

МАТЕРИАЛЫ
И СТАТЬИ

*к 100-летию
со дня рождения*

Е.В.ГИППИУСА





**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМ. ГНЕСИНЫХ
СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ**

Материалы и статьи

**К 100-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
Е. В. ГИППИУСА**

**Москва
Издательский Дом
"КОМПОЗИТОР"
2003**

ББК 85.31

М 11

Издание подготовлено в рамках инициативного научного проекта
«Е. В. Гиппиус. Избранные труды в 3-х томах. К 100-летию со дня рождения»,
поддержанного Российским гуманитарным научным фондом
(проект № 00-04-00175а).

Редакторы-составители:

Е. А. ДОРОХОВА, О. А. ПАШИНА

ББК 85.31

4905000000_089
М 082(02) 2003 Нет объема

ISBN 5 85285 677-0

© Издательский Дом "Композитор", 2003 г.

ОТ РЕДАКТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

Настоящее издание подготовлено к 100-летию со дня рождения выдающегося ученого, одного из основателей отечественного этномузыказнания профессора Евгения Владимировича Гиппиуса.

В этот сборник мы включили две неопубликованные работы ученого, хранящиеся в архивах Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского и Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И.Глинки: "Обзор важнейших записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века" и "Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредствованный". Мы выбрали именно эти труды Е.В.Гиппиуса, поскольку они связаны с двумя важнейшими сферами его научных интересов. В первой раскрывается облик Е.В.Гиппиуса как историка отечественной музыкальной фольклористики. Эта работа ученого, созданная в послевоенные годы, сохраняет свою актуальность и в наши дни, оставаясь единственной в своем роде. Второй текст представляет собой часть огромного труда, посвященного русской лирической песне, над которым исследователь работал в течение многих лет своей жизни. В публикуемом фрагменте содержатся основные научные идеи Е.В.Гиппиуса – теоретика музыки. В комментариях к этим работам мы намеренно отказались от каких либо оценочных или критических замечаний с позиций современного состояния музыкально-фольклористической науки. Вместо этого в комментарии включены выдержки из других работ ученого, не вошедших в настоящее издание, или его устных высказываний, запечатленных в стенограммах. Эти цитаты призваны дополнить, уточнить или расширить отдельные научные положения автора. Указаны также архивные номера хранения и примерные даты написания этих работ.

Помимо трудов ученого, настоящее издание содержит обзор жизненного и творческого пути Е.В.Гиппиуса, а также научной проблематики, которой он занимался на протяжении всей своей жизни. Первый очерк написан составителями сборника на основе нескольких его автобиографий, как опубликованных, так и сохранившихся в различных архивах. Наиболее полный вариант был обнаружен в архиве Государственного института искусствознания (ранее — Института истории искусств), сотрудником которого Е.В.Гиппиус был в конце 50 — начале 60-х годов. Во втором очерке мы использовали стенограммы устных выступлений

Е.В.Гиппиуса на научных сессиях Фольклорной комиссии Союза композиторов России, хранящиеся в ее рукописном архиве. Они представляют особый интерес, поскольку не только доносят до нас живую разговорную интонацию ученого, но и восполняют тот пробел в публикациях работ Е.В.Гиппиуса, который образовался в последний период его творческой деятельности. Хотя в это время Е.В.Гиппиус мало писал, он многие свои идеи высказывал в устной форме, принимая участие практически во всех научных форумах, происходивших в СССР и посвященных различным проблемам музыкального фольклора. Эти стенограммы, таким образом, составляют неотъемлемую часть его научного наследия.

В настоящий сборник включена также часть нотных транскрипций русских народных песен, выполненных Е.В.Гиппиусом в разработанной им аналитической графике. Эти нотации должны были войти в антологическое издание "Песни Вычегды-реки", посвященное одной из наименее исследованных песенных традиций Русского Севера.

Кроме того, сборник содержит справочные материалы: список экспедиций, в которых ученый принимал участие, список всех его публикаций, опись рукописных работ Гиппиуса, хранящихся в Московской государственной консерватории, и разобранной части личного архива исследователя, находящегося в ГЦММК им. Глинки.

Настоящий сборник составлен Е.А.Дороховой и О.А.Пашиной в рамках научного проекта "Избранные труды Е.В.Гиппиуса. К 100-летию со дня рождения", выполненного коллективом Проблемной научно-исследовательской лаборатории Российской Академии музыки им. Гнесиных при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 00-04-00175а). В подготовке этого проекта также принимали участие Л.М.Винарчик, И.А.Никитина, С.А.Латышева, осуществлявшие работу в архивах и техническую подготовку текстов Е.В.Гиппиуса к изданию.

Редакторы-составители выражают искреннюю признательность сотрудникам ГЦММК им. Глинки К.С.Баласанян, М.П.Рахмановой и Е.Востоковой, благодаря которым стала возможной публикация архивных материалов; сотрудникам Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский дом) А.Ю.Кастрову и Ю.И.Марченко за предоставленные сведения об экспедициях Е.В.Гиппиуса, а также Кабинету народной музыки Московской государственной консерватории и лично Н.Н.Гиллироной за помощь в работе с архивом ученого.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Е.В.ГИППИУСА

Евгений Владимирович Гиппиус родился 7 июля (по ст. стилю 24 июня) 1903 года в Царском селе Петербургской губ. (ныне город Пушкин Ленинградской области). Его отец — известный петербургский литератор и педагог Владимир Васильевич Гиппиус¹, в течение многих лет являлся преподавателем русской литературы в Тенишевском училище и Стоюнинской женской гимназии. В 1917 году он стал директором Тенишевского училища, а с 1920 года — профессором истории русского театра в Государственном Институте истории искусств. Владимир Васильевич Гиппиус умер в блокадном Ленинграде в 1941 году.

Е.В.Гиппиус получил разностороннее гуманитарное образование, которое во многом определило область его деятельности. С одной стороны, с детских лет он обучался музыке: сначала игре на фортепиано у матери², окончившей Московскую консерваторию, впоследствии он продолжил занятия у профессоров Н.И. Рихтера и М.В. Юдиной, а с 1917 года стал брать уроки теории композиции у Б.В. Асафьева. В 1922 году Гиппиус поступил в Петроградскую государственную консерваторию, где учился сразу на нескольких отделениях (класс теории и композиции М.О. Штейнберга, дирижерский класс проф. Н.А. Малько, музыковедческое отделение — класс проф. Б.В. Асафьева), закончив полный курс в 1928 году. В это же время (до 1924 года) он обучался на факультете истории музыки Государственного института истории искусств.

Другая линия в его образовании определилась в годы учебы Гиппиуса в Тенишевском училище, которое он закончил в 1920 году. Именно там он получил базовые гуманитарные знания, которые затем стали основой для комплексного восприятия художественной культуры, в том числе и народной. После окончания Тенишевского училища одновременно с занятиями в консерватории Е.В.Гиппиус обучался в Петроградском университете на филолого-лингвистическом отделении факультета общественных наук у профессора Л.Б.Щербы. Однако, в связи с приказом Наркомпроса, запре-

¹ Владимир Васильевич Гиппиус является братом известной русской поэтессы «Серебряного века» Зинаиды Гиппиус.

² К сожалению, нам так и не удалось пока выяснить, как звали мать Е.В.Гиппиуса, поскольку ни в одном из учреждений Петербурга, где он работал в довоенные годы, не сохранилось личное дело Гиппиуса. Возможно, это связано с тем, что до войны на него было заведено дело в НКВД, и его личные дела были изъяты этим ведомством. От преследования Гиппиуса спасла война и блокада Ленинграда. Даже в архиве его отца, находящемся в Пушкинском доме, отсутствуют данные о том, как звали его жену — мать Гиппиуса. Известны только ее инициалы: С.П.Г., по которым можно попробовать установить ее имя в архиве Московской консерватории, которую она закончила.

пнишим учиться одновременно в двух высших учебных заведениях, Е.В.Гиппиусу пришлось оставить университет, хотя факультативно он прослушал полный курс лекций, сдал экзамены по всем предметам и получил зачеты по семинарским занятиям.

Учебу в ВУЗах Е.В.Гиппиус совмещал в те годы с работой, в которой также проявлял себя весьма разносторонне. Во-первых он вел активную журналистскую деятельность, будучи постоянным музыкальным рецензентом газеты «Известия Петросовета» (1920-1922 гг.) и журнала «Жизнь искусства» (1922-1924 гг.). Кроме того, Гиппиус участвовал в издании рукописных журналов Института истории искусств «Прелюды и фрагменты» (1922 год), а затем «Соблазны и преодоления» (1922-1924 гг.).¹ Во-вторых, Гиппиус получил опыт библиографической и научной работы, служа в должности базисного библиотекаря Политуправления 7-ой Армии (1920 год), библиотечного инструктора в Политуправлении Петроградского военного округа (1921 год), а позже (1923-1925 гг.) — научного сотрудника Российской Публичной библиотеки (ныне Государственная Публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина). Наряду с этим Гиппиус не оставял и исполнительской практики, работая концертмейстером Оперной студии Ленинградской государственной консерватории (1925-1926 гг.).

Позднее (с 1927 года) к этому прибавилась преподавательская деятельность на Высших курсах искусствоведения при Государственном институте истории искусств, где Гиппиус выполнял обязанности заместителя декана музыкального факультета этих курсов вплоть до 1929 года.

В эти же годы определилась основная сфера научных интересов Е.В.Гиппиуса — музыкальная этнография и фольклор. В этой области он начал специализироваться с 1925 года. Важно отметить, что и здесь проявилась широта его исследовательской природы, не ограничивающей себя культурой только одного народа. Так, в 1925-1926 гг. он совместно с профессором В.М. Жирмунским записывал песни немецких колонистов в Ленинградской области и нотировал звукозаписи немецких песен, сделанные В.М. Жирмунским на Украине². В 1926-1930 гг. Е.В.Гиппиус вместе со своей женой З.В.Эвальд участвовал в пяти экспедициях на Русский Север (1926 г. — в Заонежье, 1927 и 1930 гг. — на Пинегу, 1928 г. — на Мезень, 1929 г. — на Печору). Кроме того в 1927 году Е.В.Гиппиусом и З.В.Эвальд совместно с профессором Х.С. Кушнаревым были проведены фольклорные экспедиции в Грузию и Армению; в 1928 году — в Узбекистан.

¹ Последний журнал ставил целью «изучение проблем не только чисто музыкальных, но и более общезстетических, поскольку через них возможно прощупывание и установление связей между музыкой и прочими искусствами». Редакторами журнала были Р.И.Грубер и А.В.Финягин. Статья Гиппиуса «Музыкально-критический путь Игоря Глебова» вошла в последний четвертый номер журнала (март 1924 года), посвященный 10-летию музыкально-критической деятельности Б.В.Асафьева. (См. Крюков А.Н. Разряд истории музыки Российского института истории искусств // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. М., 1982.)

² В 1930 году эти нотации были опубликованы за рубежом.

После публикации первых исследовательских статей по вопросам народной музыки в 1927 году Е.В.Гиппиус был принят по конкурсу штатным аспирантом Института истории искусств.

В зимние месяцы 1927-1929 гг. Е.В.Гиппиус вел стационарную собирательскую работу в ленинградских институтах народов Севера и народов Востока, осуществив фонозаписи песен народов Сибири и Приуралья. Наряду с этим в годы пребывания в аспирантуре он занимался систематизацией и изучением музыки народов СССР и музыки народов Ближнего и Дальнего Востока (в фондах Музея антропологии и этнографии АН СССР), народов Севера и Сибири (в ленинградских институтах народов Севера и народов Востока), музыки народов Армении, Грузии и южной Осетии, музыки арабских народов, народов Индии, Индонезии, Монголии, Китая, Японии. Результаты этих исследований отражены в ряде статей для первого издания Большой Советской Энциклопедии.

В 1929 году в качестве ученого секретаря Комиссии по изучению фольклора народов СССР Института истории искусств участвовал в организации песенных экспедиций: Б.А. Галаева в Северную Осетию, а позднее и в Южную Осетию и Намнана Джорджи — в Монгольскую народную республику, где собиратель записывал и изучал не только монгольскую народную музыку, но и китайский театр.

Тем не менее основной темой научных интересов Е.В.Гиппиуса в аспирантуре и позднее оставалось исследование музыкальной культуры Русского Севера, результатом чего явился его труд «Мелодический стиль песен Пинежья», с которым он в 1930 году окончил аспирантуру Института истории искусств под научным руководством профессора Б.В. Асафьева.

Записи русских народных песен, а также песен и инструментальной музыки народов СССР, сделанные в 1920-е годы Е.В.Гиппиусом и другими ленинградскими фольклористами, были положены в основу Фонограммархива, созданного им в 1927 году в структуре Института истории искусств, где он, будучи аспирантом, работал и в качестве научного сотрудника. В апреле 1931 года решением Президиума Академии наук СССР Фонограммархив был передан сначала в Институт по изучению народов СССР (ИПИИ), затем в 1933 году — в Институт антропологии, этнографии и археологии АН СССР, а с 1939 года — в Институт русской литературы (Пушкинский Дом), где он находится по сей день. С момента основания Фонограммархива и вплоть до октября 1941 года Е.В.Гиппиус был бессменным его заведующим, совмещая эту работу с научно-исследовательской в должности старшего научного сотрудника. В 1935 году Президиумом Академии наук СССР ему была присвоена ученая степень кандидата наук.

С начала 30-х годов собирательская и исследовательская работа Е.В.Гиппиуса была нацелена на исследование русской народной музыки и музыки соседних славянских (украинцев, белорусов) и угро-финских народов (карелы, коми, удмурты, мари, мордва) с целью их сравнительно-исторического изучения.

С 1931 по 1941 год, вплоть до консервации Фонограммархива в период Великой Отечественной войны, научная деятельность Е.В.Гиппиуса протекала в Академии наук СССР. За это десятилетие им совместно с З.В.Эвальд были опубликованы книги: «Крестьянская лирика» (1935), монография «Песни Пинежья» (1937), сборники «Народные песни Вологодской области» (1938) и «Народные песни о Ленине и Сталине» (1938).

В течение предвоенного десятилетия под руководством Е.В.Гиппиуса работали свыше двадцати песенных экспедиций по теме «Песенный фольклор народов СССР». По результатам этой работы Е.В.Гиппиуса и З.В.Эвальд были подготовлены к публикации первые шесть томов серии: белорусский, удмуртский, чувашский, осетинский, карельский и коми. Из них увидел свет лишь один — «Белорусские народные песни» (1941). Остальные не были изданы в связи с началом войны, однако вступительные исследовательские статьи к некоторым из этих томов (карельскому и удмуртскому) были опубликованы в журналах. В числе исследовательских работ Е.В.Гиппиуса, относящихся к этому периоду, особое место занимает его статья «Интонационные элементы русской частушки», до сих пор являющаяся единственным опытом теоретического осознания этого жанра.

В эти же годы (1934-1935 гг.) при содействии и под научным руководством Е.В.Гиппиуса Московским комитетом ВКПб были организованы экспедиции по собиранию русского песенного фольклора Московской области.

В середине 1930-х годов Е.В.Гиппиус состоял в редакции периодического сборника «Советский фольклор», издававшегося Институтом этнографии АН СССР. Одновременно с этим он не оставлял и педагогической работы, руководя подготовкой исследовательских кадров по музыкальному фольклору⁵. В 1940 году Е.В.Гиппиус был избран по конкурсу профессором Ленинградской государственной консерватории, заведующим кафедрой народной музыки, где в течение двух лет (1940-1941 гг.) читал на историко-теоретическом факультете курсы: «Русское народное песенное искусство» и «История русской музыкальной фольклористики». Тогда же он принимал участие в разработке плана песенного раздела «Свода русского фольклора», создание которого было поручено Правительством СССР А.Н.Толстому. Пропагандируя в довоенные годы лучшие образцы русской народной песни среди ленинградских композиторов, Е.В.Гиппиус содействовал подготовке почти всех сборников обработок народных песен, изданных в Ленинграде в период с 1930 по 1944 гг.

В военные годы (1941-1944) в связи с тем, что Фонограммархив, который не успели эвакуировать, был передан на хранение в кладовые Эрмитажа, Е.В.Гиппиус вынужден был остаться в блокадном Ленинграде для наблюдения за его хранением, параллельно работая старшим научным сотрудником и ученым секретарем Ленинградского государственного науч-

⁵ Позже в годы войны его ученики Г. З. Чхиквадзе и А.К. Джубанов защитили докторские диссертации.

но-исследовательского института театра и музыки. В это время Е.В.Гиппиусом были созданы рукописи «Мелодический стиль заонежских былин» и «Происхождение музыки». Последняя представляет собой критический разбор главы «Происхождение музыки» в книге Р.И.Грубера «Всесообщая история музыкальной культуры».

Кроме того, выполняя задание Ленинградского горкома ВКПб Гиппиус составил песенник для Советской армии, опубликованный в 1943 году в блокадном Ленинграде. Деятельность Е.В.Гиппиуса во время войны была отмечена правительственными наградами: медалями «За оборону Ленинграда» (1943) и «За доблестный труд» (1945).

После снятия блокады Ленинграда в январе 1944 года Е.В.Гиппиус вместе с Б.В.Асафьевым по решению Комитета по делам искусств СССР был переведен в Москву — город, с которым в дальнейшем была связана его жизнь и научная деятельность. Ученый начал работать в Московской государственной консерватории, где по его инициативе в феврале 1944 года была организована кафедра народной музыки⁶, первым заведующим которой он стал. Гиппиус создал новую программу по русскому фольклору для всех факультетов консерватории. Для дирижерско-хорового факультета он предусмотрел дополнительное ознакомление с многоголосными традициями не только русского, но и других народов СССР: грузин, украинцев и пр. На протяжении нескольких лет (с 1944 по 1949 год) Гиппиус читал на всех факультетах разработанный им курс «Русское народное музыкальное творчество для Консерватории». 26 февраля 1944 года Высшей аттестационной комиссией ему было присвоено ученое звание профессора по кафедре «Народное музыкальное творчество». В этом же году Е.В.Гиппиус и К.В.Квитка разработали новое положение о кафедре и Кабинете народной музыки, согласно которому Кабинет из учебно-вспомогательного подразделения должен был реорганизоваться в центр научных исследований. В 40-е годы резко возросло количество ежегодных экспедиций с участием студентов консерватории и сотрудников Кабинета народной музыки. Были установлены контакты с филологическим факультетом Московского университета для совместных исследований народного творчества. Особо следует отметить ряд экспедиций, направленных по инициативе Гиппиуса по следам собирателей XIX и XX столетий для уточнения документации и осуществления более качественных звукозаписей из этих мест.

Наряду с преподавательской деятельностью Гиппиус уделял большое внимание популяризации музыкального фольклора, являясь с 1945 по 1949 год членом Художественного совета Всесоюзного радиокомитета и постоянным консультантом редакции русской песни, для которой подготовил ряд циклов: «История собирания русской песни», «История русских народ-

⁶ Докладная записка Е.В.Гиппиуса об организации Кафедры народной музыки от 6 февраля 1944 года. Архив Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории им. П.Чайковского.

ных песен», «Русское народное многоголосие». В эти же годы Е.В.Гиппиус состоял экспертом Высшей аттестационной комиссии по секции музыковедения.

С 1946 года параллельно с преподаванием в консерватории он возобновил исследовательскую работу в Институте этнографии АН СССР (московское отделение) в должности старшего научного сотрудника. За пять лет по плану института им были выполнены труды «Мелодический и многоголосный строй русской народной песни» и «Происхождение музыки». Последний был связан с разработкой общепрофессиональной проблемы «Происхождение фольклора и изобразительного искусства», научным руководителем которой Е.В.Гиппиус являлся с 1948 по 1951 год, подготовив в 1950-51 гг. две научные сессии института по данной проблеме. С конца 1949 года здоровье Е.В.Гиппиуса стало ухудшаться, и в 1952 году по заключению врачей он был вынужден полностью прекратить научную работу для длительного лечения и уйти из Института этнографии по болезни.

После выздоровления Гиппиус по договору с Государственным музыкальным издательством подготовил академическое издание сборников русских народных песен М.А.Балакирева, предпослав ему исследование «Сборники русских народных песен М.Балакирева» (глава 1: «Опыт идейно-художественной исторической оценки»; глава 2: «Текстологическое исследование»; глава 3: «Песни, записанные М.Балакиревым на Волге»). Этот труд был опубликован в 1957 году к 120-летию со дня рождения М.А.Балакирева. Вторая глава этого труда (текстологическое исследование) издана в 1967 году в ГДР на немецком языке в юбилейном сборнике теоретических статей советских фольклористов, посвященном 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. В июне 1958 года исследование о сборниках Балакирева было защищено Е.В.Гиппиусом в качестве докторской диссертации в Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского¹.

С 1953 года, проживая в Москве, ученый продолжал работать в Ленинградском государственном институте театра и музыки и вел активную исследовательскую и редакторскую работу. В 1956-59 гг. Е.В.Гиппиус написал исследование «М.А.Балакирев и Н.Д.Щербина», отредактировал сборник Л.М.Кершнер «Карельские народные песни» и совместно с В.М.Беляевым сборник Н.М.Бачинской «Народные песни в творчестве русских композиторов». Начиная с 1957 года, Е.В.Гиппиус совместно с Б.Б.Грановским готовил монографию «Русские народные песни, записанные В.Ф.Одоевским и его корреспондентами», которая, к сожалению, так и не была издана.

¹ В ученой степени доктора искусствоведения Е.В.Гиппиус был утвержден в марте 1959 года.

С конца 1950-х годов Е.В.Гиппиус совместно с П.Г.Ширяевой и Ю.М.Добровольским начал исследование русских революционных песен, в результате которого предполагалось составить свод «Русские народные песни о труде и революционной борьбе русских рабочих». Эта работа была связана с исследовательской темой Е.В.Гиппиуса в качестве старшего научного сотрудника московского Института истории искусств АН СССР (ныне Государственный институт искусствознания), где он трудился в 1949-1963 гг. За эти годы им в соавторстве с ленинградским филологом П.Г. Ширяевой была написана монография «История русского рабочего класса в народных песнях и революционных гимнах». Отдельные главы этой монографии (очерки, посвященные пролетарским революционным гимнам «Смело, друзья, не теряйте», «Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя», «На баррикады») были опубликованы в 1961-1965 годах в журнале «Советская музыка». Два очерка («Из истории песен “Эй, ухнем” и “Дубинушка”» и «История песни “Раскинулось море широко”») изданы в 1963 году отдельными брошюрами. Очерк о песне «Смело, товарищи, в ногу» в 1962 году переведен на немецкий язык и опубликован в ГДР. К 50-летию Октябрьской революции в юбилейном номере журнала «Вопросы истории КПСС» за 1967 год была напечатана статья «К истории текста гимна “Интернационал” и его переводов», написанная в соавторстве с Р.Я. Зверевым — директором библиотеки Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. В этой статье впервые опубликована ранняя, до тех пор неизвестная первоначальная французская версия текста «Интернационала» Эжена Потье.

К XXIII съезду КПСС фирма «Мелодия» выпустила серию долгоиграющих пластинок с звукозаписями русских революционных песен и песен гражданской войны в исполнении лучших хоровых коллективов Москвы. Эти пластинки собраны в альбоме, для которого Е.В.Гиппиусом совместно с И.В. Нестьевым была написана сопроводительная брошюра. Кроме того, в 1967 году Е.В.Гиппиус вошел в состав международной редакции интернациональной антологии рабочих революционных песен, готовившейся к печати Международным центром рабочей революционной песни в Вудапеште.

Годы работы ученого в Институте истории искусств были ознаменованы интенсивными международными научными контактами. Так, в 1962 году он участвовал в работе Берлинского конгресса, созванного АН ГДР в связи с подготовкой энциклопедии народных музыкальных инструментов Европы, и XV конгресса Международного совета ЮНЕСКО по традиционной музыке (Прага, Готвальд, Брно). В 1964 году Е.В.Гиппиус был участником VIII международного этнологического конгресса в Москве, к которому были изданы: сборник Б.А.Галаева «Осетинские народные песни», содержащий более 100 выполненных Е.В.Гиппиусом нотаций, тексты пе-

сен и предания об их происхождении, а также монография А.Н. Аксенова «Тувинская народная музыка». В последнем издании Е.В.Гиппиус выступал в качестве научного руководителя, редактора и автора предисловия. На этом конгрессе Е.В.Гиппиус руководил симпозиумом по народным музыкальным инструментам, что определило в дальнейшем его интерес к этой сфере народной музыкальной культуры.

В конце 1960-х годов ученым помимо докторской диссертации были опубликованы и другие работы, среди которых — «30 лет советской фольклористики», написанная совместно с В.И. Чичеровым. Она напечатана не только на русском языке (в журнале «Советская этнография», 1967 год), но и в чешском переводе издана отдельной брошюрой в Братиславе. Кроме того, Е.В.Гиппиусом было написано много статей для второго издания Большой Советской Энциклопедии и биографического словаря «Деятели русской музыкальной культуры».

Последний период жизни и творчества ученого отмечен его работой в Союзе советских композиторов, членом которого он состоял со дня основания Союза. В 1947-1949 гг. Е.В.Гиппиус руководил Комиссией народной музыки СК СССР, в 1949-1954 гг. был членом бюро Комиссии музыковедения и музыкальной критики, оказывая постоянные консультации композиторам по народно-песенному искусству. С 1971 по 1983 год он возглавлял научную работу Фольклорной комиссии СК РСФСР (впоследствии Комиссия музыковедения и фольклора СК РСФСР). С приходом Е.В.Гиппиуса в Фольклорную комиссию в ее деятельности произошел ряд крупных изменений. Их характер свидетельствовал о том, что ученый хотел возродить в структуре Союза композиторов традиции Музыкально-этнографической комиссии (МЭК) начала XX века. Основная заслуга Е.В.Гиппиуса состояла в том, что все формы работы Комиссии были поставлены на научную основу. Это касалось и формирования фонограммархива Комиссии, и организации музыкально-этнографических концертов, и деятельности по созданию музыкального каталога русских народных песен. Так, Е.В.Гиппиус ввел научное планирование и подготовку экспедиционной работы с последующими отчетами, выносимыми на общественное обсуждение. Новые тенденции проступили и в концертной деятельности Фольклорной комиссии. Используя весь накопленный им багаж исследователя, ученый связывал концертные программы с актуальными проблемами современного этномузыковедения, раскрывая их через живое звучание музыкального фольклора. Всем запомнились такие программы, как «Местные стили русского народного многоголосия» (1975), «Взаимодействие музыкальных культур народов России» (1977), «Традиционная музыка российского казачества» (1980) и др.

Тема традиционного исполнительства, являясь одной из главных в научном наследии Е.В.Гиппиуса, определила его интерес к любым формам сценической репрезентации музыкального фольклора. Еще в послевоенные годы он активно участвовал во всех смотрах художественной самодеятельности, проводившихся в Москве, в качестве члена оргкомитетов и жу-

ри. В годы работы в Фольклорной комиссии Е.В.Гиппиус стал научным консультантом ансамбля народной музыки под руководством Д.Покровского. В этом коллективе ученый хотел воплотить свою мечту о творческой лаборатории по практическому освоению различных исполнительских стилей традиционной музыки.

С приходом Е.В.Гиппиуса в Фольклорной комиссии началась работа по созданию мелодического каталога русской народной песни, которая, к сожалению, не была закончена. Но самое важное, что удалось сделать Е.В.Гиппиусу в годы его работы в Фольклорной комиссии, — это создать профессиональное фольклористическое сообщество. Чтобы достичь этой цели, он ввел практику еженедельных научных собраний фольклористов, где обсуждались программы будущих и прошедших музыкально-этнографических концертов, заслушивались экспедиционные отчеты, научные сообщения и доклады, информация о новых изданиях. Хотя в это время Е.В.Гиппиус уже завершил свою преподавательскую деятельность, тем не менее фактически она продолжалась в форме постоянных научных консультаций не только московских исследователей народной музыки, но и специалистов из разных регионов и республик Советского Союза. Среди ученых, поддерживавших тесные контакты с Фольклорной комиссией, были З.Можейко (Белоруссия), И.Рюитель (Эстония), Я.Чюрлионите (Литва), М.Брутян (Армения), С.Грица (Украина), Н.Бояркин (Мордовия), Р.Чуракова (Удмуртия), М.Нигмедзянов (Татария), П.Чисталев (Коми), Т.Краснопольская (Карелия), З.Кыргыз (Тува) и многие другие. В эти годы началось издание многотомных сводов адыгского и мордовского музыкально-го фольклора под общей редакцией Е.В.Гиппиуса.

Итоги научной работы Комиссии были представлены в целой серии научно-практических конференций, идейным вдохновителем и бессменным руководителем которых был Е.В.Гиппиус. Среди них: Международный конгресс «Теоретические проблемы народной инструментальной музыки» (1974, Москва); конференции «Традиционный и современный музыкальный фольклор народов Поволжья и его исторические взаимосвязи» (1975, Чебоксары); «Проблемы изучения музыкального фольклора русских и финно-угорского населения Карелии и земель Северо-Запада» (1977, Петрозаводск); «Традиционный фольклор и современность» (1978, Кириши Ленинградской обл.); «Традиционный и современный фольклор народов Приуралья и Сибири» (1979, Свердловск); совещание «Песенный фольклор восточных славян (проблемы ареального исследования)», проведенное совместно с Институтом славяноведения и балканистики АН СССР (1980, Москва); «Местные стили материальной и духовной культуры Карелии» (1981, Петрозаводск); пленум Союза композиторов РСФСР «Фольклор и современное музыкальное творчество» (1982, Суздаль); «Песенные традиции русского казачества» (1983, Ростов-на-Дону).

Придавая особое значение воспитанию молодых исследователей, в 1973 и 1975 годах Е.В.Гиппиус вел семинары молодых фольклористов в Домах творчества композиторов «Иваново» и «Репино».

В последние годы жизни имя Е.В.Гиппиуса как выдающегося ученого-этномузыколога приобрело мировую известность. Его часто приглашали за рубеж для участия в международных научных форумах. Так, в 1977 году он посетил Будапешт, где присутствовал на научных мероприятиях, организованных Венгерской Академией наук. В том же году состоялась его поездка на музыкальный фестиваль «Варшавская осень», а в 1980 году по приглашению Шведской Королевской музыкальной академии Е.В.Гиппиус выступал в Стокгольме с лекциями о местных стилях русского многоголосия.

В 1983 году музыкальная общественность отметила 80-летний юбилей Е.В.Гиппиуса, в связи с чем в Ленинградском институте театра, музыки и кино состоялась научная конференция, куда съехались многие из его друзей и учеников. Это был последний научный форум с участием ученого.

Е.В.Гиппиус скончался после продолжительной болезни 4 июня 1985 года в Москве и был похоронен на Востряковском кладбище.

НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ИССЛЕДОВАНИЙ Е.В. ГИППИУСА

Годы научной деятельности Е.В.Гиппиуса совпали с периодом становления отечественного этномузыказнания как научной дисциплины, когда определялись объект и основная проблематика исследований, складывалась методика изучения музыкального фольклора. Обладая разносторонним фундаментальным образованием, чрезвычайно широким культурным и научным кругозором, сочетая практическую работу с теоретическим осмыслением материала, Е.В.Гиппиус смог заложить базу многих исследовательских направлений и стать одним из основоположников российской музыкальной фольклористики. Гиппиус относился к категории ученых, которые, прекрасно зная труды своих предшественников, воспринимают их идеи не догматически, а творчески. Продолжая научные традиции русской фольклористики, он не боялся вступать в дискуссию даже с признанными авторитетами в этой области. Огромный багаж слуховых впечатлений и энциклопедических знаний давал ему чувство внутренней свободы и позволял проявлять свою творческую инициативу в научном диалоге с предшественниками. Круг проблем, к которым он обращался на протяжении своей жизни, был весьма обширен и разрабатывался им на различном этническом материале, хотя русская народная музыкальная традиция всегда оставалась для него главной.

Предлагая вниманию читателя обзор научной проблематики исследований Гиппиуса, мы приводим в этом очерке только неопубликованные высказывания ученого, сделанные им в московский период его деятельности преимущественно в устной форме и сохранившиеся в виде стенограмм его лекций и выступлений на самых разных научных собраниях. Как нам кажется, эти цитаты позволят лучше понять и представить себе весь спектр его научных интересов и воскресить для наших современников личность и живую интонацию Евгения Владимировича Гиппиуса.

На протяжении своей творческой жизни он пользовался различной научной терминологией, что отражается и в цитированных ниже высказываниях. Если в начале своего исследовательского пути ученый употреблял общепринятые в те годы термины, такие как «устой», «по-

певка», «подголосочная полифония» и др., то впоследствии, по мере осознания специфики народного музыкального искусства и его природы, отличной от других видов музыки (профессиональной западноевропейской или русской церковной), он все более ощущал несостоятельность этих терминов применительно к объекту исследования. Так, вместо термина «устой» Гиппиус в последние годы жизни употреблял понятие «опорный тон», «попевка» была заменена «мелодической ячейкой», а расплывчатый термин «подголосочная полифония» приобрел более определенные очертания в разработанных ученым принципах типологии народного многоголосия, основанной на функциональном разделении голосовых партий («функциональное одноголосие», «бурдонная диафония», «функциональное двухголосие» и др.).

Е.В.Гиппиус считал, что главным условием начала любого исследования является четкое определение объекта изучения. Одним из первых он заявил о необходимости комплексного исследования явлений народной музыкальной культуры в тесной взаимосвязи всех составляющих их компонентов, что требует особой квалификации ученых, обязанных обладать знаниями в смежных областях науки.

«Объектом нашего исследования является традиционная бесписьменная музыка, неразрывно связанная с вокальной ее частью бесписьменная поэзия и традиционная народная хореография. Поскольку все эти три линии в разного рода взаимосвязях неотделимы друг от друга, собирание и исследование должно быть прежде всего комплексным. Оно было бы поднято на должный высокий научный уровень только при условии координации работы музыковедов, филологов и специалистов народной хореографии. Более того, при условии, что исследователи каждой из этих специальностей будут достаточно осведомлены не только в одной своей области, но и во всех трех названных. В идеале каждый музыковед-фольклорист должен заниматься не только изучением народной музыки, но и профессионально ориентироваться в вопросах традиционной стихологии, песенной поэтики и в вопросах хореографии. Такого же рода требования должны быть предъявляемы к филологам, изучающим народную песенную поэзию, и хореографам, изучающим народный танец»¹. Такое понимание объекта исследования, возможно, сложилось в результате участия Е.В.Гиппиуса в первых комплексных экспедициях Института истории искусств (1926-1930 гг.) на Русский Север.

Чрезвычайно важно, что фольклорную традицию Е.В.Гиппиус всегда воспринимал как живую развивающуюся систему, а не как собра-

ние застывших музыкальных памятников далекого прошлого. Именно поэтому он категорически выступал против отношения к музыкальному фольклору как к «музейному экспонату». «Не следует бояться архаики, ибо если некоторые слои советского народа живут этим, то это не архаика. Слово «архаика» употребляют те, кто не любит фольклор. Это устарелые пролеткультовские установки, которые механически повторяются»². Отсюда проистекает его постоянный интерес ко всему новому, что возникает в фольклорной традиции, к тем процессам, которые в ней происходят в современности. Такой подход объясняется и той эпохой, в которую Гиппиус начал свою исследовательскую деятельность: временем интенсивных социальных, экономических, хозяйственных, идеологических и др. изменений, оказавших огромное влияние на традиционную культуру. Поэтому он считал необходимым в полевой работе обращать внимание на тенденции, появляющиеся в жизни современной деревни. «В традиционном песенном искусстве исполнительство как таковое начинает выделяться, когда песня выходит за сферу своей традиционной жизни. А традиционная жизнь песни — исполнение ее для себя в быту, в органической связи с местными обычаями, моральными и эстетическими представлениями. В народном быту сейчас проистекает не только процесс отбора того, что созвучно современному человеку, и отмирание того, что утрачивает связь с современным бытом. В современном быту сами традиционные исполнители все больше и больше начинают осознавать эстетическую ценность песенного наследия, относиться к нему так, как относятся собиратели. Сейчас немало случаев, когда сами исполнители записывают в своем селе песни на магнитофон, записывают обряд и стараются воспроизводить его в клубе. Это исполнительство, которое открывает новую, современную жизнь песни, вызывает новую форму песни, уже «не для себя»»³.

Е.В.Гиппиус стал основоположником структурно-типологического направления в отечественной музыкальной фольклористике, перенеся в нее методологические принципы, разработанные лингвистами так называемой Пражской школы (Р.Якобсоном, П.Богатыревым), которых он лично знал. Обращение к структуралистским методам исследования было для ученого не случайным, поскольку он прослушал полный лингвистический курс в Петроградском университете. Впоследствии его очень часто упрекали в формалистическом подходе к музыкально-фольклорным явлениям, в невнимании к живому исполнительскому процессу и к самим носителям традиции. Однако такое восприятие его

идей в корне неверно, поскольку все свои теоретические положения Е.В.Гиппиус выводил из наблюдений за конкретными исполнительскими актами, придавая огромное значение пластике народных певцов, музыкальной акцентуации и артикуляции, тембровым характеристикам и т.п.

Именно поэтому Гиппиус большое внимание уделял структуре традиционных вокальных коллективов, напрямую связывая с ней локальные формы многоголосия. «Всякое ансамблевое многоголосное пение в традиционной русской песне — это пение небольших ансамблей. Каждый участник ансамбля должен чувствовать другого. Как только число певцов превышает возможности этого взаимного контакта, традиционная форма многоголосия утрачивается. Наиболее сложные формы многоголосия зафиксированы в дуэтах и трио. Чем больше число участников ансамбля, тем более упрощается многоголосная партия»⁴.

Гиппиус впервые обратил внимание на то, что в народной культуре существует два вида исполнительских коллективов: ансамбли мастеров («виртуозные», «замкнутые»), в наиболее яркой форме воплощающие локальную специфику традиционной музыкальной культуры, и «обиходные» ансамбли, собирающиеся спонтанно и не имеющие постоянного состава. «В областных многоголосных традициях различаются стили, с одной стороны, виртуозные, то есть стили, культивируемые далеко не во всех деревнях мастерами народной песни, наиболее искусными певцами. Эти мастера встречаются иногда на территории большого района всего в двух-трех деревнях. Они культивируют искусство пения подобно тому, как это имеет место со сказителями былин — не повсеместно, а отдельными очагами. Наряду с этими мастерами, певцами-умельцами лирические песни поет вся деревня, поют и менее опытные певцы. Такое повсеместное пение мы будем называть пением обиходным.

Прежде всего надо различать виртуозную и обиходную традиции в лирических песнях. Искусство виртуозных певцов представляет собой обычно индивидуализированную традицию, т.е. мастера поют те же самые песни не совсем так, как остальные певцы в той же деревне. Они вырабатывают свой более искусный стиль, который передается из поколения в поколение и представляет собой культуру особых песенных школ. Областные стилистические различия наиболее отчетливо наблюдаются именно в традициях виртуозных, а не в обиходных. В обиходных же традициях песни различных областей более сходны в стилистическом отношении»⁵.

Важным фактором, формирующим местные многоголосные традиции, он считал и гендерные характеристики исполнительских коллективов. «Как в обиходном, так и в виртуозном стилях существует стилистическое различие между мужской и женской традициями. В виртуозных традициях оно выражено значительно резче, чем в стилях обиходных»⁶. «Насыщенность созвучиями в хоровой практике Рязани — очень приметная черта. Ее мне приходилось там встречать, особенно в мужских ансамблях. У меня есть песня, которая в одной и той же деревне пелась сначала мужским, а потом и женским ансамблем. И мужской ансамбль был насыщен гораздо большим количеством созвучий, чем женский. Может быть, женский ансамбль более полифоничен, линеарен»⁷.

«Размашистый мелодический шаг — это особенность именно мужской песни, и вероятно потому мелодика размашистого шага столь распространена на Дону, где особенно интенсивна мужская военная традиция. В противоположность мужской песне женская северная песня имеет мелодику исключительно небольшого шага, исключительно мелкого витя, причем в этой женской песне особенно отчетливо выступает тот принцип северной распевной мелодики, который лежит, по-видимому, в основе мелодической формы северной песни. Это — принцип последовательного опевания отдельных устоев и принцип постепенной модуляции, постепенного перехода от одного опеваемого устоя к следующему. (...) В обиходном стиле — тот же принцип мелкого опевания в женской песне и тот же принцип более размашистых шагов в мужской, но в женском обиходном стиле нет этих разводов большого дыхания, которые встречаются в виртуозном стиле»⁸. Однако не только характеристики мелодического и многоголосного склада русской песни Гиппиус связывал с особенностями мужской и женской исполнительских манер, но и специфику сольного народного пения. «Вопрос происхождения мужской сольной традиции мало изучен. Судя по репертуару певцов-мужчин, можно предположить, что мужская традиция первоначально определилась как традиция ямщицкого и бурлацкого пения. Публикуемых данных об этом нет, говорить об этом можно в плане предположения, но достаточно вероятно. Женская более поздняя традиция сольного пения распространена главным образом в районе культурного воздействия Петербурга в конце XVIII и начале XIX века. Эта традиция появляется под воздействием позднего городского гомофонного стиля пения с инструментальным, преимущественно гитарным, гармоническим сопровождением. На этот поздний

стиль женского пения оказал влияние более ранний стиль мужского пения. Выдающиеся певицы при исполнении таких крестьянских романсов ладово колорируют их точно так, как это делают мужчины»⁹.

Гиппиус считал, что практически вся сфера звуковысотности, включая мелодику, лад, особенности строя, определяется специфическими формами произнесения слова в пении. «В каждом местном стиле есть своя манера пения, связанная с особенностями говора и с особенностями сочетания вокализации гласных. Если у вас на один слог приходится пять-шесть звуков, внутрислоговая мелодия при пении профессиональными хорами будет на одну гласную, а в традиционном пении этого никогда не бывает. Внутренняя артикуляция связана с фонетической природой гласных, имеющих при пении определенную высоту. При переходе от одного звука к другому меняется окраска гласной»¹⁰. «Когда мы говорим об интонировании, мы понятие интонации употребляем как синоним мелодики, а интонация — мелодика в звучании, в тембре, неотделимая от тембра»¹¹. «О чем хотелось бы говорить, это о различении проблемы лада и проблемы строя. Эти две категории мы постоянно смешиваем. Между тем вся система выразительных средств опирается не на вопросы лада, а на вопросы строя. Система строя также разработана именно не в европейской музыке, а преимущественно в музыке народов Ближнего Востока»¹². «Очень рискованно начинать с попыток терминологических определений тех явлений, с которыми вы столкнулись. Прежде всего одни и те же явления могут быть порождены совершенно разными причинами. В северной практике нам встретилось при нотации недавно такое явление, что один исполнитель поет в большой, а другой — в малой терции одновременно. В многоканальной записи это достаточно четко слышно. А в партитуре это не слышно. Даже на стереомагнитофоне также не слышно. Здесь присутствует целый ряд очень сложных явлений. У нас есть порок: мы всегда слово «лад» употребляем расширительно. Бывает кроме категории лада еще и категория строя. И этот строй может иметь природу абсолютно логически обоснованную. Широкая зона может возникнуть в зависимости от направления движения голосов, в связи с движением голосов. Весь этот вопрос чрезвычайно важен и чрезвычайно нужен. И я бы сказал, что надо прежде всего очень точно отмечать само явление, стараясь не пользоваться никакими терминами, а попытаться выяснить экспериментальным путем, какова же может быть природа этого явления. На Мезени я в свое время делал такие опыты. Поют восемь девушек песню с повышенной квартой. Надо попросить их спеть, чтобы каждая запевала. Оказалось, что четверо поют повышенную кварту, а

другие — не поют. Первое — методическое точное описание, затем — экспериментальная проверка, и затем — его осторожная терминологическая атрибуция»¹³.

Многочисленные высказывания Гиппиуса, полевые эксперименты, проводимые им во время экспедиций, ярко свидетельствуют о том, что его чрезвычайно интересовали проблемы, связанные с музыкальным мышлением традиционных музыкантов, с психологией народного исполнительства, поскольку в этом он видел ключ к пониманию структуры музыкально-фольклорных текстов и процессов, происходящих в традиционной культуре. Этим объясняются его постоянные размышления на тему об особых психологических состояниях певцов во время исполнительского акта, о пении как процессе общения исполнителей между собой, о способах запоминания, усвоения песен музыкантами, о рождении новых интонаций и мелодических оборотов в сознании певцов под воздействием различных факторов, о характере импровизации в фольклоре. «...Наблюдая, как крестьянский певец исполняет лирические песни, собиратели неоднократно усматривали в этой манере пения принцип импровизации; указывалось, что певцы, повторяя тот же напев, в различных строфах поют по-разному и даже те же самые строфы при вторичном исполнении поют тоже по-разному. Не следует думать, что импровизация в этом случае носит сколько-нибудь стихийный или случайный характер. То есть, не следует думать, что она имеет что-либо общее с представлением об импровизации — скажем, о салонной импровизации за роялем или иной импровизации по вдохновению, — например, при сопровождении кинофильма. Мы имеем здесь дело с совершенно иного рода явлением. Я указываю на это потому, что очень часто думают: сегодня певец так спел, а потом иначе, и это все делается спонтанно. Это совершенно не так. Импровизация очень важна для понимания многоголосия. Видоизменение тех же самых интонаций певцами при исполнении лирических песен в деревне имеет два вида: прежде всего, это изменение той же самой попевки в различных строфах одной песни; во-вторых, изменение той же самой попевки в той же самой строфе при другом исполнении песни. Если внимательно наблюдать не две, не три, а много случаев исполнения теми же самыми певцами той же самой песни, то может быть замечено следующее: варьирование в различных строфах той же самой попевки имеет определенную связь с декламационными намерениями певца. То есть, в зависимости от того, на какое слово (иногда не одно слово, а целую синтаксическую группу) падает данная интонация, — она видоизменяется, прежде всего, в декламационных целях. Иной характер носит

варьирование в пределах той же самой строфы при нескольких исполнениях песни. Если начать записывать песни много раз подряд от тех же самых певцов (каковой опыт был проделан мною, в сущности, впервые в период между 1927 и 1930 годами в северных экспедициях), — обнаруживается, что в нескольких записях можно исчерпать все вариации, которые певец употребляет в каждом данном случае. Другими словами, импровизация, варьирование заключается не в изобретении в момент пения новых интонаций, а в чередовании нескольких вариаций данной интонации, хранимых памятью певца. (...) Мастера-певцы владеют несколькими вариациями одной и той же попевки и постепенно вырабатывают все новые и новые вариации; причем, их творческая практика отнюдь не является практикой случайной импровизации по вдохновению, как это можно подумать по первому поверхностному впечатлению. Каждая новая вариация, как показали наблюдения, вырабатывается певцом тщательно и кропотливо и является результатом долгой творческой работы, необычайно мелкой и тщательной.

Создавая новые вариации, певец обычно не выходит из данного традиционного амбитуса лада, в котором созданы все другие вариации. Если же ему иногда удастся найти художественно убедительную интонацию, выходящую за пределы традиционного амбитуса лада хотя бы на один тон, то он усматривает в этом необычайную творческую «вольность».

Так, наблюдая на Пинеге изменения песен в тех же деревнях на протяжении трех лет (во вторичной поездке), я заметил, что в шести обследованных деревнях всего две песни стали петься с новыми вариациями, расширяющими диапазон лада. Причем, если мастер-умелец находил попевку, в художественном отношении яркую и убедительную, она была подхвачена целой группой деревень, так как она была воспринята как новое творческое развитие песни. Для деревенского слуха каждая мелодическая находка звучит значимо и заметно, остро ощущается как именно новое качество. В то же время для нашего слуха, если собиратель не знает заранее местный распев песни во всех деталях, подобная новая находка может остаться незамеченной или быть воспринятой как «свободная импровизация».

Практика замены каждой попевки многими ее вариационными разновидностями необычайно важна для понимания сущности подголосочного многоголосия, т.к. именно эта практика и открывает возможности развития искусства подголосочного многоголосия в том виде, как мы его наблюдаем в русской деревне. В основе подголосочного

многоголосия, бытующего во многих стилевых разновидностях в различных областях, в целом можно отметить один общий главный принцип, который может быть назван принципом **мономелодического вствления**. Каждая попевка живет в сознании мастеров в нескольких вариациях, и сходство заключается в том, что в то время, как один мастер избирает одну вариацию, другой мастер намеренно избирает другую вариацию, причем в пении согласуя ее с первой по вертикали¹⁴.

Из приведенных высказываний Гиппиуса очевидно, что его исследовательская работа начиналась уже в экспедиции. Этим определялась методика собирательской деятельности, которой он следовал сам и которой обучал своих учеников. Непременным требованием было исчерпывающее знакомство со всеми материалами, ранее записанными на этой и соседних территориях. Так, в процессе подготовки экспедиции 1937 года в западные районы Вологодской области учитывались данные, содержащиеся в экспедиционных тетрадах Е.Э.Линевой, в сборнике Ю.М. и Б.М.Соколовых «Сказки и песни Белозерского края» (М., 1915), в материалах, собранных Фольклорной комиссией при Институте этнографии АН СССР на Первой Ленинградской областной олимпиаде колхозной и рабочей художественной самодеятельности (1936). На основании этих сведений были составлены репертуарные списки, по которым впоследствии и проходила работа в экспедиции. Кроме того, перечисленные материалы также были использованы для выявления очагов песенной культуры и местных мастеров народной песни.

Каждая экспедиция, по мнению Гиппиуса, должна иметь четко сформулированную научную задачу: «Нужно, чтобы в самой экспедиции был четко продуманный исследовательский план. Обследование в плане очередного обследования — это не ответ на вопрос. Проблемы нет. А всякое исследование все-таки начинается с постановки проблемы и ее разработки на материале»¹⁵.

Именно поэтому каждый собиратель должен постоянно анализировать получаемую информацию, относиться к ней критически, отделяя закономерное от случайного. Эта мысль, высказанная много лет назад, приобретает все большую актуальность в наше время, когда фольклорные традиции стремительно разрушаются, и становится все труднее выделить их структурную основу.

«Задача собирателя — вести следствие, а не быть на поводе у исполнителя. Я чувствую тут отражение того, что говорит исполнитель, без достаточного критического анализа того, что он говорит. Есть критика источников «на корню», критика источников во время собира-

тельской работы — это основное положение, на котором мы должны основывать нашу работу, иначе мы будем идти по поверхности»¹⁶.

В связи с этим чрезвычайно существенным оказывается и отбор исполнителей для сеанса записи. «Часто в нашей экспедиционной практике берут исполнительниц, но не тех, которые спелись, не тех, которые составляют органическое ансамблевое целое. А это очень важно. Они сами говорят: «Я с этой петь буду, а с этой не буду». Если этого не сохранилось, то приходится констатировать, что вот в этом районе культура в цветущем состоянии не сохранилась»¹⁷.

Особое значение Е.В.Гиппиус придавал экспериментам в процессе полевой работы, потому что только в условиях эксперимента исследователь может проверить свои гипотезы и либо опровергнуть их, либо получить их бесспорное подтверждение. «Я позволю себе поделиться опытом, который у меня был принят в экспедиции в конце 20-х годов. Мне кажется, что можно было бы попробовать то, что мы тогда сделали. Мы выбрали в каждом жанре определенную группу песен, которые мы регистрировали в каждой деревне во всех возрастных слоях, и в каждом селе записывали варианты этих песен от слова до слова. У нас на Мезени записано около 50 вариантов песни «Калинушка-малинушка» в каждой деревне. Мы записывали песни у разных исполнителей: у одинок, у старшего поколения, у младшего, при исполнении песен с разными запевами в одном и том же хоре. Оказывается, что если запевала перестраивается с чистой кварты на повышенную, то и хор перестраивается на это. Таким образом, методы экспериментального исследования необходимы для того, чтобы восстановить строй песни. Это одно из направлений. Если бы можно было записать тех же песен организовать в разных районах, то мы имели бы большой материал для сопоставления, могли определить черты местного стиля, не только типичные для этих районов, но и отличающие их от других. Необходимо найти такой круг признаков, которые очерчивали бы определенный стилиевой ареал»¹⁸.

Кроме того, Гиппиус выдвигал требование строгой научной документации полевых материалов. «Естественно, что при изучении письменных поэзии и музыки возникает прежде всего проблема научной документации. Такого рода документация предполагает прежде всего магнитофонную запись не только народной музыки, но и полных текстов песен, которые предварительно должны быть записаны без посредства звукозаписи с голоса певцов с сохранением особенностей говора. Звукозаписи народной музыки должны сопровождаться обстоя-

тельным опросом исполнителей, касающимся жанровой атрибуции песен, народной терминологии, функции каждой песни, сопровождающей пляски. Вопросы документации этим не ограничиваются»¹⁹.

Формой документации полевых материалов и одновременно способом их исследования служила для Е.В. Гиппиуса расшифровка поэтических и музыкальных текстов. «Важна методика текстовой и нотной транскрипции. Вопрос о транскрибировании с магнитофонной ленты текстов песен не столь сложен, как вопрос о транскрибировании записей песенных напевов и инструментальных наигрышей. Но при записи текстов нельзя ограничиваться только особенностями местного говора. Важно отмечать в транскрибированном тексте замеченные исследователем особенности строфовой его структуры, и что еще более важно, отчетливо обозначать стиховые ударения.

Нормы транскрибирования магнитофонных записей музыки гораздо более сложны. Музыковеды, транскрибирующие песенные напевы, вынуждены передавать в нотной записи произведения вокальной и инструментальной музыки, музыкально-грамматический строй которых (т.е. их структурная типология) чаще всего не изучен. Поэтому в своих транскрипциях они вынуждены делать первые шаги для установления такой структуры. Задача эта тем более не легка, что системы фиксирования в нотной записи народной музыки находятся нередко в противоречии с типами европейской профессиональной музыки последних 500 лет, в нормах которых сложилась нотная система. Опираясь на эти теоретические нормы (имеем в виду такие известные нормы как метроритм, связанная с этим пульсация слабого и сильного времени, ладотональность и связанная с ней норма функциональной гармонии и т.д.), музыковеды, транскрибирующие народную музыку, системный тип которой не соответствует этим нормам, невольно корректируют в соответствии с ними записываемую музыку, разрушая тем самым музыкальную структуру записываемых ими образцов вместо того, чтобы установить особенности структуры и типологию видов. Для того, чтобы этого избежать, транскрипции звукозаписей народной вокальной музыки требуется делать первоначально в форме строго эмпирической транскрипции со всеми деталями, со всеми отклонениями от традиционных норм. И вслед за такого рода транскрипцией и только после нее следует проанализировать записанный образец для выявления структурных закономерностей, ему присущих. Стиховой и музыкально-ритмический строй должен быть при этом проанализирован в отдельности, а потом в форме их взаимосвязи. Такой анализ и следует принять

за основание окончательной аналитической транскрипции, в которой путем анализа структурные закономерности выявлены, невзирая на несоответствия с музыкально-теоретическими нормами европейской музыки, и должны быть раскрыты в графике нотной записи»²⁰.

Гиппиусом был предложен принципиально новый способ подтекстовки народных песен в нотных транскрипциях, впервые представленный в сборнике «Народные песни Вологодской области» (1938): «Разбивание слов на слоги при подтекстовке дано фонетически, то есть так, как оно звучит в действительности, а не в соответствии с общепринятыми правилами правописания. Подтекстовка под нотами дана без знаков препинания, так как грамматическая расстановка их во многих случаях находится в противоречии с музыкальным интонированием песенного текста».

Описанный Гиппиусом процесс нотной транскрипции музыкальных текстов отражает этапы структурно-типологического анализа, который концентрировал в себе все важнейшие теоретические установки ученого. В наиболее отточенной форме они были высказаны им в статье «Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий», где он писал, что музыкально-фольклорный текст существует на двух уровнях: на уровне мышления в виде модели, допускающей большое количество исполнительских реализаций, и на уровне речи в виде живого звучания. Собственно принципы аналитической нотации, разработанные Гиппиусом, и призваны отразить оба эти уровня существования музыкально-фольклорного текста в их диалектическом единстве. Считая нотирование важнейшим этапом структурно-типологического исследования, ученый много времени уделял нотным расшифровкам народных песен. В архиве Фольклорной комиссии СК России хранится весьма обширная коллекция его нотных транскрипций. Большая их часть связана с подготовкой к публикации двух объемных сборников: «Песни Вычегды-реки» и второго издания «Песен Пинежья».

Другим важнейшим положением структурно-типологического метода Гиппиуса было осознание структурной самостоятельности компонентов, образующих музыкально-фольклорный текст. Полемизуя с априорным утверждением об изначальном синкретизме слова, музыки и движения в фольклоре, он вскрыл их оппозиционные отношения, показал разные формы (синхронные и асинхронные) их координации друг с другом.

Главная идея, лежащая в основе его метода, идея, которую он неоднократно, начиная с 30-х годов, высказывал и в устной и в письмен-

ной форме, заключалась в том, что средства музыкальной выразительности в фольклоре нельзя изучать изолированно. «В русской и советской фольклористике до сих пор далеко не преодолен метод позитивистского исследования. Я имею в виду подход к изучению народной музыки — лада, ритма, многоголосия и т.д., без всякой связи одного с другим. Но для понимания стилевых особенностей того, что мы должны были бы раскрыть для композиторов и художественной практики, важно как раз изучение всех этих компонентов в их взаимосвязи и обусловленности окружающей средой, тот самый системный подход, о котором уже говорилось»²¹.

Следствием такого подхода стало совершенно новое для музыкальной фольклористики определение объекта исследования, которым, по мнению Гиппиуса, должно быть не отдельное вокальное или инструментальное фольклорное произведение, а народная музыкальная традиция как система. «Мы все время рассуждаем о необозримом количестве компонентов. Мы расчлняем механически и каждую единицу принимаем за объект. Когда я задал вопрос В.Л.Гошовскому, что такое система, он ответил, что система — это песня. Но если это так, то тогда не о чем вообще разговаривать. Мы имеем, с одной стороны, системы соотношений по географическим ареалам, с другой стороны, мы имеем структурную типизацию в историческом ракурсе»²². «С установлением типологии музыкально-ритмических структур и их взаимосвязей создаются необходимые предпосылки для аналитической транскрипции народного музыкального искусства. Однако этим отнюдь нельзя ограничиваться при его изучении. Ни одно из выразительных средств музыки: ни ритмический, ни ладовый строй, ни традиционный строй созвучий и их взаимосвязей, взятые в отдельности, не могут служить основанием для определения системного типа изучаемой нами вокальной или инструментальной музыки. Этот системный тип установим только при изучении всех выразительных средств данного национального музыкального фольклора во всех нормах его внутренних и наружных взаимосвязей с музыкально-поэтическими жанрами и их общественной функцией, то есть при рассмотрении данной музыкальной культуры как открытой системы»²³. «Правоммерно ли выделять какой-то тип напева одного календарного цикла и рассматривать его в отрыве от всей совокупности конкретной системы? Мне представляется, что в каждом ареале мы имеем дело с явлениями, которые, являясь компонентами одной системы, имеют одно значение, а будучи компонентами другой системы, — совсем другое»²⁴.

Именно поэтому одной из главных категорий для Гиппиуса явилась категория местного стиля, представляющая собой совокупность не только структурных компонентов, но и местных исполнительских особенностей. «Мне кажется, что перед нами колоссальная область проблем. Мы идем ощупью, каждый делится своими наблюдениями, это очень хорошо. Но чтобы сдвинуть это с мертвой точки, надо заняться определением категории местного стиля. Общая тенденция — говорить об областном стиле как о каком-то едином, целостном, нерасщепленном явлении. На самом деле в каждом местном стиле вы встречаетесь с совокупностью противоречивых стилевых тенденций. Этот круг гораздо разнообразнее, он связан с возрастным делением, с пережитками различных исторических стилевых категорий, отложившихся в данной области. Важно выработать методiku экспериментального исследования этих явлений во всех противоречиях, потому что это и даст возможность подойти к проблеме исторического развития стиля, а в этом суть дела»²⁵.

Понимание важности структурных взаимосвязей внутри локальных систем привело к тому, что Гиппиус пытался и проблему каталогизации народных мелодий решить в рамках региональных исследований. «Методическая разработка по каталогизации ведется в настоящее время, но она требует очень детальных исследований, потому что принять один из существующих методов вряд ли можно. Каждая национальная музыкальная культура имеет свои особенности, и мы должны исходить из принципов, вытекающих из этих особенностей, ориентируя каталог на типологию национальную»²⁶. Однако ученому так и не удалось реализовать эти замыслы.

Гиппиус неоднократно высказывал сожаление по поводу того, что отечественная филология игнорирует те проблемы, которые уже вполне определились в музыкознании, и мало занимается анализом структуры и поэтики вербальных фольклорных текстов. Особенно ясно он понимал это, поскольку сам имел филологическое образование. Этим обусловлен его интерес к особенностям поэтического склада вербальных текстов, особенно в связи с проблемой их координации с напевами. «Очень важная сторона дела, на которую бы следовало обратить внимание, это структура поэтики, которая здесь просто бросается в глаза. Это — синтаксический параллелизм и вариационный параллелизм. Это важно во всяких ранних формах поэтики, для которых всегда, когда появляется цельный стих, а он появляется не сразу, потому что в самых ранних финно-угорских формах стиха, которые до нас

дошли, это напевание строго ритмизованного музыкального напева на слоги, не имеющие смыслового значения, которые в данном случае играют только ритмически организующую роль. Это очень хорошо сохранилось у саамов. У них есть песни-импровизации, где поется сначала весь напев на слова «сойна-лее-гуло». И в карельских плачах. А это ведь вот откуда пошло: произносится напев, а затем подставляются под ударения слова, имеющие смысловое значение. Это называется песни-импровизации. Наблюдатели писали, что в них рассказывается о том, что человек видит по пути. Проза вкрапливается в стих и ритмизуется в напеве. Поэтому слова, не имеющие смыслового значения — очень древняя и формообразующая вещь. А затем, когда появляется полный стих и напеву он соответствует, слова эти сохраняются в виде каких-то пережитков, например, в карельских плачах. Тут-то и выступает на первый план синтаксический параллелизм, тут и возникают глагольные формы всегда на конце, на первом или втором месте. Эпитет или предшествует, или следует за существительным, как в русском или французском языках.

Второй определяющий признак взаимосвязи ритма стиха и напева — это аллитерация. Она имеет совершенно колоссальное значение. Вот в карельских плачах можно понять очень подвижную структуру в напевах, только установив места аллитераций, которые могут быть и в начале, и в середине, и первой, и второй степени, полными и условными. И, наконец, места слов, не имеющих смыслового значения. Они только заполняют там, где чего-то не хватает по структуре. Этот тип восходит к рунической традиции. Все финно-угорские песни — эпического склада. Свадебные песни входят как один из совершенно неразрывных с остальным эпосом компонентов. Есть два вида эпоса: собственно эпос и эпос, связанный со свадьбой. Эта линия эпических свадебных песен лежит на севере, потому что она связана не столько с земледелием, сколько с охотой»²⁷.

В связи с этим для Гиппиуса приобретала большое значение и проблема перевода фольклорных текстов с языков народов СССР на русский. Перевод этот, по мнению Гиппиуса, должен был отражать все особенности поэтического строя оригинала. «Порадовала и поставленная чисто филологическая проблема перевода. Это тем более существенно, что наши дорогие филологи в этом деле очень отстали. Нам надо подать пример того, каким путем здесь следует идти. В проблеме перевода решающее значение имеют следующие особенности непере-водимых стиха и прозы: синтаксические строфы. Потому что структу-

ра есть соотношение параллелизмов по синтаксическому строю. Ганс Вернер в своей книге «Происхождение лирики», напечатанной много лет назад, книге в высшей степени интересной, подводит итоги изучения поэтического творчества разных народов, находящихся на разных стадиях общественного развития, т.е. систематизирует тот материал, который в области инструментологии систематизировали Курт Закс и Хорнбостель. В этой работе в качестве основных, исходных компонентов лирики устанавливается синтаксический параллелизм, затем тавтологический параллелизм и аллитерации. Если проследить за соотношением и того, и другого и дать это в переводе именно так, не пытаясь согласовывать это с русской лексикой, а передать это, пусть даже не очень согласованно, — это даст колоссальный материал для понимания не только структуры поэтической, но и связанной с этой поэтической структурой особенностью структуры музыкальной»²⁸.

Несмотря на всю важность установления структурной типологии музыкально-фольклорных форм, для Гиппиуса оно являлось не конечной целью исследования, а лишь промежуточным этапом на пути к исторической интерпретации фактов музыкальной культуры, поскольку ученый неоднократно заявлял: «Я всегда считал себя историком музыки, а не фольклористом, потому что фольклор, оторванный от истории музыки, — это не сюжет для изучения. Фольклор надо рассматривать только в неразрывной связи с историей музыки, только тогда мы сможем как-то в нем сориентироваться»²⁹. Главным инструментом для достижения этой цели в последний период его деятельности для Гиппиуса стали ареальные исследования, логически продолжающие его исследования местных стилей русской (и не только русской) народной песни в плане их ареалов. Прежде всего он призывал отказаться от изучения местных стилей в административных границах областей. «Мы должны начисто отказаться от областных делений по современному административному принципу. Сегодня мы имеем дело с одним областным районированием, завтра — с другим. Не это определяет суть дела. Определяют стилевые ареалы, которые нужно установить безотносительно. Чтобы это сделать, надо идти путем, которым шли в частности эстонцы, очень подробно картографировавшие стилевые явления. Принцип такого картографирования очень важно продумать. Это большая задача методологического порядка»³⁰. В поисках методики ареального исследования Гиппиус, с одной стороны, ориентировался на достижения отечественной диалектологической школы (Дурново, Ушакова), а с другой стороны, постоянно указывал на то, что результаты диа-

лексикологического картографирования нельзя прямо проецировать на явления музыкального фольклора. «Картографирование надо проводить по разным признакам, ибо по одному признаку ни о чем нельзя судить. Ведь еще К.В.Квитка писал, как это важно, потому что ареалы мелодий стилевых типов часто не сходятся с ареалами этнографическими и лингвистическими. Поэтому важно сопоставление картограмм, а не проецирование ареала лингвистического на стилевые карты. Мне кажется, было бы очень хорошо, если бы для начала картографировать материалы, которые у нас есть, развернуть картографирование по тем звукозаписям, которые у нас уже собраны»³¹. В процессе обсуждения перспектив ареального исследования в музыкальной фольклористике, Гиппиус не принимал определения «музыкальный диалект», которым пользовались другие исследователи, ошибочно полагая, что оно требует наличия некоего аналога литературного языка. «Диалекты — употребляет даже Гошовский. Но термин неправилен. Само понятие диалекта представляет собой антитезу литературному языку. Аналогия: вариация и варьируемая тема. Литературный язык и отклонения от него. Мы имеем дело не с отклонениями, а с системой исторически сложившихся местных стилей как следствием неравномерности исторического развития отдельных местных традиций. Я бы употреблял термин «говоры». Если мы говорим о музыке, то лучше говорить о стилях. Уточнить, что такое стиль — вопрос нелегкий»³².

Гиппиус считал, что для начала ареального исследования важен выбор территории. Предпочтение должно быть отдано регионам с коренным населением. «Традиционная песня живет наиболее устойчиво именно там, где мы имеем коренное население, в течение многих веков живущее в данной местности. Там, где население переселенческое, при отрываясь от коренных форм и соединяясь с культурой выходцев из других мест, традиционная песня начинает изменяться, приобретать новые, более поздние формы»³³.

Считая картографирование перспективным методом изучения народной музыкальной культуры, ученый постоянно подчеркивал, что ему обязательно должно предшествовать структурно-типологическое исследование местных музыкально-фольклорных форм, в результате которого только и можно определить единицу картографирования. В методике ареального исследования, которую предлагал Гиппиус, ясно проступает одна из основополагающих его идей о примате взаимосвязей компонентов системы над механическим их набором. «Своеобразие это то, что определяется данным конкретным составом стилевых

компонентов, мелодических и поэтических, и формами взаимосвязи этих компонентов, и, наконец, функциями общественными каждого из них... Каждый из этих компонентов может быть описан как структурный тип, а также определенный тип взаимосвязи структурных типов. Все это вместе взятое типизируется в данной местности со стороны общественной функции. Если мы станем рассматривать это так и попытаемся начать картографировать на карте, где нет областных членений, а есть только названия наиболее крупных городов, наиболее даже старых городов... Следовало бы дать в указанном Вами ареале типизации по указанным мною уровням, типизацию явлений на каждом данном уровне и начать картографировать на каждом данном уровне. Для данного ареала типично такое-то сочетание компонентов, такие-то взаимосвязи, такие-то общественные функции, неповторимые в других случаях. В другом месте мы встретились бы с частью этих компонентов, частью других, взаимосвязь была бы другая. Говоря современным языком, это был бы другой системный тип тех же структур. (...) Пока мы не исследовали местные стилевые типы в том направлении, в котором следует, как эстонцы, структуральную типологию проводившие. В результате такой работы мы могли бы сказать, может быть, что мы имеем группу южнорусских стилевых типов, которые можно поделить в такой-то вид подгрупп, и обрисовать их исторически сложившиеся ареалы безотносительно каких либо областей. Исторический подход дает весьма сложную картину ареалов, так как одна историческая эпоха накладывается на другую. (...) Я мечтаю, когда мы от больших масштабов перейдем к узким, к углубленному детализированному исследованию каждого района, чтобы иметь его картограмму»³⁴.

Только путем изучения местных стилей, считал Гиппиус, в том числе и при помощи ареального исследования, можно получить объемную картину национальной музыкальной культуры, а впоследствии провести сравнительное изучение разных этнических культур. «Подобно тому, как язык каждого народа — это совокупность многих местных говоров, традиционное народное музыкальное искусство представляет собой совокупность многих местных стилевых его типов. И каждый такой местный стилевой тип является открытой системой, взаимосвязанной с другими местными типами музыкального искусства данного народа. Все богатство и многообразие традиционного музыкального искусства каждого народа может быть поэтому раскрыто полно и разносторонне при условии систематического изучения местных стилей и практики собирания, и практики исследования ареалов, обос-

новании каждого местного стиля как отдельного структурного типа и рассмотрении их совокупности во всех формах их взаимосвязей. Собирающие и изучение под этим углом зрения традиционного музыкального фольклора народов Поволжья является, на наш взгляд, первоочередной задачей. При такого рода исследованиях вряд ли правомерно ограничиваться исследованием таких крупных структурных типов фольклора отдельных народов Поволжья как, например, песни из стиля луговых, горных и восточных мари или эрзянский или мокшанский песенные стили. Каждая из крупных стилевых групп всегда составляет совокупность нескольких местных стилей, и их установление и обоснование как особых структурных типов тем более естественно, что отдельные из них могут обнаруживать любое родство с соседними народами Поволжья. В сущности говоря, проблема взаимосвязи национальных культур предполагает предварительное изучение вот таких местных стилевых типов, поскольку взаимосвязи обычно имеют место не в целом, не в совокупности всей структуры и стилевой типологии данного места, а по отдельным местным ареалам. Дифференцированный подход к изучению отдельных местных стилей народов Поволжья является, таким образом, необходимой предпосылкой исследования всех многообразных форм взаимодействия музыкального фольклора данного народа с музыкальным фольклором его соседей»³⁵.

На протяжении всей своей научной деятельности Гиппиус очень много думал о проблеме жанра и о жанровой классификации произведений музыкального фольклора. В те годы, когда он начинал свою исследовательскую работу, в науке всецело господствовала филологическая традиция в отношении к жанру, и жанровые определения фольклорных поэтических текстов, данные филологами, механически переносились на произведения музыкального фольклора. Гиппиус первым в отечественном этномузыкознании указал на ошибочность такого подхода в жанровом обозначении музыкально-фольклорных текстов и обратил внимание коллег на несовпадение поэтических и музыкальных жанров в народной культуре. «Надо очень четко разграничить здесь категории жанра как поэтической единицы и как единицы музыкальной. Вещи совершенно разные. Одна из основных ошибок, которые у нас все время допускаются, это отождествление того и другого, и в результате установление категории жанров, как будто жанров музыкальных не существует, а существуют только жанры поэтические»³⁶.

В своем определении жанра, к которому он долго шел, Гиппиус основывался на системном понимании объекта исследования — музы-

кально-фольклорной традиции. Отсюда следует, что жанр не может существовать как абстрактная категория, а всегда имеет локальную специфику, являясь одним из компонентов местной традиции и получая свой статус только в соотношении с другими жанрами этой системы. «Когда вы говорите: «Это типично хороводная» — я удивляюсь, как можно о каком-то жанре говорить как о «типично хороводном» или «типично свадебном». Значит, у вас в сознании отвлеченное представление о каком-то жанре, которое вы проецируете. Оно субъективно, и надо доказать, что этот абстрактно хороводный жанр бытует»³⁷. «Важно еще, что в этой систематике жанр характеризовался не только со стороны функциональной, но и со стороны стилевой, как стилевой тип. Характеристика жанровых явлений в их стилевом выражении — также важная сторона дела. И очень любопытно то, что такое стилевое выражение в Ульяновской области имеет протяжная песня (даже термин — «долгая»). Протяжная песня в местном стилевом выражении встречается не везде. Например, южные стили не имеют местных стилевых форм протяжной песни, а имеют формы заносные, бродячие. Местные стили — признак, на который следует обращать внимание»³⁸.

Разрабатывая структурно-типологическое направление в музыкальной фольклористике, ученый прекрасно понимал важность структурных характеристик музыкально-фольклорного текста, но в то же время их недостаточность для его жанровой атрибуции, поскольку каждый такой текст несет определенную функциональную нагрузку в культуре. «Мы говорим о жанрах как категориях музыкально-поэтических. Но прежде всего и напев, и текст, говоря языком структуралистов, есть оппозиция, но не единство. Они координируются в разных формах, но совершенно не едины. Говоря о жанровых типах, мы часто жанры определяем чисто функционально. Между тем, жанр нельзя рассматривать как функцию, как нечто, определяемое только общественной функцией. Если мы начнем жанр рассматривать с этих позиций, то с точки зрения местности будет внесено много нежанрового. Жанры следует рассматривать как определяемую функцией структуру. Только имея дело с определенным структурным типом, который определен функцией, можно говорить о жанровом виде применительно или к поэзии, или к музыке. Причем, жанры поэтические несинхронны жанрам музыкальным. Здесь мы тоже не можем никак от этого освободиться. В литературе можно говорить о жанре былин и жанре исторических песен. В музыке такого жанра нет. Есть лишь жанр северных старин и существует нечто, объединяющее и исторические песни, и былины.

Или существует южнорусский стиль хоровой песни, в котором есть группа песен эпического характера, сюжетно аналогичная северным старинам. Это разные уровни: один — отношение к поэтическим жанрам, другой — отношение к музыке. Мы это все не разграничиваем и таким образом создаем себе чудовищную путаницу»³⁹.

Вслед за К.Квиткой, Гиппиус разделял музыкально-фольклорные тексты по принципу их приуроченности или неприуроченности к определенным обстоятельствам исполнения. «Есть два вида песен — песни, исполняемые в определенное время в определенных обстоятельствах и в любое время. Первые определяются функцией, вторые вне зависимости от приуроченности определяются содержанием. Тут другая функциональная связь»⁴⁰. Вместе с тем, определяя жанр как типизацию структуры под воздействием общественной функции и содержания⁴¹, Гиппиус осознавал сложность и неоднозначность соотношения структуры и функции в музыкальном фольклоре. Это проявлялось, в частности, во впервые отмеченном им явлении так называемой вторичной приуроченности народных песен. «Мы всегда начинаем с жанров. Но закрепление напевов за жанрами может быть вторичным явлением. А первичная жанровая функция могла быть совсем другой. И вот это — искомое. Часто у русских хороводные и свадебные напевы переключаются. И вот эти межжанровые связи, которые всегда возникают на почве ранней функции и ее вторичной модификации. И все, что сегодня присутствует как жанровая атрибуция, есть очень важная сторона дела. Я понимаю, что эта работа очень трудна, так как работа эта и этнографическая, и историческая»⁴².

Неоднозначность соотношения функции музыкально-фольклорных текстов и их структуры также была отмечена Гиппиусом по отношению к полижанровым напевам, существующим в восточнославянском музыкальном фольклоре. «Я сам как-то определял жанр как структуру, определяемую функцией. Это относится к моножанровым явлениям. А полижанровые явления требуют несколько иных определений. Полижанровые напевы — чрезвычайно серьезное положение, на которое, прежде чем заниматься, надо обратить самое серьезное внимание»⁴³.

Еще один аспект проблемы жанра в музыкальном фольклоре, которому Гиппиус придавал важное значение, — это соотношение исследовательской и народной жанровой классификации. Ученый считал, что нельзя игнорировать народную терминологию, поскольку она всегда дает точное указание на ту функцию, какую выполняет данная пес-

ня в жизни локальной традиции, но с другой стороны, нельзя ее и абсолютизировать. «Мне нравится, что это показ, выстроенный на основе народного жанрового подразделения, на народной жанровой терминологии. Мне кажется, что это положение — принципиальное. Мы часто занимаемся жанровой систематикой, путая народные термины с терминами общепринятыми»⁴⁴.

Наряду с постановкой проблемы жанра в общетеоретическом плане, Гиппиус немало внимания уделял изучению конкретных жанров русского музыкального фольклора. Одним из любимых жанров, исследованию которого он посвятил практически всю свою жизнь, была русская лирическая (протяжная) песня. Именно в ней он видел воплощение не только музыкального гения, но и национального духа русского народа. Вслед за Б.Асафьевым, он считал ее вершинным достижением мировой мелодической культуры. «Не все народы наделены одинаковым мелодическим дарованием. Мелодика большого дыхания составляет одну из черт национального своеобразия русской протяжной лирической песни. Она встречается, однако, в иных формах и в музыке некоторых других народов (башкир, монголов, армян, азербайджанцев). Историческими аналогами мелодического языка русской протяжной лирической песни являются сложные и высокоразвитые культуры Средиземноморья: иудейская, сирийская, арабская и другие. Наконец, одним из проявлений той же мелодической одаренности русского народа является и русский симфонизм, в основе которого лежит мелодика большого дыхания. Именно это отличает русскую классическую музыку от музыки других европейских народов»⁴⁵. Русская лирическая песня была именно тем материалом, на котором он рассматривал, ставил и решал многие ключевые проблемы музыкальной науки. Это все проблемы, связанные с ритмической и звуковысотной организацией народных песен (лад, мелодика, строй, многоголосие), с системой локальных традиций музыкального фольклора, с теорией народного исполнительства. Причем, лирическая песня была для Гиппиуса и точкой отсчета при определении специфики других музыкально-фольклорных жанров. Гиппиус готовил к изданию двухтомное собрание русских лирических песен, которое должно было войти в серию «Свод памятников музыкального фольклора народов СССР», благодаря чему сохранилось более 200 сделанных лично им нотных расшифровок лирических песен из разных регионов России. Все свои многолетние наблюдения и выводы он изложил в книге, которую писал на протяжении многих лет, но которая так и осталась неопубликованной. В ней он из-

ложил историю собирания, типологию сюжетов русских лирических песен, результаты их сравнительного анализа с сюжетами песен других жанров и плачей, свои наблюдения над поэтической и музыкальной строфикой, ритмикой, мелодикой, строем и формами многоголосия протяжных песен.

Кроме лирических песен ученого весьма интересовали эпические жанры русского музыкального фольклора, и в этом плане он был продолжателем отечественной филологической и этномузыковедческой традиций. Вспомним, что его первые экспедиции на Русский Север были связаны первоначально с задачей исследования именно эпических жанров. Одним из результатов этих экспедиций стало издание «Былины Севера», составленное филологом А.М.Астаховой, к которому Гиппиус написал статью «Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин» (1938). Что же касается заонежских былин, то им была посвящена большая статья Гиппиуса «Былинные напевы семьи Рябининых», оставшаяся неопубликованной, хотя в ней содержатся чрезвычайно важные выводы о музыкальной специфике эпического жанра в русской северной традиции. Ряд ценных замечаний по поводу русского музыкального эпоса был высказан Гиппиусом и в курсе лекций, которые он читал в Московской консерватории в послевоенные годы. Одна из важнейших идей ученого заключается в рассмотрении былин в контексте общерусской и локальных традиций. Он делает предположение о том, что былины в разных северных традициях обнаруживают различные системные связи с другими жанрами музыкального фольклора. «Мезенско-печорские былины в высшей степени тесно связаны с узко местной песенной традицией. Эта связь отличает мезенско-печорские былины от олонецких и поморских, — тех, которые нам известны по сборнику Кириши Данилова. Там мы можем усмотреть связь с общераспространенными хороводными и плясовыми песнями. Здесь же былинный напев тесно связан с местной хоровой песней, в других местах не встречающейся»⁴⁶. Более того, на примере эпических песен Гиппиус ставит чрезвычайно важную проблему исторической интерпретации их стилевых воплощений. «Все традиционные эпические приемы: прием троекратного повторения каждого эпизода, приемы развития отдельных эпизодов, производящие впечатление длиннот при чтении старин, — все это мы встречаем в северных былинах, и все это почти отсутствует в южнорусских эпических песнях. В соответствии с чисто теоретической и мало обоснованной предпосылкой о том, что историческая жизнь фольклорных жанров проявляется в последовательном, посте-

пенном вымирании и выветривании, литературоведы, очутившись лицом к лицу с двумя эпическими русскими традициями: одной, эпически менее развитой, и другой, более развитой, — сделали ни на чем не основанный вывод: так как на севере тексты более распространенные, а на юге более лаконичные, то южные тексты надо рассматривать как вырождение тех, которые мы имеем на севере. Этот вывод в известной степени опирается на историю собирания былин.

Дело в том, что южные былины были открыты значительно позднее северных, — только в конце XIX века, тогда как северные былины и их близкие аналогии в сборнике Кирши Данилова стали известны еще в начале XIX века. Таким образом, столетнее представление о русских эпических песнях на основании северных образцов установило определенный взгляд, и этот взгляд оказался не подтвержденным более сжатыми южными образцами. Следствием явилось неправильное представление о том, что в южной традиции мы имеем, в сущности, вырождение типа, наблюдаемого в северной.

Проблема исторического приоритета традиций северных или южных эпических песен остается невыясненной. Несомненно лишь, что утвердившееся в литературе мнение об историческом приоритете северных эпических песен ни на чем не основано. Значительно более правдоподобным было бы предположить, что обе эти традиции суть две различные ветви неизвестного нам более раннего исторического стиля эпических песен. Северная ветвь этого стиля получила одностороннее литературное развитие, сохранив напевы, близкие к напевам хороводных песен. На юге такого одностороннего развития текстов по видимому не получилось. Зато в них получили развитие те лирические мотивы, которые встречаются и в северных эпических песнях, но не имеют в них такого развития, какое мы встречаем в южных образцах. В южнорусских эпических песнях очень подробно развиваются такие эпизоды, как лирический плач при прощании, тоска богатыря по родному дому, — те же мотивы, которые мы встречаем в лирических песнях. То же самое явление мы наблюдаем в музыкальной стороне южнорусской эпической песни. Их напевы и ансамблевое исполнение развивались параллельно с традицией лирической песни, и в них получил развитие мелодический развод, близкий культуре разводов протяжных песен»⁴⁷.

До сих пор остро дискуссионной остается проблема финно-угорского субстрата в севернорусских эпических традициях. Гиппиус придерживался мнения, что такой субстрат действительно существует.

Первые эта мысль была высказана им в Предисловии к сборнику Коршнер «Карельские народные песни» (М., 1962): «Порочной практикой нестрофового изложения строфовых видов стиха карельской эпической песни, к сожалению, настойчиво придерживаются и собиратели северной русской эпической песни, упорно игнорирующие строфовой строй русских былин заонежской и поморской традиций, не показанный до сих пор ни в одной из публикаций, несмотря на то что строфовые границы в стихе и напеве русских былин Заонежья и Поморья всегда строго совпадают, и потому строфовой строй стиха этих последних еще более очевиден, чем строфовой строй стиха карельских рун. Утвердившаяся практика нестрофового изложения строфовых видов карельских эпических песен и русских былин заонежской и поморской традиций принесла тем больший вред, что в ее результате явные черты их композиционного родства остались до сих пор незамеченными». В дальнейшем он неоднократно возвращался к этой идее, однако высказывался уже не столь категорично: «Очень интересный вопрос: Пудожье и Заонежье. В одном из докладов Петрозаводской конференции утверждалось, кажется, на материалах языка или топонимики, что Заонежье — это обрусевшие вепсы. Мы все время ходим вокруг и около финно-угорской подпочвы, но никак ее не нащупаем. Это — чистая гипотеза, пока без всякого основания. Я думаю, что на Пинеге прощупывается саамский субстрат, а в Заонежье — вепсский и карельский»⁴⁸.

В поле зрения Гиппиуса были и стадиально более ранние жанры восточнославянского фольклора. Так, съездив вместе с З.В.Эвальд в восточно-белорусское Полесье, он не мог пройти мимо хорошо сохранившихся в Белоруссии песен календарного цикла. Изучение такого рода музыкальных явлений имело для него особое значение, поскольку позволяло включить их в общую картину исторического развития музыкальных систем. Кроме того, календарные песни стали базой для сравнительных исследований и осознания полистадиальности внутренней структуры музыкально-фольклорных традиций, а также рассмотрения музыкальных культур соседних народов в свете проблемы их исторического старшинства.

«Календарные песни более или менее выстраиваются в ряд на белорусской этнической территории, отчасти на украинской. Что касается русской этнической территории, то на ней они нигде не выстроены ни в какой ряд. А там, где они существуют, они существуют как некоторый компонент совершенно определенных взаимосвязей. Здесь каждый ареал составляет свою систему. (...) Мы не можем говорить о рус-

ском календарном цикле как о чем-то едином. Это множественность самых разных явлений. И сами компоненты неодинаковы, и взаимосвязи неодинаковы. Календарные песни — это напевы территориальных общин, сохранившихся в Белоруссии и на Украине»⁴⁹.

«Дело в том, что русские календарные обрядовые песни имеют напевы территориальных общин. В Белоруссии это относится ко всему циклу песен, у украинцев это уже не так, у русских — это относится только к календарю. В Рязани говорят: этот напев овсенки из нашего села, а этот — из того села. Родовое тут уже ушло, территориальное закрепление осталось. У вас эти родовые моменты могли сохраниться. Это помогло бы и нам. Когда мы имеем дело со скотоводческими народами, такими как тувинцы, так у них это сохранилось до сих пор, но в иной форме. У них есть родовые напевы в связи с молениями родовыми, молениями гор. А здесь — в связи с земледельческим календарем — это действительно страшно важно. Это может навести на очень большие наблюдения и у славян»⁵⁰. «Мне кажется, что нужно, касаясь календарного круга, иметь какую-то твердую почву, с которой начинать. Что является здесь почвой? То, что все календарные напевы имеют свои ограниченные ареалы. В одной местности веснянки поются на один напев, в другой — на другой. Если бы Вы сказали, что это весняночный тип Десны, мне было бы понятно, что для северной Десны это убедительно. Но когда Вы говорите вообще о веснянке, это уже огорчает»⁵¹.

Многие коллеги упрекали Гиппиуса в недостаточном внимании к проблеме семантической интерпретации музыкально-фольклорных текстов, которая наиболее отчетливо вставала в связи с изучением календарных песен. Однако Гиппиус вовсе не отрицал ее важности, а лишь протестовал против тех методологических установок, которые использовались для решения этой проблемы. «Когда Вы говорите о смысловых семантических категориях: о зовности и т.п., то мне непонятно, как об этом можно говорить вне категории тембра. В живых песнях началось все с категории тембра — не просто интонация, но так именно звучащая в смысле тембра. К.В.Квитка в последние годы своей жизни страшно волновался, что мы в своей работе имеем дело не с конкретной музыкой, а с нотной графикой вне тембра. А что-то понять в календарных песнях вне тембра, вне живого звучания невозможно. Поэтому, когда мы пытаемся осмысливать даже не какие-то напевы, не конкретно ритмизуемые явления, а просто некую абстракцию, объеди-

нящую группу напевов, и осмысливать ее семантически, мне всегда влжется, что это — недоказуемая гипотеза»⁵².

Пристальное внимание Гиппиуса к современным ему процессам, происходящим в народной традиционной культуре, его отношение к ней как к живому развивающемуся организму воплотилось в его исследовании «Интонационные элементы русской частушки» (1936), до сих пор остающемся единственным опытом теоретического осознания этого жанра. Вскрывая межжанровые связи интонационного поля русской частушки, ученый вместе с тем достаточно убедительно показывает инструментальную природу ее мелоса. В этом смысле данная публикация входит в ряд его работ, посвященных народной инструментальной музыке — предмету особого внимания в последний период его научной деятельности.

Занимаясь всю жизнь вокальными жанрами музыкального фольклора, в 70-е годы Гиппиус остро осознал необходимость в восполнении того пробела, который ясно обозначился в изучении сферы инструментальной народной музыки. Он заключался в отсутствии системы и исследования инструментария народов СССР, их изолированности от достижений мирового этномузыкознания в этой области. Все это усугублялось стремительным угасанием инструментальной традиции не только русской, но и других народов. Гиппиус стоял у истоков таких направлений науки как этноорганология и этноорганофония, впоследствии разрабатывавшихся его учениками И.В.Мациевским и Н.И.Бояркиным. Именно поэтому Гиппиус, придя на работу в Фольклорную комиссию СК РСФСР, занялся подготовкой Международного инструментального конгресса, состоявшегося в Москве в 1974 году. По материалам этого конгресса впоследствии был издан двухтомник «Народные инструменты и инструментальная музыка», до сего времени сохраняющий свою научную актуальность.

В своем докладе на этом конгрессе Гиппиус обратился к программно-инструментальной музыке обских угров. Эту тему он считал чрезвычайно важной и для изучения инструментальных традиций других народов. «Поставлена проблема программности в инструментальной музыке, которая является одной из ключевых, исходных проблем. Здесь возникает еще одна особенность, связанная со спецификой инструментальной музыки — исполнительские школы, потому что в инструментальной музыке возникают группы исполнителей, которые передают традицию»⁵³.

Другая важная проблема, на которую Гиппиус обращал внимание всех исследователей народной инструментальной музыки, — это проблема происхождения инструментов, которые могут изначально принадлежать данной этнической культуре, а могут быть и заимствованными. «Доклад Галайской представляет огромный интерес еще и потому, что она раскрыла возможность финно-угорских истоков у русских гуслей. Они всегда считались русским инструментом, хотя по существу, попали к русским в более позднее время. И в этой связи в высшей степени важно замечание Галайской, когда она обратила внимание на то, что корневые виды инструментов следует определять по признаку, насколько они связаны с народными верованиями и преданиями. И вот в «Калевале» и у народов Поволжья этот инструмент связан со множеством преданий. В русском же материале этого нет»⁵⁴.

Какую бы проблематику он ни разрабатывал, чем бы он ни занимался, Гиппиус всегда подчеркивал, что главной целью любого этномузыкологического исследования является не просто введение новых фактов в историю мировой музыкальной культуры, но и определение их места в ней. Считая себя историком музыки, ученый постоянно подчеркивал, что изучение истории музыки приобретает смысл и чрезвычайную важность только в контексте истории общества и в плане развития человеческого мышления. «Мутным словом «фольклор» мы заслонили совершенно разные вещи, которыми мы занимаемся. Мы называем словом «фольклор» и массовое, и профессиональное. Здесь же мы имеем дело с историей музыкальной культуры в том плане, которого сейчас еще вообще не существует в разработанном виде. В Европе додумались, что историю музыки надо читать не с архаики, а делать европейский курс и его истоки: индийская система, арабская, китайская, японская и так далее. В Амстердаме профессор датской консерватории Ван дер Лев на конгрессе ММС — 8 сказал, что они построили там такой курс. Однако системное построение не должно ограничиваться высокими древними культурами Востока. По существу, когда мы имеем дело с финно-угорскими или тюркскими народами СССР, мы имеем дело с совершенно неизученными с точки зрения истории музыки системами. Здесь надо быть историком прежде всего. И поэтому быть историком только музыки нельзя, надо быть историком общества. Обычно эти стороны исследуются историками и этнографами, которые не всегда исторически достаточно высоко ставят эти проблемы. Я придаю огромное значение тому, что делается в этом направлении, и считаю, что у нас наконец на местах появились исследователи, кото-

рые делают дело, зная язык, так как без знания языка это все — взгляд со стороны, не свое. Целый ряд исследователей сейчас уже подходит к тому, что называется историей музыки. Зная язык своих культур, можно когда-нибудь написать историю удмуртской музыки и истории других культур Поволжья. Вот в каком огромном аспекте мне представляется значение этой работы»⁵⁵.

С этих позиций Гиппиус подходил к любым проблемам и явлениям, попавшим в поле его зрения. Одним из привлекательных объектов, позволяющих выявлять историческую проблематику исследований, был поздний слой традиционной музыкальной культуры, на материале которого, как считал ученый, нагляднее видны процессы, происходящие в современности. «Мне очень понравилась мысль относительно записи поздних переселенцев. Это не значит, что не надо записывать старожилов; но на материале поздних переселенцев гораздо легче выявить корневые вещи и то, что изменяется. Изменения эти могут быть тем более велики, что в одном сибирском селе есть не только русская и украинская части, или русская и белорусская, но и татарская, и мордовская, — так что получается взаимосвязь очень затейливая. Мне кажется, очень важно было бы продумать методику и не упускать позднепереселенческие села»⁵⁶.

В этой связи Гиппиуса занимала и проблема изучения народной городской песни. Она его интересовала в нескольких аспектах: происхождение нового стиля пения, его отражение в старых публикациях русского музыкального фольклора, его взаимодействие с традиционным слоем русской песенности. Для него было совершенно очевидно, что городская песня возникла лишь на основе части локальных традиций русского фольклора, в которых сложились для этого определенные условия. «Северные стили не были преломлены в традиции городской песни; северный напев нельзя представить себе абстрагированным от фактуры хора, потому что там очень трудно представить себе мелодию как таковую. В московско-рязанской виртуозной традиции, наоборот, образуется песенная мелодия как таковая, которая легко претворяется в сольную мелодию и в мелодию песни с сопровождением. Поэтому московские распевы таких песен, как «Горы», «Степь», «Не одна в поле дороженька» и других наиболее популярных русских лирических песен, очень давно стали бытовать в качестве не только ансамблевых, но и сольных песен, и очень рано стали исполняться с гитарным сопровождением»⁵⁷. «Мне важно, чтобы вы оценили сборник Прача, как сборник, впервые запечатлевший ростки той народно-песенной

традиции, которая в XIX и XX веках станет господствующей традицией в городской песне, той традицией, которая потом разовьется в песни на основе танцевальной ритмики вальса и т.д., вплоть до той советской массовой песни на основе уже джазовой ритмики, которую вы сейчас знаете»⁵⁸. «Возникновение песен в народном стиле, стилизация народных песен очень часто рассматривается как некий литературный творческий процесс, независимый от фольклора. Подобная оценка этого явления неверна. Процесс этот чисто фольклорный. Композиторы и писатели — авторы песен — выступают здесь, в сущности, как авторы народных песен, как носители народно-песенных традиций, создающие некие новые варианты песен, отвечающие в большей степени широкому кругу уже не только области, не только села, но и всего народа в целом, и выделяющие те элементы, которые с этой точки зрения воспринимаются, как наиболее существенные.

Приведу следующий пример: скажем, общеизвестная песня «Из-за острова на стрежень» — песня о Степане Разине. Эта песня является типической романтической переработкой 1890-х годов многочисленных песен о Степане Разине, подчеркивающей те элементы этих песен, которые в данную эпоху оказались наиболее живыми и единственно живыми. Когда вспоминаешь имя Разина, первая песня, которая приходит на ум — именно эта, несмотря на то, что это — литературная песня поэта Садовникова на напев вальса, никакой преемственности с разинским циклом, очень многочисленным, не имеющая. Но эта песня оказалась столь популярной потому, что поэт Садовников был краеведом, много странствовавшим по Волге, как-то впитавшим в себя ту атмосферу, в которой создавался разинский цикл, насчитывающий на Дону до двадцати различных сюжетов о Разине, и обобщившим, в конце концов, в одной песне целую сюжетную линию русской песни.

Этот процесс очень существенен и сам по себе как момент общенационального обобщения некоторых разрозненных областных сюжетных, стилистических и иных линий; с другой стороны, еще и потому, что песни, создаваемые в таком обобщенном плане, получают затем вторичную жизнь в деревне и вытесняют уже из деревни, из областных традиций более ранние песни на ту же тему»⁵⁹.

«...В начале XX столетия «новым» слоем повсеместно были всевозможные «Полна, полна коробушка», «Стучит и гремит пассажирка», «Разлука ты, разлука» и проч. Это был новый слой, который не только с репертуарной точки зрения, но и по характеру интонирования резко противостоял более старому песенному слою. Сейчас мы наблю-

даем другую картину: наряду с этими песнями новый слой составляет несколько напластований. Наиболее сильное и мощное напластование – это захаровские песни, которые от Белоруссии до Камчатки поет весь Союз. С другой стороны – песни городского происхождения, но позднейших украинских полугородских распево. Например, такие песни, как «Ланцов». Эти песни поются в традиции дискантирования, где подводка состоит не из разводов, а нота против ноты, из терцовой вторы и нисходящих квинт. И последнее: очень широко были распространены некоторые песни гражданской войны.

Значение этих новых наслоений в том, что в традиции этих новых песен начинает широко распеваться и старая песня. Причем, это происходит в течение короткого времени своеобразными вспышками, точно такими же, как в городе распевается какая-то новая песня: распространяется, ее поют некоторое время, а потом забывают. Так и в деревне: попадает какой-то «Ланцов» с терцовыми вторами, и все подряд начинает переделываться под этого «Ланцова». Затем песня и традиция отмирают, но что-то в обиходной традиции от этого останется. Поэтому в обиходной традиции не всегда удается установить специфически местные стилиевые черты. Для этого нужно очень долго изучать обиходный стиль»⁶⁰.

Совершенно неизученной до сих пор остается проблема влияния профессиональных цыганских хоров на процесс формирования русской городской песни, начиная с XVIII века. В научном наследии Гиппиуса сохранились интересные и остающиеся актуальными поныне замечания по этому поводу. «...В 1850-е годы в сборнике, который состоит из крестьянских песен, впервые гитара неожиданно показывается наряду с фортепиано. Сборник Стаховича так и называется: «Собрание русских народных песен, аранжированных для фортепиано и семиструнной гитары». Очевидно, гитара к этому времени сильно входит в интеллигентское сознание; в это время начинается культ гитары в кружке Москвитянина, увлечение гитарой в кружке Аполлона Григорьева и А.Островского (Стахович был связан с этим кружком). И надо сказать, что это увлечение цыганской гитарной традицией отнюдь не случайно. В это время среди цыганских хоров выделяется хор Ивана Васильева, в высшей степени искусный в смысле виртуозной культуры гитары; хор, культивировавший новый стиль более свободных романтических гармонизаций, преломляющих в бытовом гитарном сопровождении элементы европейской романтической гармонии. Таким образом закладывался фундамент того стиля цыганской песни, кото-

рый до нас совсем не дошел, будучи вытеснен позднейшей кабацкой песней.

Под цыганскими песнями в каждой европейской стране разумелись две вещи: во-первых, те цыганские песни, которые исполнялись профессиональными цыганскими хорами специально на публику и отличались от песен, которые цыгане поют в быту. Главным образом, не цыганские песни, а песни того народа, среди которого жили цыгане, распетые опять-таки в какой-то национальной традиции, найденной цыганами у данного народа. В Венгрии цыгане культивируют преимущественно инструментальный стиль — та цыганская традиция, которая нашла себе отражение у Листа, Берлиоза. В России же профессиональные цыганские хоры появились с XVIII века, с екатерининского царствования, первоначально в качестве крепостных капелл, и стали культивировать преимущественно русские плясовые песни, которые мы имеем в сборнике Прача. Кстати, в предисловии к этому сборнику сказано, что такие-то номера песен — суть те, которые называются цыганскими, хотя они не цыганские, а отличаются только тем, что их пляшут *в три ноги*.

Это была одна линия. Сначала, по-видимому, цыгане культивировали преимущественно плясовую песню, затем стали культивировать романсы. Записанный Гурилевым весьма виртуозный распев песни «Уж как пал туман на сине море» напет цыганкой Стешей.

Затем цыгане начинают петь свадебные песни. Они почти не зафиксированы в сборниках, хотя имеются интереснейшие указания литературного порядка, — скажем, такое, что Пушкин специально ездил в Грузины слушать эти свадебные русские песни у цыган.

А что касается цыганской песни как таковой, национальной цыганской песни, то она представляет собой вот что: цыганами были распеты примерно пять плясовых песен, примерно в тридцати вариантах, то есть они из каждой песни сделали по 6-7 песен по стандартному образцу. Плясовая песня начиналась в медленном изложении и кончалась в нормальном плясовом, которым она должна была бы начинаться, — это трафарет, по которому распеты все напевы.

Что же касается лирической протяжной песни, она абсолютно не попала в гитарную традицию. Она носит на себе явные следы украинской песенной лирики и генетически недостаточно изучена.

Когда я говорю о гитарной цыганской традиции в русской песне, здесь надо понимать русскую традицию бытовой песни с сопровожде-

нием гитары, культивируемую цыганскими хорами. Например, известнейшая песня «Не белы-то снеги» из сборника Рупини совершенно не сохранила крестьянских традиций. Она была настолько популярна, что Щелыгин-Щедрин неоднократно приводил ее в качестве символа русской песни вообще. Вместе с тем, мы не знаем ее истока. Я очень подозреваю, что песня «Не одна в поле дороженька» также не сохранила своих крестьянских истоков, и мы знаем ее только в цыганских распевках.

Серии цыганских песен, которые начали издаваться примерно с 40-х годов XIX века, а регулярно с 60-х годов, называвшиеся сериями песен московских цыган, просто цыган и т.д. — это были серии абсолютно не цыганских песен. В них не печаталась ни одна цыганская песня. Это была серия исключительно русского бытового романса и русских песен, распетых цыганами. Образцом такой распетой песни является, например, очень популярная «Не вечерняя», включенная Шлиштым в его «Живой труп»; она представляет собой цыганскую переработку русской крестьянской песни «Ай да не вечерняя заря спотушать стала», опубликованной в русских песенных сборниках.

Публикация цыганских песен как таковых появилась очень поздно, причем очень низкого уровня.

В первой половине XIX века цыгане выступают на Павловском воле. В кабаках они еще не выступают; в кабаках они начинают выступать в 70-80-х годах. Эти выступления формируют определенным образом репертуар. Все зависело от того, какой дирижер руководил хором»⁶¹.

Важно отметить, что внутри этого позднего слоя русской песенности Шипиус выделял несколько самостоятельных ветвей, считая городскую песню явлением весьма неоднородным в стилевом отношении. «При подходе к материалу Московской области надо не ограничиваться эмпирическими констатациями, а попытаться разобраться в этом материале с каких-то исторических и этнографических позиций. Потому что уж очень ясно видны разные слои, которые здесь выступают. Во-первых, тот слой, который когда-то Аполлон Григорьев в своей книге о русской песне называл слоем самородков, которые поют в московских трактирах. И к этому же слою примыкают народные хоры — не наши самодельные, а хоры XIX века: хор Молчанова, Кольцова и т.д. Ярков замыкает эту цепь. Сюда же относится хор Павлова, записанный на граммофонные пластинки в дореволюционные годы. А сам Шипилов доживал свой век очень интересно. Когда его в рапмовское

время лишили возможности выступать с хором, он пришел к Станиславскому, а тот устроил его главным гардеробщиком Художественного театра, где он и окончил свой век. Вот эти хоры, выступавшие в пригородах — в Сокольниках, на Девичьем поле, на народных гуляньях в Москве — оставили определенный след в фольклоре Московской области. Одна из особенностей Московской области та, что в ней утрачена интонация старинной песни. Поют уже так, как пели народные хоры. Утрата интонации — одна из особенностей, требующих специального изучения: где она сохранилась, где — нет, где постепенно утрачивается. Но в большей части она уже утрачена. Что еще помимо этих хоров? Семинарская традиция. Вот тут у вас в нескольких песнях четко была слышна семинарская традиция. Что касается песни о трактористе — тут тоже два слоя. Один — инвалидный фольклор. Инвалиды в госпиталях, раненые и безногие создавали такие вот сентиментальные песни, которые потом распевались инвалидами в вагонах. Они были авторами, а потом это привилось в народе. Не следовало бы говорить, что это песни Великой отечественной войны, этот вид песен нужно особо социологически выделить. А что касается песен о подмосковных городах, то это — категория песен, которыми нам, по-моему, не следует заниматься ни при какой погоде. Не потому, что это самодеятельность, а потому, что это просто авторские песни руководителей народных хоров. Эта категория песен, по-моему, совершенно не подлежит исследованию ни с точки зрения социологической, ни с коренной традиционной. И если у меня нет никаких возражений против семинарских, инвалидных и прочих песен, то этими авторскими нам вряд ли стоит заниматься. Всем на свете можно заниматься, но надо ограничивать себя тем, что является нашей спецификой»⁶².

Ученого в высшей степени интересовали взаимоотношения фольклорной традиции с другими сферами культуры и явления, рождающиеся на их пересечениях. Так, тема взаимодействия фольклорной и церковной традиций, которая в наши дни активно разрабатывается целым рядом исследователей и которая действительно является ключевой для понимания многих явлений музыкального фольклора, занимала Гиппиуса еще в 40-е годы, когда подобные темы относились к числу запретных. «...В напевах южнорусских лирических песен получил развитие мелодический развод, т.е. те ариозные элементы, которые известны по практике фит знаменного роспева. Традиция фит очень близка культуре разводов протяжных песен. Должен сказать, что само слово «развод» встречается и в практике знаменного пения, как раз в контек-

те со словом «фита». Фиты обозначались одним условным знаком, а на полях делалась их расшифровка. Это и называлось разводом фиты. Интересно, что на севере только у двух певцов мне удалось услышать слово «развод», примененное к такому мелодическому разводу попевок на слог текста в лирической песне.

Приведу еще одну историческую справку: Одоевский, один из крупнейших исследователей русской народной песни середины прошлого столетия, специально интересовавшийся вопросом стилистических аналогий между культурой протяжной песни и знаменным распевом, называл эти разводы прямо «фитами», перенося это понятие на распев»⁶³.

«...Для всей средней полосы характерен принцип гармонической насыщенности всей подголосочной ткани всевозможного рода гармоническими вертикальными образованиями, просто в результате намерения певцов нащупать возможно большее число вертикальных созвучий: терций, квинт, трезвучий, чаще всего нисходящих. Эта гармоническая насыщенность часто носит вполне отчетливые следы позднейших исторических влияний, в частности, влияния русской церковной музыки конца XVIII и XIX столетий, особенно в тех случаях, когда мы имеем дело с ансамблями певцов, поющих в церковных хорах. Вполне возможно, что результатом этого же воздействия является очень широкое развитое в среднерусской полосе и не встречающееся в окраинных стилистических традициях солирование одного или двух голосов на фоне хора; то есть такая манера пения, при которой хор явно упрощает свою партию и становится как бы фоном, на котором наиболее отчетливо вырисовываются солирующие партии.

О происхождении этого явления можно делать различные предположения. Оно может быть результатом непосредственного воздействия ближайшей практики церковного концерта конца XVIII и XIX веков, но может восходить и к явлениям более архаического порядка (дуэтные «состязания» певцов на Севере — *Е.Д., О.П.*)»⁶⁴.

Такое явление, как варьирование напева при исполнении песни народными певцами, Гиппиус также рассматривал в одном ряду с аналогичной практикой в церковном пении. «Импровизация, варьирование заключается не в изобретении в момент пения новых интонаций, а в чередовании нескольких вариаций данной интонации, хранимых памятью певца. Другими словами, мы здесь имеем полную аналогию с практикой русского знаменного пения. В истории русского знаменного пения сохранились любопытные свидетельства в этом отношении, в

частности, высказывание одного из певцов эпохи Грозного, головщика-распевщика, который специально гордился тем, что он может каждую данную попевку исполнить в 17 вариациях. Такую же практику мы имеем и в культуре русской лирической деревенской песни»⁶⁵.

Кроме того, в своих высказываниях Гиппиус касался и проблемы соотношения фольклорной и богослужебной традиций у старообрядцев, призывая к дифференцированному отношению к старообрядческой культуре в целом и отмежеванию их от сектантов. «Когда мы рассуждаем о староверах, очень важно все-таки знать, с чем мы имеем дело. Потому что, говоря о староверах, их очень часто путают с сектантами. В «Хованщине» тема заключительного хора на самом деле сектантская тема молокан-прыгунов. Так что чрезвычайно важно выяснить, какой это толк, и вообще староверы ли это? Если взять Север, то староверы пинежские, беспоповцы — это совсем другое, чем, скажем, староверы на Печоре. Это накладывает определенный отпечаток на весь песенный стиль. Если бы мы нашли время обсудить эту тему у нас в Комиссии, я думаю, это было бы очень полезно для дела»⁶⁶.

Еще одна важнейшая тема, которой Гиппиус занимался на протяжении многих лет, — это история фольклористики как науки и, в частности, история собирания и публикации русских народных песен. Сделанное ученым в этой области до сих пор остается уникальным, поскольку никто из современных ученых не уделяет этой проблеме должного внимания. Истории собирания музыкального фольклора было посвящено несколько лекций в курсе, прочитанном Гиппиусом в Московской консерватории в 40-е годы. Впоследствии он оформил эти свои наблюдения и выводы в отдельную весьма объемную работу, в которой дал полный анализ всех сборников русских народных песен, опубликованных начиная с XVIII века по начало XX века. С его точки зрения, эти сборники отражали не столько состояние фольклорной традиции в этот период, сколько восприятие народной музыкальной культуры русским дворянством и разночинцами.

Особую важность Гиппиус придавал изучению архивных, археологических и других источников, считая что они могут содержать сведения об уже утраченных культурой фактах. «У нас, к сожалению, очень мало внимания уделяется архивной работе. Я знаю, что сейчас в Ленинграде начато исследование такого рода, когда по старинной иконографии, по описаниям инструментов, по заглавным буквам тех или иных рукописных источников возникает картина древнего инструментария. У нас в России достаточно архивных источников, которые мо-

гут быть очень интересным материалом для исторических исследований. Богатейший источник — рукописные сборники XVII-XVIII столетий — совершенно не тронут. По существу все, что сделано Т.Ливановой, есть крупницы по сравнению с тем, что существует. Я считаю, что необходимо заняться источниковедением уже теперь»⁶⁷.

В то же время Гиппиус считал, что обращаться к изучению старых публикаций и рукописных материалов можно, только имея обширный багаж знаний о самой фольклорной традиции в живом современном звучании, поскольку только в соотношении с ней возможно дать адекватную оценку тому, что было записано и опубликовано ранее. «Нас сейчас слишком мало, чтобы заниматься проблемами рукописными, а не звучащими, у нас еще большие проблемы в освоении фольклора звучащего»⁶⁸.

Такая методологическая установка стала основополагающей при обращении Гиппиуса к критическому текстологическому анализу старых публикаций вообще и сборника М.А.Балакирева в частности. На примере этого собрания он продемонстрировал принципы реконструкции слуховых записей музыкально-фольклорных текстов, в которых искажения подвергалось в первую очередь соотношение стиха и напева в лирических протяжных песнях. Эта работа, за которую ему была присуждена ученая степень доктора искусствоведения, до настоящего времени остается единственным опытом такой текстологической реконструкции.

Гиппиус в беседах со своими учениками неоднократно говорил о том, что исследователь никогда не должен ограничивать себя материалом одной локальной традиции, поскольку только в сравнении яснее видна специфика местного певческого стиля и особенности локальной народной традиции. Сам он обладал феноменальным багажом слуховых впечатлений не только в области русской, но и многих других музыкальных культур народов мира. В течение всей своей жизни он использовал любой повод для знакомства с национальными музыкально-фольклорными традициями. Еще в 20-е годы Гиппиус специально проводил собирательскую и исследовательскую работу в учебных заведениях Петрограда, где обучались представители народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, Поволжья, Кавказа и Средней Азии, а также цыгане, зулусы и японцы. Его творческое наследие демонстрирует разные формы обращения к иноэтнической музыке. В одних случаях он сам проводил экспедиционную и исследовательскую работу, результаты которой изложены в ряде его научных трудов (белорусская музыка),

в других — анализировал и обобщал материалы иных собирателей (удмуртская, карельская, осетинская, тувинская музыка). Важно отметить, что ряд экспедиций к этим народам был организован под его непосредственным научным руководством.

В конце 30-х годов Фольклорной секцией Института этнографии АН СССР, которой в то время руководил Е.В.Гиппиус, был запланирован многотомный труд «Песни народов СССР». Совместно с З.В.Эвальд Гиппиус еще до войны подготовил к печати 6 сборников этой серии: песни белорусские, удмуртские, марийские, чувашские, карельские и коми. Был издан лишь первый из них — белорусский (1941). Удмуртский сборник, восстановленный по архивным материалам М.Г.Хрущевой и Р.А.Чураковой, увидел свет в 1989 году. Остальные так и остались неопубликованными из-за начавшейся Великой Отечественной войны.

Широта научного кругозора Гиппиуса нашла свое отражение в серии статей по белорусской, дагестанской, японской, австралийской, карельской, индийской, индонезийской, китайской музыке, написанных им для Большой советской энциклопедии и Музыкального энциклопедического словаря. Обширные знания в области музыки разных народов позволяли Гиппиусу многократно выступать в качестве рецензента диссертационных работ по народному музыкальному искусству азербайджанцев, башкир, татар, адыгов, мордвы, коми-зырян, цыган, тувинцев, эвенков и других народов. Его рецензии никогда не носили формального характера, в них впервые были высказаны многие научные идеи ученого, представляющие большой интерес и в наши дни. В последний период своей жизни Гиппиус много времени уделял работе над антологиями и сводами музыкального фольклора народов РСФСР (мордовского, адыгского, карачаево-балкарского). Именно в этой работе он совершенствовал и уточнял не только свой метод аналитической нотации, но и основные положения своей научной концепции. Поэтому, выступая в этих изданиях в качестве научного руководителя и редактора, он практически являлся одним из их соавторов.

Е.В.Гиппиус стоял у истоков нового направления науки о традиционной культуре, считающегося сейчас одним из самых перспективных во всем мире — практической этномузыкологии. Это естественно вытекало из его постоянного интереса к народному исполнительству, с одной стороны, а с другой, из его склонности к экспериментальной проверке исследовательских гипотез. Ученый стал первым научным консультантом фольклорного ансамбля Д.В.Покровского, открывшего

ду фольклорного движения в России. Для Гиппиуса этот коллектив стал и первую очередь творческой лабораторией для изучения исполнительских приемов и стилей, известных в русском музыкальном фольклоре. «У нас создан небольшой ансамбль, задачу которого можно сформулировать так: овладеть мастерством вокального и инструментального народного исполнительства методом обучения у мастеров вокального и инструментального народного искусства. И вот небольшая группа наших молодых исполнителей заинтересовалась этим и решила выяснить: теми ли путями идут так называемые хоры, народные ансамбли?

Они это делают не для того, чтобы превращаться в выступающий ансамбль, они это делают для того, чтобы, овладев, почувствовав, в чем заключается практически техника исполнительства, найти возможность теоретического решения вопроса о том, что такое постановка голоса у народного исполнителя, как интонируются народные мелодии, какова плясовая техника, какова вообще техника композиционная»⁶⁹. Кроме исследовательской задачи, которую должны были выполнить такого рода фольклорные ансамбли, они, по замыслу Гиппиуса, могли бы способствовать изменению неудовлетворительной ситуации, сложившейся в деятельности профессиональных народных хоров и в художественной самодеятельности, которая ориентирована на их практику. «Характерно, что сейчас и у нас, и за рубежом в странах народной демократии все ширится течение молодых любителей музыки, не связанных ни с какими профессиональными организациями, а пытающихся найти близкий подход к народной музыке, такой, какая она есть, учиться этому мастерству. Повсеместно очень широка тяга к живому искусству и связи между исполнителем и самим народом. Поиски таких массовых форм очень важны. Такой ансамбль существует у нас в Питере — ансамбль Матайтиса, в Таллине превосходный ансамбль Гиннуриста. Мне кажется, что пришло время в Москве устроить смотр таких ансамблей — это бы имело большое значение для того, чтобы привлечь внимание к тем новым путям развития, которыми следует повести народные хоры, несколько застывшие в каких-то филармонических традициях. Это очень важно, так как такие хоры являются образцом для самодеятельности, а ей надо, конечно, подсказывать, куда двигаться»⁷⁰.

В данном очерке изложены далеко не все научные проблемы, которых касался Е.В.Гиппиус в своей исследовательской деятельности,

не все высказанные им научные идеи. Мы намеренно многое оставили за скобками, предоставив читателю возможность ознакомиться с ними в авторском изложении.

Примечания:

¹ Доклад «Проблемы собирания и изучения традиционного и современного песенного искусства и инструментальной музыки народов Поволжья» на конференции «Взаимосвязи традиционного музыкального искусства народов Поволжья» (Чебоксары, 24-27 марта 1975 г.).

² Из высказываний на обсуждении музыкально-этнографического концерта 1972 г. (заседание ФК СК РСФСР 17 января 1973 г.).

³ Выступление на конференции «Фольклор и современность» (Кириши, 1978).

⁴ Там же.

⁵ Лекция в Московской консерватории (в дальнейшем МГК) 16 мая 1945 г.

⁶ Лекция в МГК 16 мая 1945 г.

⁷ Выступление на обсуждении отчета С.И.Пушкиной об экспедиции в Рязанскую и Ростовскую области (заседание ФК СК РСФСР 23 января 1975 г.).

⁸ Лекция в МГК 16 мая 1945 г.

⁹ Лекция в МГК 3 декабря 1948 г.

¹⁰ Выступление на конференции «Фольклор и современность» (Кириши, 1978).

¹¹ Выступление на обсуждении отчета Енговатовой М.А. об экспедиции в Ульяновскую область (заседание ФК СК РСФСР в марте 1977 г.).

¹² Выступление на обсуждении доклада Б.М.Добровольского «О принципах тактирования русских народных песен» (заседание ФК ЛОСК РСФСР, Ленинград, 14 февраля 1975 г.).

¹³ Выступление на обсуждении отчета С.И.Пушкиной об экспедиции в Рязанскую и Ростовскую области (заседание ФК СК РСФСР 23 января 1975 г.).

¹⁴ Лекция в МГК 5 мая 1945 г.

¹⁵ Высказывание в прениях по отчету И.А.Бродского об экспедиции к хантам и манси (заседание ФК СК РСФСР 21 мая 1976 г.).

¹⁶ Там же.

¹⁷ Выступление на обсуждении отчета Енговатовой М.А. об экспедиции в Ульяновскую область (заседание ФК СК РСФСР в марте 1977 г.).

¹⁸ Выступление на отчетно-экспедиционной сессии ФК СК РСФСР, 1978 г.

¹⁹ Доклад «Проблемы собирания и изучения традиционного и современного песенного искусства и инструментальной музыки народов Поволжья» на конференции «Взаимосвязи традиционного музыкального искусства народов Поволжья» (Чебоксары, 24-27 марта 1975 г.).

²⁰ Там же.

²¹ Заключительное слово на конференции «Музыкальный фольклор русского и финно-угорского населения Карелии и земель Северо-Запада» (Петрозаводск, 1977 г.).

²² Выступление на обсуждении доклада С.Н.Кондратьевой «К вопросу о южнорусских песенных диалектах» (заседание ФК СК РСФСР в апреле 1973 г.).

²³ Доклад «Проблемы собирания и изучения традиционного и современного песенного искусства и инструментальной музыки народов Поволжья» на конференции «Взаимосвязи традиционного музыкального искусства народов Поволжья» (Чебоксары, 24-27 марта 1975 г.).

«... и в традиционном музыкальном искусстве народов Поволжья» (Чебоксары, 24-27 марта 1975 г.).

¹⁴ Обсуждение доклада И.И.Земцовского «Стиль русского весеннего календаря» (заседание ФК СК РСФСР, 1974 г.).

¹⁵ Выступление на конференции «Локальные стили в народном музыкальном творчестве» (Москва, 1970 г.).

¹⁶ Выступление на пленарном заседании секретариата СК РСФСР 19 марта 1974 г.

¹⁷ Выступление на обсуждении экспедиционного отчета Р.А.Чураковой и ее доклада «Удмуртские свадебные песни» (заседание ФК СК РСФСР 26 марта 1976 г.).

¹⁸ Выступление на обсуждении докладов Р.Ф.Зелинского и Х.С.Ихтисамова о башкирской инструментальной музыке (заседание бюро ФК СК РСФСР в апреле 1974 г.).

¹⁹ Обсуждение доклада Б.М.Добровольского «О принципах тактирования русских народных песен» (Ленинград, 14 февраля 1975 г.).

²⁰ Выступление на заседании ФК СК РСФСР, посвященном подготовке конференции по ареальным исследованиям, 1979 г.

²¹ Там же.

²² Выступление на обсуждении доклада С.Н.Кондратьевой «К вопросу о южнорусских песенных диалектах» (заседание ФК СК РСФСР в апреле 1973 г.).

²³ Вступительное слово на конференции «Фольклор и современность» (Кириши, 1978 г.).

²⁴ Выступление на обсуждении доклада С.Н.Кондратьевой «К вопросу о южнорусских песенных диалектах» (заседание ФК СК РСФСР в апреле 1973 г.).

²⁵ Доклад «Проблемы собирания и изучения традиционного и современного песенного искусства и инструментальной музыки народов Поволжья» на конференции «Взаимодействие традиционного музыкального искусства народов Поволжья» (Чебоксары, 24-27 марта 1975 г.).

²⁶ Выступление на обсуждении докладов Р.Ф.Зелинского и Х.С.Ихтисамова о башкирской инструментальной музыке (заседание бюро ФК СК РСФСР в апреле 1974 г.).

²⁷ Выступление на обсуждении отчета Енговатовой М.А. об экспедиции в Ульяновскую область (заседание ФК СК РСФСР в марте 1977 г.).

²⁸ Там же.

²⁹ Выступление на обсуждении доклада С.Н.Кондратьевой «К вопросу о южнорусских песенных диалектах» (заседание ФК СК РСФСР в апреле 1973 г.).

³⁰ Обсуждение доклада А.М.Айзенштадта о музыкальном фольклоре хантов и манси (заседание ФК СК РСФСР 12 ноября 1976 г.).

³¹ Гиппиус Е.В. Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке («медвежьего праздника») у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки: Тезисы конференции. М., 1974.

³² Выступление на обсуждении экспедиционного отчета Р.А.Чураковой и ее доклада «Удмуртские свадебные песни» (заседание ФК СК РСФСР 26 марта 1976 г.).

³³ Выступление в приемах по отчету Т.В.Карнаух об экспедиции в Витебскую и Псковскую области (заседание ФК СК РСФСР в марте 1977 г.).

³⁴ Выступление на обсуждении отчета Енговатовой М.А. об экспедиции в Ульяновскую область (заседание ФК СК РСФСР в марте 1977 г.).

³⁵ Лекция в МГК 20 февраля 1946 г.

³⁶ Лекция в МГК 7 марта 1945 г.

³⁷ Лекция в МГК 7 марта 1945 г.

³⁸ Обсуждение доклада Е.Е.Васильевой (заседание ФК СК РСФСР 15 марта 1979 г.).

- ⁴⁹ Выступление в прениях по отчету Т.В.Карнаух об экспедиции в Витебскую и Псковскую области (заседание ФК СК РСФСР в марте 1977 г.).
- ⁵⁰ Выступление на обсуждении экспедиционного отчета Р.А.Чураковой и ее доклада «Удмуртские свадебные песни» (заседание ФК СК РСФСР 26 марта 1976 г.).
- ⁵¹ Обсуждение доклада И.И.Земцовского «Стиль русского весеннего календаря» (заседание ФК СК РСФСР, 1974 г.).
- ⁵² Там же.
- ⁵³ Выступление на обсуждении докладов Р.Ф.Зелинского и Х.С.Ихтисамова о башкирской инструментальной музыке (заседание бюро ФК СК РСФСР в апреле 1974 г.).
- ⁵⁴ Заключительное слово на конференции «Музыкальный фольклор русского и финно-угорского населения Карелии и земель Северо-Запада» (Петрозаводск, 1977 г.).
- ⁵⁵ Выступление на обсуждении экспедиционного отчета Р.А.Чураковой и ее доклада «Удмуртские свадебные песни» (заседание ФК СК РСФСР 26 марта 1976 г.).
- ⁵⁶ Обсуждение отчетов А.М.Мехнецова и В.М.Шурова об экспедициях на Алтай (заседание ФК СК РСФСР 9 декабря 1977 г.).
- ⁵⁷ Лекция в МГК 23 мая 1945 г.
- ⁵⁸ Лекция в МГК 21 марта 1945 г.
- ⁵⁹ Лекция в МГК 24 марта 1945 г.
- ⁶⁰ Лекция в МГК 12 мая 1945 г.
- ⁶¹ Лекция в МГК 21 марта 1945 г.
- ⁶² Обсуждение отчета С.И.Пушкиной об экспедиции в Подмоскowie (заседание ФК СК РСФСР 21 октября 1977 г.).
- ⁶³ Лекция в МГК 7 марта 1945 г.
- ⁶⁴ Лекция в МГК 12 мая 1945 г.
- ⁶⁵ Лекция в МГК 5 мая 1945 г.
- ⁶⁶ Обсуждение отчетов А.М.Мехнецова и В.М.Шурова об экспедициях на Алтай (заседание ФК СК РСФСР 9 декабря 1977 г.).
- ⁶⁷ Отчет Е.В.Гиппиуса о поездке в Польшу (заседание ФК СК РСФСР, 1975 г.).
- ⁶⁸ Там же.
- ⁶⁹ Выступление на конференции «Теоретические проблемы народной инструментальной музыки» (Москва, 1974 г.).
- ⁷⁰ Заключительное слово на конференции «Музыкальный фольклор русского и финно-угорского населения Карелии и земель Северо-Запада» (Петрозаводск, 1977 г.). Опыт теоретического осмысления проблем молодежного фольклорного движения изложен в работах учеников Е.В.Гиппиуса. См., например: *Кабанов А.С.* Молодежное фольклорное движение в городах // Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественное творчество, становление личности. М., 1985; *Кабанов А.С.* К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самостоятельность: вопросы развития и руководства. М., 1980; *Мацневский И.В.* О взаимодействии традиционных и вторичных форм бытования фольклора в современности // Традиционный фольклор и современность. Тезисы конференции в г. Кириши. М., 1978.

ОБЗОР ВАЖНЕЙШИХ СБОРНИКОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАПИСЕЙ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН С 60-Х ГОДОВ XVIII ВЕКА ДО НАЧАЛА XX ВЕКА

Общественный интерес к народному поэтическому и музыкальному творчеству в России пробудился во второй половине XVIII века. До этого времени русские народные песни почти не записывались. Это было в значительной степени обусловлено враждебным отношением к народному музыкально-поэтическому творчеству христианской церкви, которая боролась на протяжении всего периода московского средневековья с русской народной вокальной и инструментальной музыкой, не без основания усматривая в ней выражение языческой («поганской») идеологии. Под влиянием церкви московское правительство издавало множество указов, строго запрещающих отправление древних календарных обрядов и исполнение сопровождавших их песен, игру на народных музыкальных инструментах, пляски — «бесовские скакания», и преследовало скоморохов — носителей народного музыкального искусства.

Записи песенных текстов, относящиеся к XVII веку, носили случайный характер. Так, в начале XVII века пять песенных текстов были записаны по просьбе английского путешественника Ричарда Джемса. В конце XVII века русский помещик Квашинин-Самарин записал несколько текстов русских песен на обороте счетов своего имения и зафиксировал большое число начальных слов песен, которые дают ценные сведения о песенном репертуаре того времени. Единичные песенные тексты сохранились также в сыскных делах московских приказов (например, преследовавшаяся правительством песня о заточении Петром царицы Евдокии в монастырь).

Пробуждение общественного интереса к народному музыкальному творчеству во второй половине XVIII века было вызвано утверждением в ту эпоху национальной и демократической идеи в художественной литературе и музыке.

В России возникновение общественного интереса к фольклору явилось одним из проявлений борьбы русского общества за национальную самобытность художественной культуры; борьбы, обострившейся в послепетровское время в ответ на западническую направ-

ленность петровских реформ. Особенно резкую форму эта борьба приняла в эпоху онемечивания русской культуры при Анне Иоанновне и в последующий период национального подъема, относящегося к эпохе воцарения Елизаветы и проходившего под политическим лозунгом борьбы с немецким влиянием. Елизаветинское царствование не случайно было названо «веком песни». При Елизавете народная русская песня, ранее гонимая, была признана даже при дворе. Сама Елизавета сочинила песню в народном стиле («Во селе, селе Покровском»), поощряла народные гуляния и принимала в них участие; песни в народном духе сочиняли и ее придворные (например, фрейлина М.Л.Нарышкина).

В период елизаветинского царствования печатных сборников русских народных песен еще не существовало, однако в это время был издан первый сборник русского романса («Между делом безделье» Г.Н.Теплова — 1756 г.), а русские поэты (в частности А.П.Сумароков) впервые стали сочинять стихи в форме русских песен. Наконец, появилось большое число словесных и музыкальных записей народных русских песен в рукописных сборниках кантов и псалм — сборниках, составлявшихся отдельными любителями для личного пользования. Музыкальные записи народных песен в рукописных сборниках были изложены чаще всего в стиле трехголосного канта, в котором народные русские песни исполнялись в ту эпоху в русских городах, реже — в форме одноголосных мелодий. Записи (словесные и музыкальные) народных русских песен в сборниках кантов и псалм отражают самую раннюю форму их собирания; они оставили заметный след в первых печатных сборниках, появившихся в 70-е годы XVIII века. Составители первых печатных сборников включали в них не только свои личные записи, но и песни из рукописных сборников. В первом печатном сборнике русских народных песен (без напевов), изданном в начале 70-х годов XVIII века писателем Михаилом Чулковым, большая часть текстов взята собирателем из рукописных сборников. Составители первых музыкальных сборников народных русских песен Василий Трутовский и Иван Прач точно так же широко использовали музыкальные записи из рукописных сборников. Если в рукописных сборниках песни были изложены в традиции трехголосного канта, то в сборниках Трутовского и Прача они аранжированы для голоса с инструментальным сопровождением.

Первыми теоретиками русского фольклора и составителями печатных сборников народных русских песен были писатели и композиторы, стремящиеся в обращении к народному музыкально-поэтиче-

скому творчеству найти национально-самобытные формы поэтического и музыкального стиля. Теоретические вопросы в русской фольклористике были впервые поставлены и разработаны еще в эпоху Анны Иоанновны русским поэтом и теоретиком литературы В.Тредиаковским. В трактате о русском стихосложении он предложил реформу русского литературного стиха на основе закономерностей тонического стиха народной русской песни, обратившись к народной песне с тех же позиций, с которых позднее к ней подошел П.Львов — инициатор второго печатного сборника музыкальных записей русских народных песен, составленного им совместно с И.Прачем.

Активнейшими собирателями русских народных песен в 70-х годах были авторы первых русских опер, в особенности композиторы из крепостных В.Пашкевич и М.Матинский.

Интерес к народному музыкально-поэтическому творчеству, пробудившийся у русских писателей и композиторов в их борьбе за национально-самобытный характер русской литературы и музыки, в борьбе за свое против чужого, приобрел для передовых деятелей русской художественной культуры еще в 70-е годы XVIII столетия новую окраску: все более определяющую роль в этом начинают играть демократические идеи.

На русской почве интерес к фольклору в свете демократической идеи отчетливо обозначился как одна из форм борьбы передовой русской интеллигенции против крепостного права. В обоих первых печатных сборниках М.Чулкова (без нот) и В.Трутовского (с нотами) отнюдь не случайно были напечатаны отдельные песни крестьянских восстаний (разбойничья песня «Не шуми ты, мати зеленая дубровушка» в сборнике Чулкова и разинская песня «Как у нас было на Волге» в сборнике Трутовского — песни, вскоре запрещенные цензурой). В конце 80-х годов писатель Радищев использует народные русские песни как прямое средство политической борьбы с крепостным правом в своем «Путешествии из Петербурга в Москву».

Первый печатный сборник русских песенных текстов без нот был составлен в конце 60-х годов XVIII века писателем разночинцем М.Чулковым частично по собственным записям, большей же частью путем сводки записей различных рукописных сборников того времени. Сборник этот был напечатан под заглавием «Собрание разных песен» в четырех частях в 1770-1774 годах, вскоре переиздан самим Чулковым, а в 1780-1781 годах переиздан в дополненном виде писателем Новиковым с прибавлением пятой и шестой частей. Сборник

Чулкова, каждая из частей которого включала как старинные песни (в том числе обрядовые), так и песни новейшего городского происхождения, был первым опытом свода текстов русских народных песен, который не только положил начало всем последующим аналогичным публикациям, но и сохранил свою ценность до сего времени. В начале XIX века чулковский сборник был основным источником русских песенных текстов для русских писателей. Его высоко ценил А.С.Пушкин, использовавший фрагменты песенных текстов из этого сборника в качестве эпиграфов в повести «Капитанская дочка» и процитировавший в ней песню «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка». Начиная с 90-х годов XVIII века, сборники текстов русских песен выходят почти ежегодно.

Первыми составителями сборников русских народных песен в XVIII веке были писатели, композиторы и исполнители. Их интерес к песне первоначально имел художественно-практический характер. Сборники составлялись с целью использования песенных текстов и напевов в русской художественной литературе и музыке и с целью их художественного исполнения в русских городах. Поэтому при записи песни приспособлялись к популярным в ту эпоху формам сольного пения с аккомпанементом на гуслях, фортепиано, бандуре и т.д.

Интерес к напевам народных русских песен был во многом обусловлен и тем, что вторая половина XVIII века была эпохой зарождения русской национальной оперы и русского романса. В стремлении придать музыке самобытный национальный характер, композиторы XVIII века цитировали большое число народных песенных напевов, нередко оговаривая, что соответствующие оперные арии исполняются «на голос» такой-то популярной песни. Вместе с тем в первых русских операх 70-х годов XVIII века воспроизводились не только отдельные бытовые сцены с пением народных песен, но и народные обряды (например, во втором акте оперы «Санкт-Петербургский Гостиный двор» показан девичник). Наконец, создавались целые оперы, посвященные сценам народного быта и отдельным народным обрядам (например, «Старинные святки» Ф.К.Блима, «Семик или гулянье на Марьиной роще» К.Ю.Давыдова и т. д.).

В 90-х годах XVIII века появились работы о русской народной музыке, в которых были сделаны первые попытки ее научно-исторического осознания. Первая из этих работ — трактат Н.Львова о русском народном пении — была опубликована в качестве вводной статьи к музыкальному сборнику русских народных песен Ивана Праща.

Однако первые опыты научного, исторического и теоретического осознания русской народной музыки конца XVIII и первой половины XIX веков не оказали влияния на общий художественно-практический характер сборников музыкальных записей русских народных песен, опубликованных за этот период, и не отразились на форме музыкального изложения песенных напевов в этих сборниках.

Первый период собрания и публикации русских народных песен (1776-1860).

Сборники русских народных песен, начиная с первого печатного песенника В.Трутовского, вышедшего в 70-е годы XVIII века, до сборника К.Вильбоа, появившегося в 1860 году включительно, составлялись разными авторами по различным планам, были неодинаковы по своему репертуарному составу и по стилю художественной обработки. Вместе с тем они объединяются общей направленностью, отражающей первый этап собирательской работы и публикации русских народных песен.

Общими чертами сборников русских народных песен первого периода являются:

1. В течение всего первого периода народные русские песни записывались не в деревне, а в городах, при этом по преимуществу не от крестьян, а от знатоков и любителей песен из среды интеллигенции. Так, составитель первого печатного сборника русских песен Трутовский включил в него значительное число песен, исполнявшихся им самим при дворе; во второй сборник, составленный Прачем, вошли песни, записанные от «...охотников и родственников» Н.А.Львова, «в его доме беспрестанно певших...». Сборники начала 30-х годов XIX столетия составлены И.Рупиным и Д.Кашиным точно так же, как и сборник Трутовского: из песен, усвоенных собирателями по слуху и исполнявшихся ими самими.

По этой причине в сборниках первого собирательского периода перемешаны старинные русские песни (широко бытовавшие в конце XVIII — начале XIX веков в городах не только в среде крепостных крестьян и рабочих, но и в купеческой среде, а в XVIII веке ценившиеся и в придворных кругах) с песнями новейшего городского происхождения. Причем напевы старинных песен записывались в том стиле, как они исполнялись в городах, а не в деревне: под влиянием интенсивной европеизации русской культуры в течение всего XVIII века старинные песни, бытовавшие в городах, перерабатывались на новый лад. XVIII век, по определению Б.Асафьева, был веком «полу-

осознанной стилизации (русских песен): песню приспособляли так, чтобы она могла бытовать в городе в условиях европейской музыкальной культуры (песни пели не только под гусли¹, но и под арфу: образовался сентиментальный вид песни-романса под клавиесин с народными оборотами в мелодике, но с европейскими гармониями и кадансами). В первой трети XIX столетия с полным усвоением европейской музыки происходит еще большее подчинение песенного мелоса гомофонно-гармоническому стилю».²

2. Песенные сборники первого периода составлялись не столько в познавательных, сколько в художественно-практических целях. Все они рассчитаны на исполнение русских народных песен в формах бытового музицирования, популярных в конце XVIII — начале XIX века в русских городах: в форме сольного пения с гармоническим сопровождением на фортепиано, гусях, цитре, бандуре, гитаре; в форме хорового трехголосного пения *a capella* в традиции либо трехголосного канта, либо гармонического трехголосия гомофонного стиля и, наконец, в форме гармонического четырехголосного хорового пения гомофонного стиля в сопровождении рогового оркестра.

3. Первые сборники показывают теоретическое понимание национально-самобытных ладов старинных русских народных песен чисто мелодического стиля, мыслимого вне гармонии, как несовершенно воспроизводимых народом универсальных общеевропейских мажорного и минорного ладов. Отсюда искусственное укладывание песенных напевов либо в мажор, либо в минор, приспособление старинных русских песенных ладов к мажору и минору чаще всего в форме повышения отдельных ступеней на полутон в целях искусственного получения вводного тона (например, в песне №17 из сборника И.Прача).

Нередко приспособление песенных ладов к мажору и минору происходило и в другой форме: когда конечный устой принимался за доминанту или субдоминанту мажорного или минорного лада, а за ним следовала сочиненная собирателем попевка, заканчивающаяся мелодию в предполагаемой тонике.

Такое ладовое корректирование напевов устойчиво держится в практике составителей сборников русских народных песен вплоть до 60-х годов XIX века. Точно такие же исправления напевов имеются,

¹ Гусли не народного происхождения, а так называемые столовидные (так как укреплены на ножках) фабричного изготовления.

² Асафьев. Русская музыка. «Академия», Л. 1930, стр.105.

например, в сборнике «100 русских песен», изданном в 1860 году К. Вильбоа (см., например, № 26).

4. Кроме того, первые сборники демонстрируют теоретическое понимание национально-самобытной формы распетого стиха протяжной русской песни с повторениями, разрывами слов, вставками отдельных связующих частиц и т.д. как несовершенного воспроизводимого народом правильного русского народного тонического или силлабического песенного стиха. Отсюда искусственное приведение распетого стиха протяжных песен к нераспетый равносложной стиховой форме. Ср.:

*Из-за ле... эх, из-за лесу ты ле... из-за лесу темного
Из-за са... эх, из-за садику, зе... из-за садику зеленого.*

и:

*Из-за лесу, лесу темного,
Из-за садику зеленого.*

Этот искусственно упорядоченный стих искусственно же располагался равномерно на протяжении напева вне зависимости от традиционного народно-певческого согласования тона или групп тонов со слогом распетого песенного стиха.

Такой метод редактирования распетого стиха протяжной песни не был изобретен составителями первых печатных сборников русских народных песен, он был выработан еще устно-бытовой практикой исполнения крестьянских протяжных песен в русских городах в традиции канта и нашел отражение в записях протяжных песен в трехголосном хоровом изложении в рукописных сборниках кантов и псалмь середины XVIII века.

Автор первого печатного сборника русских народных песен В. Грутовский в предисловии к своему сборнику оговорил этот метод редактирования распетого стиха крестьянских протяжных песен в следующих выражениях: «я во всякой почти песне находил в речах великую неисправность и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты». Авторы последующих печатных сборников русских песен первого периода собирания редактировали тексты протяжных песен тем же методом безоговорочно.

Метод приведения распетого стиха протяжной песни к нормированной стиховой форме по всей вероятности опирался на практику шипси песенных текстов не с пения, а с пересказа исполнителей, которые никогда не воспроизводят при пересказе распетый стих в его полной певческой форме, а выбрасывают отдельные повторения и встав-

ные слоги. Вследствие этого текст, записанный с пересказа, не может быть подтекстован под нотами в его традиционной народно-певческой форме. Метод записи песенных текстов с пения утвердился в русской фольклористике только с 80-х годов XIX века, поэтому собиратели конца XVIII и трех первых четвертей XIX столетия, которые записывали распетые стихи протяжных песен с пересказа, не имели другого выхода кроме искусственного размещения текста под нотами. От этого недостатка не свободны и классические сборники русских народных песен М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова. В них тексты некоторых протяжных песен подтекстованы под нотами неверно.³

Распетый стих протяжной песни с пения впервые был записан в 70-80-х годах XIX века собирателем Н. Пальчиковым, в сборнике которого (опубликованном в 1888 году) тексты протяжных песен подтекстованы под нотами в соответствии с тем, как они исполняются.

Собиратели русских песен, не являвшиеся музыкантами, продолжали записывать распетый стих протяжной песни с пересказа вплоть до последнего времени. Поэтому распетый стих народной протяжной песни, его ритмика и строение воспроизводятся не точно даже в лучших научных публикациях позднейшего времени, как, например, в сборнике братьев Б. и Ю. Соколовых «Сказки и песни Белозерского края» (издание Академии Наук, 1915 г.).

Первый печатный сборник музыкальных записей русских песен 70-х годов XVIII века.

Первый печатный сборник музыкальных записей русских песен был составлен Василием Федоровичем Трутовским⁴, певцом-исполнителем русских и украинских песен, придворным гуслиаром и композитором екатерининского времени.

Украинец по происхождению, родом из Харьковщины, Трутовский, как знаток и хороший исполнитель народных песен, был вывезен Потемкиным в Петербург и определен ко двору Екатерины сначала на вакансию придворного лакея (за отсутствием штатной должности певца), затем квартирмейстера (с указанием, «...что он, Трутовский, употребляется единственно во внутренних ее императорского

³ Например, в песне «Надоели ночи» из сборника Балакирева и в песне «Сидел Ваня на диване» из сборника Н. Римского-Корсакова.

⁴ Симои П. К. Камер-гуслист В. Трутовский. М., 1905. — С. 6.

величества апартаментов для играния на гусях»¹) и, наконец, камер-музыканта.

Сборник вышел без упоминания имени составителя на титульном листе под заглавием «Сборник русских простых песен с нотами» в 4-х частях: первая часть опубликована в 1776 году, вторая — в 1778 году, третья — в 1779 и четвертая несколько позднее — в 1795 году.

В сборник вошли русские и в небольшом числе украинские (малороссийские) песни. Каждая часть сборника включает 20 песен (общее число песен — 80), которые расположены произвольно.

Значительная часть песен, включенных в сборник, составляла репертуар самого В. Трутовского. Некоторые песни, по-видимому, были им записаны, а другие, по предположению Т. Н. Ливановой, почерпнуты из рукописных сборников (точно так же, как и в первом сборнике русских народных песен без нот М. Чулкова). По своему составу сборник Трутовского во многом повторяет репертуар народных русских песен современных ему рукописных сборников кантов и псалм, лишь в несколько ином музыкальном изложении: из рукописных сборников Трутовский (как и Чулков) взял не только старинные народные песни, но и несколько современных ему популярных городских (например, «Хоть черна ряса кроет мой сильный жар в крови»).

В жанровом отношении в сборнике представлены: крестьянские протяжные лирические песни, из которых особый интерес представляют: старинная ямщицкая песня «У дородного доброго молодца» (часть 1, стр. 1), встречающаяся позднее только в сборнике И. Прача, и старинная тюремная песня «Ты воспой, воспой, жавороночек» (часть 2, стр. 12), исторические песни «Уж ты травушка в чистом поле зашаталась» (часть 2, стр. 15) и «Еще вниз по матушке Камышенке реке» (часть 1, стр. 18), солдатские песни «Что пониже было города Саратова» (часть 3, стр. 13) и «Не бушуйте вы, ветры буйные» (часть 2, стр. 11), песня разинского цикла «Что на матушке на Волге не черным-то зачернелось» (часть 3, стр. 11) — одна из немногих записей песен крестьянских восстаний, сделанная в XVIII веке; позднее, в 90-х годах XVIII века разинские песни не пропускались цензурой, поэтому эта песня не вошла во второй сборник XVIII века, составленный И. Прачем, и была опубликована в другом варианте только во второй половине XIX века Н. Пальчиковым; хороводные и плясовые (среди которых встречаются песни гротескного скоморошьяго стиля, позднее также не пропускавшиеся цензурой, например, «Недоноска меня ма-

¹ Симоны П. К. Камер-гуслист В. Трутовский. М., 1905. — С. 6.

тушка родила» (ч.2, стр.20). Свадебные песни в сборнике Трутовского представлены только одной песней «Что во светлой было светлице» (часть 2, стр.18), обрядовые календарные также одной песней — «Пойду я не в дальнюю сторонушку» (часть 3, стр. 6).

Помимо старинных крестьянских песен в сборнике имеются и новые городские песни, например, «Во селе, селе Покровском», сочинение которой приписывается императрице Елизавете Петровне (часть 1, стр.15), «По горам, по горам», автором которой является М.Л.Нарышкина (часть 1, стр.14).

Из малороссийских песен назовем «На бережку у ставка», помещенную Трутовским не в одной строфе, а целиком. Песня эта была перепечатана позднее в сборнике Прача и использована М.Мусоргским как тема гопака в «Сорочинской ярмарке».

Музыкальные записи изложены в сборнике Трутовского в виде одноголосных мелодий, к которым присоединено сопровождение чаще всего на одном нотном стане, сочиненное Трутовским в форме баса без аккордов. Такое изложение было сделано с тем расчетом, чтобы сопровождение могло исполняться на любом инструменте — гуслях, бандуре и т.д., поэтому Трутовский не уточнил гармонизацию в отношении фактуры. В некоторых песнях аккордовое заполнение приписано на басовой строчке мелкими нотами. Исключение составляет песня «На бережку у ставка», опубликованная в сборнике в обработке композитора О.А.Козловского. В ней сопровождение дано в фортепианной фактуре и имеет развитую вариационную форму.

Ладовое своеобразие напевов русских песен в записях Трутовского не было сохранено. Песенные напевы безотносительно к их ладовому строению соотнесены либо к мажорной, либо к минорной ладотональности. В записях протяжных песен, как уже было выше указано, распетый песенный стих искусственно приведен к равносложной стиховой форме и затем равномерно подтекстован под напевом.

Русские народные песни в операх 70-х годов XVIII века.

В те же годы, когда был опубликован сборник Трутовского, были созданы первые русские народно-бытовые оперы («Мельник, колдун, обманщик и сват» М.Соколовского, «Санкт-Петербургский Гостиный двор» М.Матинского, «Несчастье от кареты» В.Пашкевича, позднее — «Ямщики на подставе» Е.Фомина), в музыку которых впервые введено большое число напевов и текстов народных русских песен. Отдельные акты этих опер воспроизводили целые сцены из народного быта (например, сцена девишника во втором акте оперы

«Санкт-Петербургский Гостиный двор»). Композиторы и либреттисты этих опер записали ценнейшие обряды и образцы русского народного песенного искусства, нередко не представленные ни в одном из печатных сборников. Наиболее интересной была собирательская деятельность композитора из крепостных Михаила Матинского, сочинившего и музыку, и либретто оперы «Санкт-Петербургский Гостиный двор». Он ввел в свою оперу целый цикл свадебных песен (им самим записанных), наиболее интересные из которых «Во саду зезелюшка кликала» и «Ах, сборы, сборы Хавроньины».

Составитель второго печатного музыкального сборника народных песен Н. Львов (соавтор Прача) впервые выступил как собиратель русских песен в период своей работы над либретто оперы «Ямщики на подставе», музыка которой была написана Е. Фоминым.

Сборник русских народных песен Н. Львова-И. Прача.

Второй печатный сборник народных песен был опубликован в 1790 году под заглавием «Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач». В сборник вошло 100 песен, из них 94 русских и 6 украинских (малороссийских). Ему был предпослан научный трактат о русском народном пении, опубликованный без подписи и, как выяснилось позднее, написанный не Прачем, а Н. А. Львовым, который принимал деятельное участие и в составлении самого сборника, но не пожелал указывать свое имя.

В отличие от сборника Трутовского в сборнике Прача-Львова песни были впервые подразделены на жанровые отделы:

1. Песни протяжные (34)
2. Песни плясовые или скорые (43),
3. Песни свадебные (6),
4. Песни хороводные (8),
5. Песни святочные (3);
6. Песни малороссийские (6).

В сборник вошло 60 новых музыкальных записей русских народных песен (до этого не публиковавшихся), остальные 40 песен повторяли ранее опубликованные записи Трутовского частично в нескольких иных вариантах.

Сборник Львова-Прача вышел вторым изданием в 1806, третьим в 1815 и четвертым в 1896 годах. Редактор четвертого издания А. Пальчиков (брат собирателя Н. Пальчикова) впервые обозначил на титульном листе сборника имена обоих его составителей — Н. А. Львова и И. Прача. В своем предисловии он воссоздал историю составления сборника и участие в этой работе Львова на основании

свидетельств Г.Державина, Ф.Львова и Е.Волховитина. Увлеченный этим открытием, А.Пальчиков при этом несколько преувеличил степень участия Львова в составлении сборника и несправедливо преуменьшил роль Прача.

Вышедшее после смерти Львова второе издание сборника Прача (1806) состояло (в отличие от первого) не из одной, а из двух частей и включало не 100, а 150 песен. Они были подразделены на те же шесть отделов, которые были восполнены как новыми записями, так и песнями, опубликованными ранее Трутовским (50 песен из 150). Вместе с тем отдельные песни из первого издания сборника во втором издании не были перепечатаны (например, «Ты воспой, воспой, млад жавороночек»).

Кем было дополнено второе издание — Львовым или, по смерти его, Прачем — не выяснено. Вводная статья, предпосланная второму изданию, представляет измененную и сокращенную редакцию опубликованного в первом издании трактата Львова о русском народном пении. Эта измененная редакция трактата во втором издании имеет новое заглавие — «Предупреждение». Стиль изложения «Предупреждения» не имеет ничего общего со стилем трактата Львова, предпосланного первому изданию. Характерная для XVIII века несколько вычурная стилистика научного трактата заменена в «Предупреждении» сухим языком, а самый материал перепланирован в форме делового предисловия. Можно с достаточной уверенностью предполагать, что переработка трактата Львова для второго издания была сделана Прачем.

Третье издание (1815 года) точно повторяет второе.

В четвертом издании его редактором А.Пальчиковым две части сборника были сведены в одну и отделы были расположены в ином порядке, чем в предыдущих изданиях. Статья Львова в четвертом издании опубликована в том виде, как она была переработана Прачем для второго издания.

Сборник Львова-Прача был первым крупным сводом музыкальных записей русских народных песен, составленным по продуманному в научном отношении плану, первым сборником, в котором дана жанровая классификация песен и научное описание отдельных особенностей песенных жанров, характеристика обрядов, сопровождаемых песнями (свадебными и святочными), хороводов, описаны особенности хорового исполнения русских протяжных песен и засвидетельствовано русское народное многоголосие. Сборник Львова-Прача оказал огромное влияние и на дальнейшее развитие собиратель-

ской работы, и на русскую классическую музыку, и на русское хоровое искусство. Наконец, он сыграл большую роль в пропаганде русской народной песни за рубежом.

Песни, записанные Прачем, прочно вошли в обиход русской классической музыки. Так, напев подблюдной песни «Слава» использован в операх: «Старинные святки» Ф.Блима, «Борис Годунов» М.Мусоргского, «Царская невеста» Н.Римского-Корсакова и «Мазепа» П.Чайковского; напев песни «Из-за лесу, лесу темного» (в варианте, близком к опубликованному Прачем) звучит в «Камаринской» М.Глинки; напев песни «То не пава» — в «Русалке» А.Даргомыжского и в «Снегурочке» Н.Римского-Корсакова (в варианте, близком к опубликованному Прачем); напев песни «Ай во поле липенька» — в «Снегурочке» Н.Римского-Корсакова и музыке П.Чайковского к «Снегурочке» А.Островского; «Зайнышка поскачи» — в «Сказке о царе Салтане» Н.Римского-Корсакова. Сборник Прача был переиздан в сокращенном виде на немецком языке, и уже в те годы песни из него были цитированы Бетховеном (например, «Ах талан ли мой талан» и «Слава» в русских квартетах ор.39), использованы Россини в финале второго акта оперы «Севильский цирюльник»⁶ и в кантате «Аврора». Вплоть до 70-х годов XIX века сборник Прача оставался основным источником, из которого черпали материал составители песенных сборников (в новых гармонизациях) и авторы хоровых обработок народных русских песен (Н.Афанасьев, Н.Воротников, И.Зайц и другие). Свыше 20 песен вошли в классический сборник «100 русских народных песен» Н.Римского-Корсакова и получили вторую жизнь в гармонизациях последнего. (Во многих сборниках XIX века записи Прача составляют более половины общего числа песен: в сборнике М.Бернарда — 90 из 150, в сборнике Н.Афанасьева — 41 из 64, в сборнике Н.Воротникова — 73 из 80, в сборнике И.Витоля «Певец» — 40 из 100). Напевы, опубликованные Прачем, послужили тематическим материалом инструментальных вариаций для гитары (О.Сихра, В.Морков, С.Аксенов, М.Высотский) и фортепиано (Д.Штейбельт, Д.Фильд), вошли в песенники для армии и детские сборники (например, в сборниках П.Весселя и К.Альбрехта «Гусельки» и «Школьные песни» использованы 32 песни из сборника Прача, а в сборнике «Песни для школы» Г.Маренича — 17 песен и т.д.).

Музыкальные записи изложены в сборнике Прача для одного голоса с сопровождением фортепиано.

⁶ «Ай, на горке, на горочке» (IV издание, №61) — плясовая песня, по указанию Львова, исполнявшаяся цыганами.

Основной автор сборника — Иван (Ян) Прач — был композитором, капельмейстером и педагогом. Чех по происхождению, он переселился в конце 70-х годов XVIII века в Петербург, где занялся творческой и музыкально-педагогической деятельностью. В 1780–1790 годы он был учителем музыки в Смольном институте и преподавателем театрального училища. В период с 1790 по 1816 год Прач опубликовал в России ряд своих инструментальных сочинений, среди которых сонаты для фортепиано, виолончели, вариации, танцы и др. Одной из ведущих линий его инструментального творчества были вариации на темы русских народных песен. Он, по-видимому, не был инициатором составления сборника. Мысль о сборнике зародилась в литературном кружке Н.А.Львова, в который входили выдающиеся писатели, поэты, музыканты и ученые екатерининской эпохи (поэт Г.Державин, ученый филолог епископ Евгений Волховитинов и др.) По предположению Н.Ф.Финдейзена, с кружком Львова были связаны также В.Трутовский и Д.Бортнянский. Прач, по всей вероятности, был приглашен инициатором Н.А.Львовым как опытный профессиональный музыкант для записи напевов и их гармонизации. Отбор русских песен, их классификация, а возможно, что и записи текстов были сделаны Львовым.

Николай Александрович Львов (1751–1803) — почетный член Академии Художеств и член Российской Академии (ныне Академии наук) — был одним из культурнейших людей екатерининской эпохи. «Это был замечательный человек, одаренный поэт, художник, архитектор, инженер, геолог и в то же время энергичный чиновник... Он был еще с 1770-х гг. душой державинского поэтического кружка: он был советником Хемницера, Капниста, Державина»⁷. Интерес Львова к русской народной песне был связан с его поэтическим творчеством и с идеей создания русского литературного стиха в русских народных песенных размерах. Образцы поэтических опытов Львова в этом направлении опубликованы Пальчиковым в предисловии к четвертому изданию сборника Прача. Однако, «свои собственные произведения Львов почти никогда не печатал, создавая их для узкого круга людей или для придворных салонов»⁸.

Сборник Прача, благодаря начитанности Львова и его осведомленности в области современных ему первых в европейской науке опытов научного осознания народной музыки и песни, явился первым музыкальным сборником не только репертуарного практически-

⁷ Гуковский Г.А. Русская литература XVIII в. М., 1939. — С. 308.

⁸ Там же, с. 309.

художественного, но и научного характера, первой попыткой этнографической систематизации русских народных песен (в нем дана жанровая классификация песен и намеренный подбор обрядовых и хороводных песен, представленных в ранее вышедших словесных и музыкальных сборниках в случайных образцах), описания форм бытования песен каждого жанра и, наконец, первой попыткой сравнительно-исторических сопоставлений (сравнение русских святочных песен с аналогичными древнегреческими, указание на черты общности и различия между русской и украинской песней и т.д.).

В своих научных изысканиях Львов характеризовал народные русские песни главным образом с историко-этнографической стороны. Вопросы об особенностях мелодики, лада и ритмики народной музыки в конце XVIII века теоретически не были разработаны ни в русской, ни в европейской науке. Поэтому, несмотря на научный характер интересов Львова, в его эпоху считалось естественным теоретическое объяснение особенностей русской народной ритмики и ладового строения песенных напевов с точки зрения общепринятых норм западноевропейской музыки. Это не могло не сказаться на записях Прача.

Музыкальные записи песенных напевов изложены Прачем точно так же, как и Трутовским: в европейских мажорном и минорном ладах. Однако благодаря тому, что песни записывались Прачем в их городских мелодических вариантах, изложение в мажоре и миноре большей части напевов было сделано Прачем без исправлений народно-песенных ладов. Число исправленных в ладовом отношении напевов при соотношении к мажору и минору в сборнике Прача очень невелико: оно не превышает 10% к общему числу песен, включенных в сборник. Поэтому нет оснований упрекать Прача в том, что он искажал старинные русские песенные напевы. Б.Асафьев справедливо указывает, что ни один из собирателей русских народных песен (в том числе и собиратели конца XVIII — начала XIX вв.) «...нарочито песню не калечили — думали, что ее воспроизводят такой, как она есть. Стоит почитать», — добавляет он, — «предисловие к сборникам И.Прача и М.Стаховича, чтобы убедиться, как ценили своеобразие песни русской»⁹.

Однако вследствие неизученности закономерностей ладового строя русской народной песенной мелодики гармонические планы сопровождений Прача не всегда удачны. Тексты протяжных песен в сборнике Прача (как в сборнике Трутовского и в других сборниках

⁹ Глебов И. Симфонические этюды. Петербург, 1922. — С. 194.

первого периода) подтекстованы неверно благодаря приведению распетого песенного стиха к равносложной стиховой форме и последующему искусственному размещению его под напевом.

Гармонизации Прача (то есть фортепианное сопровождение, им написанное) обычно расцениваются (см., например, Н.Ф.Финдейзена) как более грамотные, чем у Трутовского, но тем не менее западнические и чуждые стилю подлинной народной песни. Оценка эта в отрицательной своей части также несправедлива. Число «западнических» гармонизаций в стиле русского романса и русской оперы XVIII века в сборнике Прача очень невелико и составляет не более 10% к общему числу песен, при этом в наиболее отчетливо выраженном «западном» стиле Прачем гармонизованы по преимуществу новые песни городского происхождения (например, «Чем тебя я огорчила» — №39 по четвертому изданию).

Из старинных песен лишь единичные гармонизованы в таком стиле (например, «Загулял я молодец» — № 21 четвертого издания). Большая же часть фортепианных сопровождений Прача имеет вполне национально-самобытный характер, так как представляет аранжировки для фортепиано того многоголосного хорового стиля, в котором народные русские песни исполнялись в XVIII веке в русских городах, то есть стиля народного городского трехголосия в традиции канта. Наиболее типичные образцы обработок этого стиля: по четвертому изданию № 2 — «Заинька, поскачи», № 29 — «Вы раздайтесь, расступитесь», № 72 — «Что пониже было города Саратова».

Написанные Прачем фортепианные сопровождения обнаруживают, таким образом, верное ощущение звучания русской народной песни в городской народно-бытовой традиции его эпохи. Для своего времени труднейшая задача гармонизации русских песен была решена Прачем несомненно блестяще.

Древние российские стихотворения Кириши Данилова.

В 1818 году вышел сборник эпических (былин и исторических) песен с напевами, изложенными без сопровождения. Этот сборник как по содержанию, так и по характеру публикации резко отличается от всех других сборников музыкальных записей русских песен первого периода.

Этот сборник не был рассчитан на музыкантов-практиков и не был предназначен для музыкального исполнения песен. Он преследовал иную цель: удовлетворить запросы любознательных читателей, интересующихся народной словесностью. Тексты эпических песен,

вошедших в этот сборник, представляют первый опыт записи русских былин и исторических песен в 60-х годах XVIII века. Записи были сделаны неизвестным собирателем Киршей Даниловым (Кириллом Даниловичем), по предположению историка С.П.Шевырева, в Сибири с уст сибирских людей для заводчика-мецената Прокопия Акинфиевича Демидова. В начале XIX века рукопись сборника Кирши Данилова, озаглавленная «Древние российские стихотворения», была найдена, и в 1804 году часть текстов из нее (26 текстов из 70 без нот) была опубликована А.Ф.Якубовичем. Во втором издании сборника Кирши Данилова, вышедшем в 1818 году под редакцией К.Ф.Калайдовича, были впервые опубликованы все тексты и напевы к ним. Часть напевов, судя по объявлению в «Санкт-Петербургских ведомостях», была опубликована ранее (в 1806-1809 годах) собирателем русских народных песен и составителем позднее вышедшего песенного сборника композитором Даниилом Кашиным в журнале «Отечественная музыка». Напевы были напечатаны в его обработке с вариациями и сопровождением арфы.

Записанные Киршей Даниловым напевы в издании 1816 года были отредактированы музыкальным издателем Шпревичем и воспроизведены неточно (они были механически переписаны с рукописи, в которой не всегда удастся разобрать, на линейке или между линейками стоит та или иная нота). Шпревич внес многочисленные исправления в напевы, а временами произвольно изменял музыкальные записи без всяких оговорок.

Научное издание этого сборника вышло только в 1901 году после того, как в самом конце XIX столетия был найден считавшийся долгое время утраченным оригинал рукописи сборника Кирши Данилова (записи напевов в этом издании фототрафическим способом воспроизводят рукопись Кирши Данилова).

Сборники 30-х годов XIX столетия.

В начале 30-х годов почти одновременно выходят два сборника русских песен, составленные Иваном Рупиным (Рупини)¹⁰ и Даниилом Кашиным. Сборник Ивана Рупина, опубликованный в 1831 году, состоит из 17 протяжных и плясовых песен, не систематизированных по разделам. Они изложены в двух видах: для голоса с сопровождением фортепиано и для трехголосного пения *a capella*.

¹⁰ «Народные русские песни, аранжированные для голоса и хоров, с аккомпанементом фортепиано Ивана Рупини» (СПб).

Сборник Д.Кашина¹¹ содержит 116 (в последующих изданиях — 115) песен, подразделенных на три отдела, каждый из которых составляет отдельную часть сборника: первая часть — протяжные, вторая — полупротяжные и третья — плясовые и скорые песни.

Составителями этих сборников впервые явились певцы и композиторы из крестьянской среды. Оба автора были выдающимися, высоко одаренными представителями крепостной интеллигенции. Судьба их во многом сходна.

Иван Алексеевич Рупин (псевдоним «Рупини», 1792-1850) был крепостным костромского помещика Юшкова — любителя музыки и мецената, содержащего свой крепостной симфонический оркестр, о котором с похвалой отзывался М.Глинка. Обратив внимание на превосходный альт молодого Рупина, Юшков отдал его в обучение лучшему в Москве итальянскому учителю пения Мускетти, который обработал голос Рупина (позднее перешедший в тенор) в традиции итальянского *bel canto*. По совету учителя Рупин переделал свою фамилию на итальянский лад и выступал как певец, а позднее как композитор под псевдонимом «Рупини». После освобождения от крепостной зависимости Рупин учился теории композиции в Петербурге у капельмейстера Т.В.Жучковского, выступал как исполнитель русских народных песен, усвоенных им с детства, но обработанных в итальянской колоратурной манере и с фортепианным сопровождением, написанным в гитарном стиле. Русские песни исполнялись им также с небольшими вокальными ансамблями *a capella* (например, серенады, исполнявшиеся на лодках во время праздничных гуляний в окрестностях Петербурга). Будучи композитором, Рупин выступал не только как автор обработок русских народных песен, но и как автор романсов и песен на слова русских поэтов. Одна из его песен — «Вот мчится тройка удалая» — стала народной.

Составленный Рупиним сборник, хотя и небольшой по числу включенных в него песен, является, тем не менее, одним из самых замечательных русских песенных сборников своей эпохи и сохраняет свое художественное значение до настоящего времени. Музыкальные записи И.Рупина носят иной характер, нежели записи всех других составителей русских песенных сборников. Они воспроизводят напевы русских песен не в их обобщенной схематической форме, которую обычно фиксируют собиратели при записи песен на слух, а передают напев в том виде, в каком он звучит в живом индивидуальном испол-

¹¹ «Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Даниилом Кашинным».

нении одаренного народного певца-мастера. Рупини записывал напевы так, как он сам их пел, со всеми особенностями своей индивидуальной мелодической импровизации. Стиль его исполнения не был стилем крестьянского пения, а его песенный репертуар типичен для традиции русских городов (Москвы и Петербурга) конца XVIII — начала XIX столетия. Вместе с тем его исполнительский стиль ярко отражает певческую традицию русских городов именно 20-30-х годов, традицию развития русской романсовой культуры в эпоху появления ранних романсов М.Глинки и песен А.Варламова. И на мелодике, и на фортепианном сопровождении его песен лежит, кроме того, печать высокой гитарной культуры его времени. Именно к 20-30-м годам в результате деятельности выдающихся русских гитаристов и педагогов О.Сихра и М.Высотского в Москве и Петербурге появляется целая плеяда русских гитаристов-виртуозов. На гитаре мастерски играет А.Варламов, стиль песни и романса с сопровождением гитары во многом определяет все его творчество, а позднее оставляет заметный след в творчестве М.Глинки и А.Даргомыжского. Наконец, на стиль исполнения русских песен Ивана Рупина известный отпечаток накладывает и пройденная им итальянская вокальная школа.

Наиболее яркие образцы индивидуального исполнительского стиля Рупина представляют следующие песни его сборника: №1 «Ах, ты спишь ли, мой сердечный друг», №4 «Ах, не одна во поле дороженька» (первая публикация этой песни), №7 «Скучно, матушка, весною жить одной», №11 «Во саду ли, в огороде», №12 «Голубчик, голубчик», №13 «Не белы снеги» (первая публикация этой песни) и №20 «Я по цветикам ходила» («По улице мостовой»).

Во всех этих песнях фортепианное сопровождение написано Рупиним в характерном для всего его сборника гитарном стиле. Некоторые музыкальные записи Рупина были, по-видимому, высоко оценены М.Глинкой, который написал на темы двух песен из его сборника («Во саду ли, в огороде» и «Не белы снеги») свое Каприччио на темы русских песен для фортепиано в 4 руки.

Сборник Рупина, как и появившийся через два года сборник Кашина, лишен этнографической направленности, характерной для сборника Прача и привнесенной в него Львовым под влиянием интереса к историческим слоям русской народной песни.

Д.Кашин, И.Рупини — собиратели, вышедшие из среды крепостного крестьянства, ценят русскую народную песню как живое действенное современное искусство, а не как «живую старину».

В сборник Рупина входят лирические и плясовые песни, наиболее популярные в русских городах его эпохи. Многие из классических

протяжных песен в его сборнике опубликованы впервые, в том числе напев песни «Не шуми ты, мати зеленая дубровушка», процитированной А.С.Пушкиным в «Капитанской дочке» (текст этой песни был опубликован и М.Чулковым).

Даниил Никитич Кашин (1760-1841¹²) значительно старше Рупина. Он был крепостным помещика Бибикова, отдавшего его в обучение к работавшему в Петербурге итальянскому композитору Дж.Сарти, любимым учеником, а позднее сотрудником которого был Кашин. С 1790 года Кашин выступает в Москве как композитор-пианист и дирижер. После освобождения от крепостной зависимости в 1799 году он продолжает концертную деятельность в качестве руководителя хора и оркестра роговой музыки.

Наиболее значительная область его творчества — русские песни, пользовавшиеся огромной популярностью. Многие из них стали народными.

Кашин был не только выдающимся композитором, исполнителем и пропагандистом народной русской песни, но и гражданином и патриотом. В газетных объявлениях о концертах руководимого им рогового оркестра с хором он постоянно подчеркивает, что все участники концерта являются русскими музыкантами. Более того, он издает в Москве в течение двух лет «Журнал отечественной музыки», противопоставляя его иностранным музыкальным журналам, выходившим в то время в Петербурге.

Находясь в Москве, когда она была занята войсками Наполеона, он пишет патриотические хоры («Гимн любви отечеству», «Защитники Петрова града» и др.). Они пользовались настолько широкой популярностью, что исполнялись даже в Лондоне на празднествах в честь победы над Наполеоном. Некоторые из этих хоров стали народными солдатскими песнями («Грянул внезапно гром под Московою»).

Сборник русских народных песен был создан Кашиным в последние годы его жизни, он подводит итог многолетней собирательской и пропагандистской работы композитора в области русской народной музыки. Сборник этот лишен той этнографической направленности, которая была присуща сборнику Львова-Прача: старинные обрядовые песни (свадебные, святочные) в сборнике не представлены вовсе. Он состоит преимущественно из лирических и плясовых песен. Включенные в сборник хороводные песни не выделены в особый раздел, а

¹² Год рождения точно не установлен. Наиболее вероятная дата рождения — 1760 г.

распределены между разделами полупротяжных лирических и плясовых. Подразделение песен на протяжные, полупротяжные, плясовые (или скорые) и отказ от жанровой классификации, принятой Прачем, указывает на интерес Кашина к русской песне в ее новой городской общественно-бытовой функции, в ее связях с нарождающейся композиторской русской песней-романсом и на отсутствие исторического интереса к ней.

В первой части сборника Кашина на первое место выдвинуты мужские военно-семейные лирические песни (с поэтической тематикой своей и чужой страны), те протяжные русские песни, в которых наиболее отчетливо звучит тема любви к родине, а также разбойничьи и рекрутские песни («Не кукушечка в сыром бору куковала», «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка»), которые были представлены в первых русских печатных сборниках Чулкова и Трутовского и не вошли в сборник Прача. Оба эти тематические слоя русской народной песенной лирики, не представленные в песенниках 90-х годов XVIII века, в начале XIX столетия были выдвинуты декабристами и Пушкиным как наиболее значительная и важная часть русского песенного наследия.

Сборник Кашина вместе с тем был первым сборником музыкальных записей русских народных песен, изданным в Москве и составленным музыкантом, вся творческая деятельность которого была связана с московской музыкальной культурой. Это заметно сказалось на репертуаре представленных в сборнике песен, типичном именно для Москвы и подмосковной пригородной песенной культуры. Именно это отличает сборник Кашина от обоих первых петербургских песенных сборников Трутовского и Прача.

В ладовом отношении музыкальные записи Кашина корректированы им точно так же, как записи Трутовского и Прача: то есть приспособлены к мажору и минору. В текстах протяжных песен распетый стих приведен к правильной стиховой форме и равномерно распределен под напевом безотносительно к народной подтекстовке.

Музыкальные записи Кашина, однако, менее искусны, чем записи Прача; наименее удачны записи протяжных песен, в особенности в ритмическом отношении.

В своих гармонизациях Кашин, по-видимому, намеренно стремился к нарочитой простоте (его записи народных песен в этом смысле резко отличаются от его же авторских «русских песен»). Фортепианное сопровождение имеет нарочито примитивный аккордовый ха-

ракти, нередко отяжеляющий мелодику большого дыхания. Песни гармонизованы преимущественно трезвучиями. Стиль фортепианного сопровождения в сборнике Кашина до него в обработках народных песен не встречается. Стиль этот резко противостоит стилю раннего русского романса, к которому близки многие обработки записей народных русских песен в сборнике Прача.

В своем сборнике Кашин стремился, по-видимому, найти особый простой стиль обработки русских народных песен, который не лишил бы народную песенную мелодику (в том виде, как ее воспринимал Кашин) ее своеобразия и который отличал бы записи русских народных песен, изложенные с фортепианным сопровождением, от формировавшегося в эпоху Кашина стиля русской песни-романса. Быть может, нарочитая простота гармонизаций Кашина исходила из стремления сделать музыкальные записи подлинных народных песен доступными более широкому кругу исполнителей.

Помимо сборника русских песен для одного голоса в сопровождении фортепиано Кашиным был составлен также небольшой сборник из 15 русских народных песен в обработках для хора с сопровождением фортепиано.

Сборники 40-х годов XIX столетия.

В сборники Кашина и Рупина, вышедшие в начале 30-х годов, вошло большое число песен, не опубликованных ранее, то есть не представленных в сборниках Трутовского и Прача. Сборники русских народных песен, появившиеся в 40-е годы, наоборот, почти целиком повторяют опубликованные ранее песни, иногда в тех же самых, иногда в новых мелодических вариантах и новых гармонизациях. В 40-е годы выходит три сборника музыкальных записей русских народных песен:

1. Сборник А.Варламова «Русский певец». Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для пения с аккомпанементом на фортепиано А.Варламов и вариациями на каждую песню, составленными В.Кажинским (1846 г.).

2. Сборник А.Гурилева «Избранные народные русские песни, собранные и переложенные для фортепиано А.Гурилевым» (1849 г.).

3. Сборник М.Бернарда «Песни русского народа для пения с фортепиано» (1847 г.).

В сборнике М.Бернарда из 150 песен перепечатаны 90 напевов из сборника Прача, однако в новых гармонизациях, мало ценных в художественном отношении.

В сборниках А.Варламова и А.Гурилева ранее опубликованные песни приводятся в новых вариантах, представляющих городские распевы народных русских песен (старинных крестьянских и более поздних городских) 30-40-х годов. Изложение музыкальных записей, корректирование песенных ладов при соотношении их к мажору и минору, ритмическая редакция протяжных песен во всех трех сборниках повторяют приемы, принятые собирателями конца XVIII века. Фортепианное сопровождение во всех этих сборниках написано в стиле современного бытового романса.

Перелом в отношении музыкантов к народной русской песне в 50-е годы.

До 50-х годов XIX столетия собиратели русских народных песен не делали попыток их записи в деревне и удовлетворялись песенным репертуаром, который, по меткому выражению Б.Асафьева, «был под рукой», то есть бытовал в городе. К 40-м годам XIX столетия репертуар русских народных песен, в том числе и крестьянских, но бытовавших в городе, по-видимому, был исчерпан собирателями. Если в сборниках 30-х годов Рупина и в особенности Кашина было опубликовано большое число песен, не представленных в предыдущих сборниках, то сборники 40-х годов отнюдь не случайно почти полностью повторяют песни, опубликованные ранее, и почти не обогащают музыкальную практику новыми неизвестными песнями.

В 50-е годы собиратели впервые выходят из замкнутого круга песенного репертуара, бытовавшего в городе, и делают первые записи крестьянских песен в деревне. Своими публикациями они делают общенародным достоянием новый круг местных крестьянских напевов, распространенных не повсеместно, а в отдельных областях.

После гениальных догадок М.Глинки 30-40-х годов в области национальных особенностей русской крестьянской песенной мелодики, его тонких наблюдений над своеобразным старинным народно-песенным искусством чисто мелодического склада, претворенных в его оперном творчестве, записи русских народных песен конца XVIII — начала XIX века, отражающие городские музыкально-стилевые формы, перестают удовлетворять эстетическим требованиям национальной самобытности русской художественной интеллигенции.

Уже в 30-40-е годы М.Глинка и В.Одоевский впервые задумываются над ладовым своеобразием старинных русских песен и подмечают, что их мелодика обнаруживает значительную близость к ладовым шаблонуерностям знаменного распева и средневековым церковным

ладам чисто мелодического склада, несоотносимым к исторически более поздним ладотональным нормам западноевропейской гармонии. Эти наблюдения до 60-х годов оставались лишь предположениями и догадками, творчески необобщенными. Мысль русских музыкантов 30-40-х годов, однако, напряженно работала в области теоретического обоснования национально-своеобразных закономерностей русского народного песенного мелоса.

«На какие технические признаки, — писал Одоевский, — можно указать как на причину, почему всякий русский человек, руководимый единственно внутренним чувством, слушая то или иное пение, безошибочно скажет «русское, великорусское» — или «это что-то не наше, не так, неправильно?» Эти вопросы возбудились для меня впервые в наших музыкальных беседах с покойным Михаилом Ивановичем Глинкой. Гениальный музыкант угадывал многое своим чудным чутьем, но этого для нас было недостаточно, для нашего полного сознания недоставало точки опоры... Мы видели связь между нашим древним песнопением и так называемую средневековую общую тональность, но чувствовали между тем, что эта тональность все-таки не вполне совпадает с характером и составом нашего великорусского. Как бы то ни было, Михаил Иванович (к сожалению, незадолго до кончины) нашел необходимым углубиться в начало средневековой тональности; с полным самоотвержением истинного художника взялся он учиться этому делу. Я, между тем, обратился к рукописям, которых огромный запас представили мне Румянцевский музей и императорская Публичная библиотека»¹³.

Вместе с тем, русские музыканты 50-х годов обращаются к крестьянской песне под влиянием пробуждения интереса к ней писателей и историков славянофильского направления. В течение 30-40-х годов группа русских писателей, возглавляемая славянофилом П.Киреевским и поэтом Н.Языковым — страстными любителями старинной русской народной поэзии, широко развертывает, начиная с 1829-1830 годов, собирание поэтических текстов народных песен в деревне, в крестьянской среде; заинтересовывает этой работой многочисленных друзей, литераторов (в их числе — А.Пушкин) и историков. Члены группы записывают песни не только лично, но и организуют целую сеть корреспондентов, которые присылают Киреевскому свои записки из различных местностей. В результате тридцатилетней работы накапливается колоссальный фонд текстов русских крестьянских песен:

¹³ Одоевский В.Ф. «О древнем русском пении». Еженед. газета «День», изд. Н.Аксаковым, 1864 г., № 17, стр. 7.

былин, исторических, лирических и обрядовых песен, духовных стихов. Материалы, собранные Киреевским, были опубликованы после его смерти в трех крупных изданиях:

1. Песни, собранные П.В.Киреевским (под редакцией П.Бессонова). 10 выпусков, куда входят былины и исторические песни. М., 1868-1874;

2. Калики переходные. Сборник стихов и исследование П.Бессонова. 3 тома (6 выпусков). М., 1861-1864. В это издание входят духовные стихи с образцами напевов, записанных В.Ф.Одоевским (2-ой выпуск), и статьей Одоевского «Об исконной великорусской музыке» (5-й выпуск);

3. Песни, собранные П.В.Киреевским. Новая серия под редакцией акад. В.Ф.Миллера и проф. М.И.Сперанского. Вып. 1 (Песни обрядовые), 1911. Вып. 2 (Песни необрядовые), 1929. В это издание входят песни обрядовые, хороводные и лирические.

Из кружка Киреевского в 40-е годы выходит своеобразный этнограф и собиратель русских народных песен П.Якушкин — орловский помещик, сосед Киреевского по имению. Якушкин бросает Московский университет и посвящает всю свою жизнь странствованиям по Руси за песнями, переодевшись бродячим коробейником, чтобы ближе подойти к крестьянам — исполнителям песен и не навлечь подозрений полиции (что, впрочем, не всегда ему удавалось). За многие годы скитаний он собирает ценнейшую коллекцию поэтических текстов крестьянских песен, из которых позднее составляет один из лучших в русской литературе текстовых сборников¹⁴. Он также усваивает на память большое число крестьянских песенных напевов, позже записанных от него русскими композиторами¹⁵. Так, с его голоса были записаны три варианта напева исторической песни «Про татарский полон». Один из них, получивший наиболее широкую известность среди русских музыкантов (цитированный в «Снегурочке» П.Чайковского, в «Сказании о невидимом граде Китеже» и в первой симфонии Н.Римского-Корсакова), был записан и впервые опубликован М.Стаховичем, а затем перепечатан в сборниках К.Вильбоа. Позднее этот вариант напева в новой записи М.Балакирева от того же Якушкина

¹⁴ В него вошли записи самого Якушкина, писателя-этнографа С.Максимова, Ап.Григорьева, М.Стаховича и др.

¹⁵ По свидетельству С.Максимова, друга и современника Якушкина, Якушкин пел преимущественно песни Орловской губернии, откуда он был родом, и исполнял их несколько крикливым раскатистым голосом (вероятно, подражая местной крестьянской манере), но напевы передавал не всегда верно и многие путал.

был опубликован в сборнике Н.Римского-Корсакова «100 русских народных песен» под № 8. Два других варианта, также записанных от П.Якушкина М.А.Балакиревым, напечатаны в том же сборнике Н.Римского-Корсакова под № 9 и 10, цитированы им в «Китеже» и первой симфонии, а позднее С.Танеевым в неопубликованной симфонии (№10); напев разбойничьей песни «То не ястреб совыкался с перепелушкой», записанный Балакиревым, опубликован в вышеназванном сборнике Н.Римского-Корсакова (под № 18) и цитирован М.Мусоргским в опере «Борис Годунов» в сцене под Кромами и др.

В начале 50-х годов С.Максимов по примеру Якушкина путешествовал по русскому северу (Архангельской губернии) и описал дорожные впечатления (как и Якушкин) в ряде очерков (сборник рассказов «Лесная глушь», книга «Год на севере»). Кроме того, он записал от северных крестьян Архангельской губернии большое число песенных текстов различных жанров. Позднее Максимов странствовал с этнографической целью по Сибири (его наблюдения над жизнью сибирских крестьян и ссыльных переселенцев описаны им в книге «Бродячая Русь»).

В 40-е и 50-е годы в кругах русской интеллигенции, в особенности в среде московских литераторов, увлечение крестьянской песней, ее национально-своеобразными особенностями находит выражение не только в записи крестьянских песен, но и в собирании их иным путем — путем овладения искусством их исполнения. Московские литераторы также увлекались мастерством певцов-самородков из народа, искусно исполнявших старинные песни в крестьянской сольной манере. Вместе с тем, в эти годы в Москве появляется несколько выдающихся певцов-цыган, превосходных исполнителей русских народных песен — лирических, протяжных, плясовых и даже былин. В 50-е годы они объединяются в хоре выдающегося цыганского хорового дирижера, превосходного знатока русских песен Ивана Васильева.

Из собирателей-исполнителей, усваивавших не только песню, но и манеру крестьянского исполнения, в 40-е годы в Москве широкую известность приобрел литератор Третий Иванович Филиппов. Он овладевает большим числом старинных песен, соревнуется в мастерстве исполнения с лучшими крестьянскими певцами-умельцами и пропагандирует в московских литературных и студенческих кругах лучшие образцы старинной высокой русской народно-певческой культуры.

В 50-е годы искусством исполнения русских песен в крестьянской манере овладевают А.Островский, московский литературный критик Аполлон Григорьев, писатель-рассказчик И.Горбунов, писатель и со-

биратель народных песен М.Стахович, писатель-этнограф С.Максимов и др. Все они усваивают большое число старинных песен, с одной стороны, от крестьян, с другой стороны, от цыганских певцов хора Ивана Васильева, которым они увлекались. Отдельные старинные песни, выученные этой группой московских литераторов — исполнителей русских народных песен от цыган, привлекают внимание русских композиторов. Так, песня «Исходила младенька», цитированная Мусоргским в опере «Хованщина», была записана им от писателей А.Островского и И.Горбунова, перенявших ее с пения цыган хора Ивана Васильева. В 1860 году композитор К.Вильбоа записывает песни, исполняемые Тертием Филипповым, и включает их в свой сборник русских песен. Часть этих песен П.И.Чайковский обрабатывает для фортепиано в 4 руки для своего сборника¹⁶, появившегося в 1860 году. В 1860-1861 годах М.Мусоргский пишет на напевы песен Т.Филиппова пять хоров. Позднее, в конце 70-х годов, песни, исполняемые Тертием Филипповым, записываются вторично и более точно Н.А.Римским-Корсаковым, который составляет из них отдельный сборник в своих обработках. Песни, усвоенные и исполнявшиеся А.Островским, записывает и включает в свой сборник К.Вильбоа. Одну из песен — «На море утушка купалась» записывает от А.Островского П.Чайковский и цитирует ее в опере «Воевода» (позднее композитор переносит этот хор целиком в оперу «Опричник»).

В.Ф.Одоевский записывает несколько песен с голоса И.Горбунова. Они были опубликованы только после смерти Одоевского.

Сборники музыкальных записей русских песен 50-х годов М.Стаховича и К.Вильбоа.

Новый подход к русской народной песне, определившийся в 40-50-х годах под влиянием творчества русских композиторов М.Глинки и А.Даргомыжского, собирательской деятельности П.Киреевского, а также собирания и пропаганды русских народных песен, усвоенных на слух в живом исполнении московскими писателями, отчетливо сказался на опубликованном в 1851-54 годах сборнике русских песен одного из членов молодой редакции «Москвитянина» Михаила Стаховича — поэта, певца и гитариста.

Михаил Александрович Стахович (1819-1858) — собиратель русских народных песен, поэт, переводчик и гитарист, будучи орловским помещиком, собирал песни преимущественно в Орловской и близле-

¹⁶ К сожалению, без обозначения имен исполнителей, с голоса которых были записаны песни.

жащих губерниях. С 13 лет он брал уроки игры на гитаре у гитариста-виртуоза М.Высотского, большого любителя русской народной песни. Стаховичем была написана первая в России книга по истории семиструнной гитары¹⁷. Ему принадлежит также этнографическая работа об Орловской губернии¹⁸.

Сборник русских народных песен М.Стаховича вышел в четырех тетрадах под заглавием «Собрание русских народных песен, текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович»¹⁹.

Михаил Стахович был тесно связан с кружком П.Киреевского. С Киреевским он постоянно общался не только в Москве, но и в Орле, в местном интеллигентском помещичьем кружке, куда кроме Киреевского входили ближайший друг Стаховича П.Якушкин и выдающийся русский гитарист (также ученик М.Высотского), доктор А.Ветров, который близко сошелся с Т.Филипповым, Ап.Григорьевым, С.Максимовым, А.Островским, И.Горбуновым и др. Поэтому сборник Стаховича имел программное значение и для кружка Киреевского и для молодой редакции «Москвитянина». Выход его был встречен восторженной рецензией Т.Филиппова и высоко оценен Ап.Григорьевым в упомянутой выше статье о русской народной песне.

Новый подход к собиранию русских народных песен в этом сборнике выразился в том, что напевы и тексты песен *впервые* были записаны Стаховичем *в деревне от крестьян*. Музыкальные записи Стаховича *впервые* обратили внимание русских музыкантов на местные музыкально-стилевые особенности русского народного песнетворчества. Отдавая себе отчет в местном характере записанных им песен, Стахович был первым, кто указал в предисловии к своему сборнику (к сожалению, в очень обобщенной форме) местности, где они были записаны. До 50-х годов собиратели-музыканты не паспортизовали свои записи.

Кроме того, в предисловии к своему сборнику Стахович первым из русских собирателей-музыкантов указал на ладовое своеобразие русской народной песенной мелодики, на несоотнесенность русских народных песенных ладов к западноевропейскому мажору и минору и на близость их к европейским средневековым церковным ладам. Он впервые выдвинул требование записи песенных напевов и текстов не

¹⁷ Стахович М. История семиструнной гитары. М., 1864.

¹⁸ История, этнография и статистика Елецкого уезда. М., 1868.

¹⁹ Тетрадь I-я — СПб., 1851; тетрадь II-я — СПб., 1852; тетради III-IV — М., 1854.

в одном, а в нескольких местных вариантах²⁰, и наконец, заметил, что русские народные песни поются в хоровом исполнении многоголосно. Все эти элементы нового подхода к музыкальной записи русских народных песен, получившие развитие в 50-е годы XIX столетия, позволяют рассматривать сборник Стаховича как первый из сборников второго периода. По характеристике Б.Асафьева, они «...возникли из записи песен не с целью подчинения их условиям иного быта и иной культуры, а из стремления осознать песню в ее быту, в ее непосредственной данности, как материал социально-ценный и как проявление системы народной музыки»²¹.

Сборник Стаховича, однако, во многом продолжает и собирательную традицию конца XVIII и начала XIX столетия. Записанные местные крестьянские песни Стахович обрабатывает для фортепиано и семиструнной гитары в стиле современной ему городской песни-романса. Этот стиль в отдельных песнях его сборника очень плохо сочетается со стилем старинных крестьянских песен (например, в его записях свадебных величальных песен или в исторической песне о татарском полоне). В стиле обработки он не только продолжает, но и развивает традицию И.Рупина, А.Варламова и А.Гурилева: если последние гармонизовали песни в гитарной фактуре, то Стахович делает их аранжировки не только для фортепиано (партия которого изложена в гитарном стиле), но и непосредственно для семиструнной гитары.

В свой сборник Стахович включает записи, сделанные не только от крестьян, но и от городских знатоков и любителей песен. К таким песням относятся, например, былина о Добрыне «Что не белая береза к земле клонится», перепечатанная позднее Н.Римским-Корсаковым в сборнике «100 русских народных песен» (в новой гармонизации) и цитированная в увертюре М.Балакирева на три русские темы; песни, записанные, по всей вероятности, от певцов цыганского хора Ивана Васильева. Они представляют собой типично цыганские мелодические и гитарные обработки старинных русских песен в стиле 40-50-х годов. Среди них ямская песня «Ах, да не вечерняя зоря спотухала» — одна из популярнейших русских песен, исполнявшихся цыганскими хора-

²⁰ «Каждая песня, — пишет Стахович в предисловии к III тетради своего сборника, — является органической частью целого отдела музыкально сродственных песен. Вот причина, почему... не должно пренебрегать малейшими вариантами их. Если песня поется на два голоса (имеются в виду варианты, а не подголоски), то надо записывать... для полного уразумения темы необходимо видеть ее место в целой системе вариантов».

²¹ Асафьев Б.В. Русская музыка от начала XIX столетия. М.-Л., 1930. — С. 106.

ми под названием «Не вечерняя» и введенная Л.Толстым в его пьесу «Живой труп» в качестве характерной старинной цыганской песни, и «По несчастью, мой друг, случилось», записанная от цыгана Ф.Васильева. Наконец, Стахович перепечатывает несколько исторических песен из сборника Кириши Данилова, излагая некоторые из них также с гитарным сопровождением. Позднее эти песни были опубликованы в вышеназванном сборнике Н.Римского-Корсакова в новой гармонизации.

Сочетающий в себе многие черты нового подхода к народной русской песне и отдельные черты старого подхода собирателей конца XVIII и начала XIX века, сборник Стаховича может быть охарактеризован как переломный, стоящий на грани между первым и вторым периодами деятельности русских собирателей-музыкантов.

Музыкальные записи Стаховича, в особенности большое число ранее неизвестных высокоценных в художественном отношении напевов крестьянских песен, привлекают внимание русских композиторов 1860-1870 годов, однако обработки Стаховича не могли удовлетворить композиторов. Поэтому Н.Римский-Корсаков из сборников Стаховича выбирает девять наиболее ценных с его точки зрения песен и включает их в свой сборник «100 русских народных песен» в новых гармонизациях и цитирует отдельные песни в своих операх (песню про татарский полон — в «Китеже»; «Как за речкою да за быстрою» — в «Снегурочке»; «Уж и кто ж у нас большой-небольшой» — в «Сказке о царе Салтане»).

Четыре песни из сборника Стаховича были обработаны П.Чайковским и вошли в его сборник «50 русских народных песен в 4 руки».

Сборник К.Вильбоа.

К переходному периоду русской собирательской работы относится также опубликованный в 1860 году, но подготовленный в конце 50-х годов сборник «100 русских песен, записанных с народного напева и аранжированных для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К.Вильбоа»²². Этот сборник, как и сборник Стаховича, был

²² Сборник этот вышел в двух изданиях: первоначально в виде приложения к драматическому сборнику и почти одновременно (в том же 1860 г.) в издании Стелловского. Позднее он был переиздан Гутхейлем. Помимо этого сборника К.Вильбоа в 1875 году опубликовал второй сборник под заглавием «Русские романсы и народные песни, переложенные для одного голоса с фортепиано», состоящий почти целиком из общенародных песен, наиболее популярных в городе (типа «Среди долины ровнис», «Вниз по матушке по Волге» и др.). Напевы и тексты песен этого сборни-

создан участниками кружка московских любителей русских песен. Новые записи этого сборника были сделаны К. Вильбоа совместно с драматургом А. Островским во время их собирательской поездки по Волге. Редактором песенных текстов был Ап. Григорьев.

Константин Петрович Вильбоа был композитором, автором многих популярных романсов²³. В начале 50-х годов он был близок к М. Глинке и входил в интимный кружок, собиравшийся в его доме; в те же годы Вильбоа тесно сблизился с кружком московских литераторов молодой редакции «Москвитянина». Значительное число народных русских песен, вошедших в его сборник, он записал (как и Стахович) не в городе, а от крестьянских певцов во время совместной с А. Островским и В. Энгельгардтом поездки за песнями по Волге — первой русской песенной экспедиции, организованной редакцией «Морского сборника». Как собиратель Вильбоа был, однако, значительно менее добросовестен, чем Стахович. В отличие от последнего, он нередко записывал песни не от самих крестьянских певцов, а от А. Островского, игравшего наиболее активную роль в этой экспедиции и усваивавшего напевы с голоса крестьянских певцов на память. Часть новых песен для своего сборника Вильбоа записал от новгородской крестьянки Александры Ивановны, проживавшей в Петербурге у Ап. Григорьева. Наконец, значительную часть песен он записал от Ап. Григорьева, А. Островского и Тertia Филиппова. Им впервые были записаны 25 песен из репертуара Т. Филиппова. Позднее эти песни более точно были записаны от того же исполнителя Н. Римским-Корсаковым²⁴. Остальные песни Вильбоа перепечатал из сборников, вышедших ранее²⁵.

ка не являются оригинальными записями, а перепечатаны из ранее опубликованных сборников. Наконец, Вильбоа был опубликован сборник «150 русских народных песен без текстов, переложенных для фортепиано в две руки, гармонiuма, скрипки, виолончели, флейты, аккордеона, гитары» и др.

²³ Наибольшей известностью пользовался популярный до сих пор дуэт «Моряки», получивший распространение в качестве народной песни «Нелюдимо наше море».

²⁴ Песни, записанные Н. Римским-Корсаковым от Т. Филиппова, были изданы в 1882 году особым сборником.

²⁵ В своем сборнике Вильбоа нигде не указывает источник записей, более того, указания губерний, данные в единичных случаях, не верны. Соответствующим действительности является только указание Новгородской губ. при песнях, записанных от Александры Ивановны. Указания на Владимирскую и Калужскую губ. при песнях, перепечатанных им из сборника Кашина, не верны. Источники песен, вошедших в его сборник, в настоящее время восстановлены: из 100 песен 36 записаны им на Волге совместно с Островским, 6 — от Островского (не считая песен, усвоенных А. Островским на Волге), 2 — от Ап. Григорьева. Из старых сборников им перепе-

Наиболее ценными в сборнике Вильбоа являются песни, записанные им на Волге и от новгородской крестьянки Александры Ивановны. Он сделал общественным достоянием большое число типических и ярких в художественном отношении ранее не зафиксированных образцов свадебных и хороводных песен. Часть этих песен в новых гармонизациях была перепечатана в сборнике П. Чайковского («50 русских народных песен в 4 руки») и в сборнике Н. Римского-Корсакова («100 русских народных песен»). В сборнике Вильбоа песни не подразделены ни на какие разделы и расположены в случайном порядке. Столь же случайный характер носят отдельные указания на жанр, к которому относится та или иная песня в подзаголовках к ним. По типу музыкальной записи и по стилю гармонизации сборник всецело примыкает к традициям первого собирательского периода: напевы везде скорректированы в ладовом отношении путем искусственного повышения седьмой ступени при соотнесении к мажору и минору (это видно из сравнения записей К. Вильбоа от Тертия Филиппова с записями тех же песен, сделанными Н. Римским-Корсаковым). Гармонизации имеют нарочито примитивный аккордовый характер, напоминающий стиль гармонизации Д. Кашина, и сочинены без любви и интереса к делу, явно наспех. Уничтожающую оценку этим гармонизациям дал П. Чайковский, включивший в свой сборник 18 напевов из сборника Вильбоа в новых гармонизациях и сообщивший по этому поводу в одном из писем, что он, само собой разумеется, не сохранил «вильбоавские» обработки.

Второй период собирания.

В 60-е годы XIX столетия в подходе к собиранию русской народной песни происходит перелом, подготавливаемый еще в 50-е годы.

Если на протяжении первого собирательского периода (с конца XVIII века до 1860-х годов) все песенные сборники были в известной степени однотипными, то с 1860-х годов появляются разные типы песенных сборников, различающиеся и по задачам, которые ставили перед собой собиратели, и по тому, на кого они рассчитаны, и по характеру изложения музыкальных записей.

Во-первых, появляются сборники чисто *научного характера*, в которых песни публикуются без всяких обработок, в форме одногласных мелодий без сопровождения. Они отражают определившееся в

чатаны: 15 песен из сборника Стаховича, 8 — из сборника Кашина, 1 — из сборника Рупниц и 2 — из сборника Прача.

это время усиление научно-теоретического и исторического интереса к песне со стороны и теоретиков, и русских композиторов.

Появление сборников научного характера связано с тем, что в начале 60-х годов русский писатель, друг М.И.Глинки и исследователь народной русской музыки и русского средневекового церковного пения В.Ф.Одоевский пишет ряд теоретических статей о ладовом своеобразии русской народной песни. Он впервые обосновывает в этих работах положение о несоотнесенности напевов русских народных песен к европейскому мажору и минору; в связи с этим он подвергает резкой критике сборники В. Трутовского, И. Прача, Д. Кашина и других собирателей первого периода, упрекает их в том, что они корректируют напевы народных песен в нотной записи, повышая вводный тон, искусственно укладывая эти песни в мажор и минор.

Первый сборник научного характера, в котором напевы не гармонизируются, а излагаются как одноголосные мелодии без сопровождения, составил сам Одоевский в начале 60-х годов (1861-1863 гг.). Однако этот сборник был опубликован только после его смерти (в конце 70-х годов).

Второй тип сборников, определившийся в 60-е годы, связан с публикацией местных крестьянских песен, записанных в деревне, а не в городе, и гармонизованных по новому принципу для голоса с сопровождением фортепиано. Этот новый принцип гармонизации также определился под влиянием теоретических работ Одоевского. Начало новому типу гармонизации положил русский композитор Миллий Алексеевич Балакирев, который впервые гармонизовал крестьянские песни следующим образом: он сохранил в целостности ладовое своеобразие мыслимых вне гармонии песен и соотнес к этим своеобразным песенным ладам современную ему европейскую гармонию, то есть положил начало ладовой гармонизации. Песня была сохранена без изменений, в ней не повышался вводный тон и ничего не менялось в соответствии с мажором и минором, благодаря чему выработался национально-своеобразный язык гармонии, подчиненный мелодике.

Таким образом, если в течение первого периода мелодика подчинялась принципу гармонии, то, начиная со сборника М. Балакирева, гармония стала определяться закономерностями национально-своеобразной песенной мелодики. Пример такой гармонизации — песня «Не было ветру», которая произвела огромное впечатление на русских музыкантов того времени (Сборник Балакирева, №1).

Новый принцип гармонизации впервые был применен Балакиревым и положил начало всем последующим гармонизациям такого ти-

па. По пути такой гармонизации крестьянских песен идет Н.Римский-Корсаков, позднее А.Лядов и целый ряд других русских композиторов, обращавшихся к крестьянской песенной мелодике.

Третий тип сборников, появившийся после 60-х годов, — это многоголосные записи русских народных песен. До 1860-х годов русское народное многоголосие остается не записанным. До этого времени песни фиксировались только в форме одноголосной мелодии, и это не случайно. Отсутствие записей русского многоголосия объясняется в значительной степени тем, что русская народная подголосочная полифония представляет собой хоровой стиль, развившийся на основе песенной мелодики, мыслимой вне гармонии. Поэтому искусственное соотнесение напевов к гармонии в момент записи затрудняло запись и подголосочной полифонии. Русская народная полифония может быть понята только при том условии, что мелодика крестьянской песни не корректируется, не укладывается в мажор и минор.

Рассмотрение в конце XVIII и начале XIX века русской крестьянской мелодики как неисправно исполняемых народом мажора и минора привело к тому, что русская народная полифония не записывалась, хотя свидетельства о ее существовании неоднократно появлялись в описательной форме в начале XIX века, начиная со сборника Прача. Теоретическое обоснование Одоевским ладового своеобразия народной крестьянской песни подготовило почву для записи русского народного подголосочного многоголосия. Так определился третий тип сборников, в которых мелодии крестьянских песен стали записываться не в одноголосной форме, а в форме многоголосной, так как собиратели начали фиксировать не один вариант, а несколько вариантов, исполняемых одновременно и образующих хоровую подголосочную партитуру без сопровождения.

Впервые записи песен с подголосками делаются в 1870-71 годах В.П.Прокуниным по инициативе П.И.Чайковского, который в 1871 году отправляет своего ученика по Московской консерватории в его родное село для записи народных песен. Прокунин записал с подголосками четыре песни. Одна из них — «Горы вы мои» — является первой народной русской песней, записанной в многоголосной форме.

Четвертый тип сборников, возникающий после 60-х годов, характеризуется прикладным характером. Это сборники для школы (старших и младших классов) и армии, имеющие целью воспитание молодежи на русской народной песне. По своему составу они отличаются от сборников трех предыдущих типов. Если в них собиратели фикси-

ровали исключительно крестьянские и исключительно местные песни, то сборники для школы и армии составляются по преимуществу из городских песен. Эти сборники как бы подхватывают и начинают популяризировать тот материал (в намеренно несложной обработке для двух, трех, четырехголосного хора или для голоса с сопровождением фортепиано), который был накоплен в первый период.

В этих сборниках, с одной стороны, помещались городские песни из сборника Прача, с другой стороны, собиратели брали написанные в народном стиле тексты современных русских поэтов (А.В.Кольцова, Н.А.Некрасова и др.) и подбирали к ним напевы народных песен. Таким образом, целый ряд песен на слова русских поэтов вошел в народ через эти сборники (например, «Оседлаю коня, коня быстрого», «Сяду ль я на лавочку, да подумаю», «Не в погоду ветер» на стихи А.Кольцова).

Четыре основных типа сборников второго собирательского периода.

В трех первых типах сборников наиболее ярко отражается новое отношение к народной песне, появляющееся в 1860-х годах под влиянием идей народников. Оно может быть охарактеризовано как исключительный интерес к крестьянской песне. С этого времени крестьянская песня становится мерилом подлинности народной песни. Сборники первого периода начинают подвергаться осуждению только потому, что включают песни не крестьянские, а «псевдо-народные», бытовавшие в городе.

Составители новых сборников, основываясь на данных теоретического исследования В.Ф.Одоевского, исходили из того, что русская народно-песенная мелодика базируется на отличной от европейских ладов своеобразной диатонике. Поэтому они точно так же, как В.Одоевский, М.Стахович и А.Серов, считали, что русские народно-песенные лады должны быть объяснены либо через русские средневековые церковные лады знаменного роспева, либо через средневековые европейские лады — ионический, дорийский, лидийский и т.д., либо через греческие лады. В теоретическом объяснении национального своеобразия ладовости народных песен собиратели чаще всего соотносят их со средневековыми европейскими церковными ладами или с древнегреческими ладами.

Наконец, третья очень важная особенность сборников 60-х годов заключается в том, что с этого времени они составляются выдающимися русскими композиторами. Такие превосходные музыканты, как Балакирев и Римский-Корсаков, записывали русские песни в качест-

венном отношении, конечно, совершенно несравнимо с тем, как это делали менее одаренные собиратели. Вместе с тем большую роль играет и отбор этих песен, отбор самих напевов по их художественной ценности. Не случайно, что первый сборник Балакирева, состоящий из 40 песен, почти весь использован в русской классической музыке, причем каждый напев по несколько раз в разных произведениях. Первый сборник Балакирева внес совершенно новую струю в творчество русских композиторов и вытеснил те песни, которые до него черпались из сборника Прача. Первым сборником, который так насытил русскую музыку, был сборник Прача, вторым — сборник Балакирева, который дал материал и иного характера, и иного качества.

Особенности сборников второго периода.

I. Группа сборников научного характера, в которых напевы записывались только в форме одноголосной мелодии без сопровождения, в целях их историко-теоретического изучения. Первым таким сборником был сборник В.Ф.Одоевского, составленный из записей начала 60-х годов и опубликованный после его смерти в 70-х годах. Одоевский записал песни от разных лиц: от крестьян, которых он специально вызывал из подмосковных, главным образом, деревень, и от некоторых выдающихся городских знатоков крестьянской песни (и из крестьянской среды, и из интеллигенции).

Одоевский впервые стал тщательно паспортизовать напевы, указывая под каждым из них в какой местности и от какого певца они записаны. Указывались и имена исполнителей с тем, чтобы знать, из какой они местности. К сожалению, паспорта записей Одоевского не были помещены в сборнике редактором В.Н.Кашперовым; они сохранились только в рукописи, в архиве Одоевского, хранящемся в Музее музыкальной культуры. Подготовка научного издания сборника Одоевского — задача ближайшего времени.

До конца 60-х годов записи научного характера носили более или менее случайный, эпизодический характер. Так, например, появляется сборник А.И.Рубца (216), где напевы записаны без сопровождения с целью публикации материала²⁶, поскольку он был преподавателем сольфеджио, а не исследователем. Часть песен он обработал для голоса с сопровождением фортепиано. Сборник Рубца важен потому, что многие песни из него были цитированы русскими композиторами.

²⁶ Сборник украинских песен А.И.Рубца издан без сопровождения (216) и с сопровождением (100). Был издан и сборник русских песен А.И.Рубца с сопровождением.

торами. Так, например, из этого сборника Римский-Корсаков взял песню «Завью венки» (троицкий хор в опере «Майская ночь») и один из двух напевов, на которых построен хор «Просо» в «Майской ночи». В сборнике Рубца особенно много песен, записанных в пограничном русско-украинском районе, а также украинских песен, которые были цитированы русскими композиторами: Н.Римским-Корсаковым в операх «Ночь перед Рождеством» и «Майская ночь», П.Чайковским в «Черевичках», М.Мусоргским в «Сорочинской ярмарке» и др.

Собирательская работа в 1870-80-е годы начинает вестись не только композиторами и собирателями Москвы и Петербурга, но и провинциальными собирателями. Ф.Н.Лаговский, будучи учителем в Череповце, составил сборник «Песни Новгородской губернии» (изданный в Череповце), в котором мелодии опубликованы без сопровождения. Этот сборник был впервые тщательно паспортизован: в нем были указаны не только губерния и уезд, но и деревня, и имена певцов, их возраст, то есть так, как это принято в позднейших научных изданиях.

Наиболее важные сборники научного типа появились в 90-е годы, что было подготовлено и вызвано следующим важнейшим для истории собирания фактом.

В 1884 году Т.И. Филиппов, от которого записывал песни Римский-Корсаков, а еще раньше К.Вильбоа, знаток и собиратель русских песен, превосходный исполнитель, подал докладную записку в Русское Географическое общество об учреждении при нем Песенной комиссии с целью систематического, планового экспедиционного обследования русской народной песенной культуры в деревнях.

Песенная комиссия РГО была основана в 1886 году, и в том же году была послана первая экспедиция на русский север: в Олонецкую и западную часть Архангельской губерний. В ней приняли участие композитор Г.О.Дютш, филолог Ф.М.Истомин. По результатам этой экспедиции в 1894 году был опубликован сборник «Песни русского народа, собранные в Архангельской губернии Истоминым и Дютшем».

Этот сборник был, по существу, первым сборником строго научного типа. В нем были представлены все жанры русских народных песен, включая плачи, которые ни в одном из предыдущих сборников не публиковались; в конце сборника была приложена карта экспедиции с обозначенным на ней маршрутом, а в примечаниях даны были подробные паспорта всех записей.

Второй подобный сборник вышел в 1896 году, он был составлен из записей второй экспедиции, работавшей в 1893 году. Вторая экспедиция захватила восточную часть Архангельской губернии, Вологодскую губернию и верхнее Поволжье — Костромскую и Ярославскую губернии. В этой экспедиции принимали участие Ф.М.Истомин и композитор С.М.Лялунов — ученик М.А.Балакирева. Начиная с 1893 года, Песенная комиссия стала отправлять экспедиции ежегодно, но уже не на север, а в средние русские губернии — Рязанскую, Тульскую и другие. В этих экспедициях продолжал работать Истомин, а музыку записывал хоровик И.В.Некрасов.

В дальнейшем записи экспедиций Географического общества публиковались не в научных изданиях, а в изданиях научно-популярного типа: в обработках для хора, выполненных Некрасовым, и для голоса с сопровождением фортепиано, написанным А.Лядовым (все три лядовских сборника состоят целиком из записей И.В.Некрасова).

В начале XX века в Москве по образцу Песенной комиссии Географического общества была учреждена Московская Музыкально-этнографическая комиссия при ОЛЕАЭ²⁷. Музыкально-этнографическая комиссия также стала публиковать материалы научного характера по народной музыке. В отличие от Песенной комиссии Географического общества, публиковавшей отдельно материалы каждой экспедиции, МЭК издавала научные сборники, в которые входили записи не только русской музыки, но и музыки других народов (украинцев, грузин, якутов), сделанные разными собирателями в разных экспедициях. Музыкально-этнографическая комиссия выпустила в свет два сборника трудов (соответственно в 1906 и 1911 годах). В этих сборниках впервые появляются не только слуховые, но и фонографические записи, сделанные посредством звукозаписывающего аппарата (фонографа) и затем переведенные в ноты.

К сборникам научного характера, в которых публиковались песни, надо прибавить сборники эпических песен — былин. Упомянем здесь важнейшие сборники былин, где были помещены напевы без сопровождения: это классический сборник былин Олонецкой губернии А.Ф.Гильфердинга, в котором были опубликованы два напева Т.Рябинина (в том числе «Вольга и Микула»), записанных М.Мусоргским; а также вышедший в XX столетии сборник А.А.Григорьева «Архангельские былины», к которому были приложены напевы былин.

²⁷ Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии.

II. Сборники многоголосных записей русских народных песен.

Записи народного подголосочного многоголосия в значительной своей части носили научный характер. Они издавались или с сопровождением, или как научный материал. Поэтому рассмотрим их, не разграничивая на сборники научные и научно-популярные.

Впервые записи русского народного подголосочного многоголосия были сделаны В.П.Прокуниным по инициативе П.Чайковского и опубликованы в сборнике Прокунина «Русские народные песни» в двух частях (1872-1873 гг.) под редакцией П.Чайковского. Сборник состоял из 65 записей, из которых 61 образец был записан одногласно с фортепианным сопровождением и только четыре — многогласно также с сопровождением фортепиано. Прокунин рассматривал свои многоголосные записи как экспериментальные и поэтому не выделил их в своем предисловии, поэтому они затерялись среди других, одноголосных записей и не привлекли внимания широких кругов музыкантов.

Первым сборником многоголосных записей, который привлек внимание к проблеме русского народного многоголосия, стал сборник Юрия Мельгунова. В нем впервые в острой, принципиальной форме ставится вопрос о полифонической природе русской народной песни. Мельгунов пишет специальное теоретическое предисловие, в котором доказывает, что русские народные песни нельзя записывать одногласно, потому что они поются только многогласно. Свой сборник, вышедший в двух частях (в 1879 и 1885 гг.), он называет «Русские песни непосредственно с голосов народа записанные», тем самым подчеркивая именно этот момент.

Как изложены песни в сборнике Мельгунова и как они записаны? Обратив внимание на многоголосный характер исполнения русской народной песни, Мельгунов оказался в трудном положении при попытке записать это многоголосие, поскольку в крестьянской подголосочной полифонии голоса импровизационно сочетаются, создавая те или иные вертикальные образования, и дают все время изменяющуюся полифоническую ткань. Если записывать каждый голос в отдельности, при соединении этих записей получается все же нечто иное, чем при одновременной записи всех голосов по высоте. В то время звукозапись еще не была изобретена, и Мельгунов был вынужден фиксировать каждый голос в отдельности. Записывая песни таким образом, он не всегда мог различить, что является вариацией многоголосной и что является вариацией, образующейся в сольном пении. И те, и другие вариации он записывал одинаково, не имея критерия для их различения. Таким образом, вариации получались разнокаче-

ственные, поэтому Мельгунов сам не решился восстановить хоровую партитуру по своим записям, а изложил их в виде столбца вариантов, на основе которых композитор Н.С.Кленовский, по его просьбе, сделал сводку искусственного характера. Во втором сборнике Мельгунова такую же сводку сделал композитор П.И.Бларамберг. Поскольку эту сводку они несколько приспособили к фортепиано, то получилась весьма своеобразная фактура: полуфортепианная-полухоровая.

Фактура этих сводок в известной степени сохранила подголосочный, полифонический характер, но вместе с тем в ней присутствовали и явные элементы гармонизации. Мельгунов стремился дать полифоническую обработку русской народной песни и одновременно хотел найти в народной полифонии основы для национально-самобытной гармонизации. Поэтому в его сводках мы имеем эклектическую фактуру: наполовину народно-подголосочную, наполовину фортепианную (возможно это было связано с тем, что Мельгунов был профессиональным пианистом). Самое важное то, что сводки голосов, сделанные Кленовским и Бларамбергом, не передавали подлинного хорового звучания многоголосной песни и ее хоровой фактуры, а давали произвольную композицию голосов.

Таким образом, сборник Мельгунова, принципиально поставив проблему русской народной полифонии, тем не менее, не показал народных песен так, как они звучат в народном хоровом исполнении. Однако сборник этот произвел огромное впечатление на русских композиторов уже по одному тому, что в нем приемы полифонической разработки преобладали над приемами гармонизации: басовый голос оказался живым и мелодическим, а не аккордовым, гармоническим басом. Поэтому русские композиторы, наиболее чутко прислушивавшиеся к народному хоровому многоголосию, — М.Мусоргский и А.Бородин — встретили с огромным увлечением сборник Мельгунова. Под влиянием первого сборника Мельгунова Мусоргский написал (через год после его появления) пять хоров, в которых впервые использовал приемы народной полифонии, а Бородин создал новый хоровой песенный стиль, который представлен в «Хоре поселян» из оперы «Князь Игорь». Эта авторская песня Бородина написана приемами народной подголосочной полифонии, в манере, ставшей доступной для русских композиторов только после опубликования сборника Мельгунова.

Сборник Пальчикова.

Второй сборник записей народного многоголосия, составленный собирателем Николаем Пальчиковым, был издан в 1888 году. Пальчиков независимо от Мельгунова в те же годы осуществил опыт записи многоголосных песен в своем имени, что определило название сборника: «Крестьянские песни села Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии». Таким образом, в сборнике Пальчикова впервые показан песенный репертуар одной деревни. В нем представлены все песенные жанры, некоторые из которых даны с описанием; так, хороводы даны с описанием движения и даже с зарисовкой фигур. Сборник этот имеет чрезвычайно разностороннюю научную ценность и как песенная монография села, и как сборник, в котором отражены все жанры, а отдельные даже — с описанием, и, наконец, как второй сборник, где песни записаны многоголосно.

Свои записи Пальчиков делал теми же приемами, что и Мельгунов, то есть записывал все голоса в отдельности, порознь; в своем сборнике, однако, он изложил песни только в виде таблиц вариантов без сводки в партитуру. Причина опубликования Пальчиковым своих записей в такой форме не выяснена. Покойный теоретик Б.Л.Яворский, видевший рукопись сборника Пальчикова, указывает, что в ней песни были изложены иначе: как хоровые партитуры, причем каждая партитура состояла из трех голосов. Пальчиков записывал песни от певцов из двух различных концов деревни, которые пели по-разному, поэтому каждая песня дана в двух вариантах. Сборник Пальчикова был издан его братом после смерти собирателя, и Яворский считает, что изложение в виде столбцов вариантов сделано не самим Пальчиковым, а его братом, который отказался от сведения голосов в две партитуры. Рукопись Пальчикова до сих пор не обнаружена, Б.Яворский видел ее в Ленинградской консерватории, но позднее найти ее там не удалось.

Записи Пальчикова были обработаны композиторами (в частности, А.Д.Кастальский скомпоновал подголоски Н.Пальчикова по своему), таким образом, эти песни вошли в художественную практику в обработках композиторов. Записи Пальчикова, как и записи Мельгунова, не передают звучание хора, а только дают представление об отдельных голосах многоголосного хора.

Сборник Прокунина.

Третий важный сборник, в котором песни изложены в многоголосной форме, — это сборник В.П.Прокунина и Н.М.Лопатина, вышедший в 1889 году. Точно так же, как сборник Пальчикова, этот

сборник имеет свой особый профиль. Его отличительная особенность состоит в том, что он включает в себя только лирические протяжные песни. Он так и называется: «Сборник русских народных лирических песен с подголосками».

Это первый монографический сборник протяжных лирических песен, целиком посвященный одному жанру. В нем песни были впервые показаны в сопоставлении нескольких местных вариантов (каждая песня опубликована в 5-6 вариантах из разных местностей).

Сборник открывается песней «Горы Воробьевские», записанной в Рязанской губернии (№1), Тамбовской губернии (№2), затем — в другом уезде Тамбовской губернии, в Воронежской губернии и т.д. Протяжные лирические крестьянские песни — песни с нестабилизированным напевом, который варьируется по-разному не только в различных губерниях, но даже в одной деревне, поэтому протяжные песни нельзя, в сущности, иначе и показать. Такой показ лирических песен в сопоставлении нескольких вариантов и был впервые сделан Прокуниным и Лопатиным.

Сборник состоит из двух частей: в первой части сборника были опубликованы тексты и исторические очерки о каждой песне, написанные Лопатиным; вторая часть включает музыкальные записи, сделанные по большей части Прокуниным, в меньшей части — Лопатиным. Музыкальные записи производили оба собирателя, тексты же записывал главным образом Лопатин. Часть музыкальных записей представляет собой записи народного хорового многоголосия, изложенные на двух строчках, к этому многоголосию прибавлено фортепианное сопровождение, написанное в форме повторения тех же подголосков на рояле с небольшим их развитием. Таким образом, фортепианное сопровождение представляет собой, в сущности, такую же подголосочную полифоническую композицию без всяких элементов гармонии.

Наряду с записями народного многоголосия в эти сборники включены и песни, записанные одnogолосно, но и к этим песням Прокунин приписывал сочиненную им подголосочную их разработку с фортепианным сопровождением. Это очень важный момент в сборнике Прокунина, потому что он, еще занимаясь в консерватории у П.Чайковского и работая над первым сборником, не только записывал подголоски, но и пытался сочинять подголоски, овладевая этим искусством под руководством П.Чайковского. Он настолько увлекся

этим, что в одном из своих дневников П. Чайковский жалуется, что «Прокунин замучил меня своими подголосками».

В первом сборнике Прокунина (под редакцией П. Чайковского) в фортепианных сопровождениях есть опыты сочинения подголосков; во втором сборнике, составленном совместно с Лопатиным, все фортепианные сопровождения представляют собой подголоски, сочиненные Прокуниным.

Евгения Линева.

В 90-е годы был изобретен фонограф — первый звукозаписывающий аппарат, который вскоре после его изобретения стал применяться для записи народных песен. В 1895 году Е. Ляцким были опубликованы первые фонографические записи русских былин в исполнении старшего сына Т. Г. Рябинина Ивана Трофимовича.

В самом конце XIX столетия собирательница Е. Э. Линева, русская певица, жившая в 80-90-х годах в эмиграции в Англии и Америке (ее муж был политическим эмигрантом, поскольку был связан с русским революционным движением), вернулась в Россию и привезла из Америки фонограф, которым ее научил пользоваться сам Эдисон. Он и подарил ей этот аппарат. С 1897 года она стала записывать русские многоголосные песни посредством фонографа.

Фонографические записи впервые позволили точно воспроизвести в нотах народную подголосочную полифонию благодаря тому, что звукозапись охватывала, фиксировала соединение голосов; при многократном повторении этой звукозаписи оказалось возможным записывать не только каждый голос в отдельности, но и их сочетания в совместном пении. Таким образом, записи Е. Линева впервые воспроизвели русскую народную подголосочную полифонию в том виде, в каком она звучит в крестьянской практике.

На основе своих записей Е. Линева издала два сборника под названием «Великорусские песни в народной гармонизации». Первый сборник вышел в 1904 году, второй — в 1909 году. Высоко оцененные по своей научной значимости, оба сборника были изданы Российской Академией Наук.

В первый сборник вошли 24 песни, записанные Линева в средней полосе России — Воронежской, Тамбовской, Владимирской, Нижегородской губерниях; второй сборник был посвящен песням, записанным в Новгородской губернии (в Кирилловском и Белозерском уездах), и назывался «Песни Новгородские».

Сборники Линевой произвели огромное впечатление. После выхода первого из них В.В.Стасов в письме писал Линевой: «...как трагично, что ваш сборник не знал Мусоргский, который ощупью пытался овладеть принципами народной многоголосной полифонии, многое нашел чутьем, но не имел в руках таких записей».

Е.Линева изложила свои песни в форме хоровых партитур, при этом в первом сборнике, чтобы было удобнее читать, — не на трех-четырёх строчках, а на двух. Фортепианные строчки линеевского сборника — не сопровождение, а аранжировка для фортепиано, предназначенная для тех, кто хочет ознакомиться с песней и не умеет читать хоровой партитуры.

Сборник Линевой ценен не только как первая запись народной полифонии, воспроизводящая фактуру звучания народного хора, но и как сборник, в котором собирательница впервые обратила внимание на самих народных певцов — творцов народной песни. В своем сборнике «Песни новгородские» она дает характеристику исполнителей и описывает, как они творят подголоски. Таким образом, записывая песни на фонограф, она одновременно занималась наблюдениями над импровизацией подголосков в живом исполнении. Это первый опыт описания певческого мастерства в русской литературе.

Е.Линева была деятельным сотрудником московской Музыкально-этнографической комиссии, ее секретарем и организатором ее работы. Помимо русских народных песен ею опубликованы также фонографические записи украинских песен. Эти материалы опубликованы в Трудах Музыкально-этнографической комиссии, а также в виде отдельного оттиска.

Одновременно с Е.Линевой фонографом стал записывать песни собиратель Листопадов.

А.М.Листопадов.

На рубеже XIX и XX веков А.Листопадов первый начал записывать песни донских казаков посредством фонографа. Свои записи он опубликовал в Трудах музыкально-этнографической комиссии (в первом и втором томах), а в 1911 году издал отдельный сборник «Песни донских казаков».

Однако Листопадов пользовался звукозаписью иначе, чем Линева. Если Линева передавала в нотной записи точно то, что она записывала фонографом, то Листопадов считал, что фонографическая запись охватывает не все голоса (и на самом деле — рупор фонографа мог охватить голоса только 5-6 певцов, голоса же сидящих сзади не

слышны), поэтому он одновременно записывал на слух подголоски, которые не попадали в звукозапись, и затем усложнял свои партитуры подголосками, записанными на слух. Листопадов соединял в своих записях старый принцип записи отдельных вариантов с новым принципом расшифровки фонограмм и давал расшифровку, усложненную слуховыми записями.

М. Пятницкий.

Следующая важная публикация фонографических записей — это «Концерты Пятницкого с крестьянами», вышедшая в 1914 году.

В 1910 году Пятницкий вывез в Москву группу крестьян Воронежской губернии и стал устраивать в Москве крестьянские концерты, в которых народные многоголосные песни исполнялись так, как их поют в деревне. Во главе этой группы была превосходная певица Аринушка Колобаева и две ее дочери. Эта небольшая группа крестьян Воронежской губернии явилась основой, из которой впоследствии вырос коллектив хора Пятницкого. Сначала он состоял из Аринушки с дочерьми и нескольких певцов Воронежской губернии, затем был пополнен певцами Рязанской и Смоленской губерний. В результате образовался большой коллектив, в который входили певцы из различных местностей, и выработался общий стиль пения, стиль хора Пятницкого. В сборнике опубликованы песни Аринушки Колобаевой с дочерьми в том виде, в каком они пелись в Воронежской области и как исполнялись первоначальной группой хора Пятницкого. Песни были записаны на фонограф и расшифрованы И.С.Тезавровским — контрабасистом с превосходным слухом, который был известен как прекрасный расшифровщик.

На этом кончаются фонографические записи дореволюционного времени. В послереволюционное время дело со звукозаписями было поставлено на иной основе: был организован Фонограммархив Академии Наук, который стал систематически записывать песни не только русские, но и песни всех народов. Этот архив к началу войны вырос до 12 000 звукозаписей. Публикации послереволюционного времени — это публикации Фонограммархива.

Опубликованы «Песни Пинежья», представляющие один из старейших стилей Архангельской области. Этот сборник построен по территориальному принципу, в него помещены песни отдельных деревень, характеризующие их певческие стили. Затем был издан сборник народных песен Вологодской области и ряд других сборников,

уже относящихся не к русским песням. Все они выходили под редакцией Е.В.Гиппиуса, который основал и возглавлял Фонограммархив в течение 10 лет.

В это же время в Москве были изданы сборники, составленные В.Г.Захаровым. Эти три сборника, включающие соответственно 20, 25 и 30 многоголосных песен в том виде, как их пели спевшиеся певцы хора Пятницкого из различных областей.

Вот вся история публикации многоголосных записей.

Вторая группа сборников — сборники записей крестьянских песен, в которых сохраняется ладовое своеобразие напева и в которых гармония приспособляется к крестьянским песенным ладам. Это сборники народных песен для одного голоса с сопровождением, куда входят местные крестьянские песни. Напевы этих песен переданы точно, с сохранением их ладового своеобразия, а в фортепианном сопровождении дана гармонизация, в которой гармония подчинена ладовой строю песни.

Сборники народных песен М.Балакирева.

Первым таким сборником явился сборник М.Балакирева. Он вышел в 1866 году. В состав этого сборника входят 40 песен, записанных Балакиревым во время его собирательской поездки по Волге вместе с поэтом Н.Ф.Щербиной, который записывал тексты, в то время как Балакирев — напевы.

Большое число песен, входящих в сборник Балакирева, относится к жанру хороводных; второе (по числу) место занимают лирические протяжные песни, и третье — свадебные (их всего три). В конце сборника помещена одна трудовая припевка — «Эй ухнем». Это первая ее запись.

Таким образом, Балакирев наибольшее место уделяет песням необрядовым: хороводным и протяжным (обрядовые у него представлены только тремя свадебными песнями).

Балакирев кратко паспортизирует свои записи, то есть указывает губернии и уезды, в которых записаны песни, но не указывает деревень и имен исполнителей. В пяти песнях Балакирев в своих записях дает подголоски (преимущественно терцовые), но в песнях не протяжных, а хороводных. Остальные записи — одноголосные с сопровождением. Поэтому записи Балакирева не могут рассматриваться как первые записи многоголосия, хотя они и были опубликованы до В.П.Прокунина.

Все песни Балакирева записаны в деревне от крестьян — носителей песенной традиции.

Балакирев точно сохраняет ладовое своеобразие крестьянских песен и гармонизирует их, приспособлявая к ним гармонию. Часть песен гармонизована просто аккордами, подчеркивающими ладовые особенности напева (как в песне «Не было ветру»). Наряду с этим, однако, Балакирев гармонизирует песни и иначе: он приписывает к некоторым из них сопровождение в разработанной фортепианной фактуре, и в этих обработках вводит довольно сложную романтическую гармонию, вводит хроматизмы. Он делает смелую попытку сочетать национально-самобытный язык русской песенной мелодики с наиболее современным языком романтической гармонии. С этой точки зрения интересна песня «Ой, утушка моя луговая».

Балакиревым изданы еще два сборника русских песен, но они не имеют такого значения, какое имел первый сборник. Он почти целиком вошел в русскую классическую музыку, поскольку все опубликованные в нем напевы были многократно цитированы русскими композиторами.

Для второго своего сборника «Тридцать русских песен», изданного в 90-е годы, Балакирев отобрал 30 наиболее ценных в художественном отношении песен, записанных первой песенной комиссией Географического общества Г.О.Дютша и Ф.М.Истомина, гармонизовал и обработал их.

Третий сборник представляет собой обработку тех же песен для фортепиано в 4 руки.

Сборники народных песен Н.Римского-Корсакова.

Принципы обработки народных песен, примененные Балакиревым, были использованы затем Римским-Корсаковым в двух его сборниках русских народных песен.

Первый сборник, вышедший в 1877 году, называется «Сто русских народных песен». Он состоит из пяти отделов: первый отдел — былины и исторические песни, второй отдел — лирические, третий — плясовые песни, четвертый — песни игровые и пятый — обрядовые песни. Первые три отдела составляли в первом издании первую часть сборника, а четвертый и пятый — вторую; в последующих изданиях обе эти части были объединены.

В первый отдел сборника композитором включены былины, исторические песни и духовные стихи; второй и третий отделы соответствуют своим названиям; к игровым песням Римский-Корсаков отно-

сит не только хороводные, но и обрядовые календарные (колядки, святочные, масленичные и т.д.), в отдел обрядовых песен входят только свадебные.

По стилю обработок сборник Римского-Корсакова продолжает традицию балакиревского сборника, поскольку песни в нем изложены для голоса в сопровождении фортепиано и гармонизованы также двояко: некоторые имеют сопровождение аккордового характера, подчеркивающее ладовое своеобразие напева (такова, например, песня о татарском полоне — №8), другие песни имеют более развитую фортепианную фактуру. Однако в отличие от Балакирева Н.Римский-Корсаков избегает пользоваться современным романтическим гармоническим языком и гармонизирует эти песни более академически, более строго.

Что касается принципа собирания, то сборник Римского-Корсакова в этом отношении резко отличается от сборника Балакирева. Если Балакирев записывал просто все наиболее ценное из им слышанного и включал в свой сборник самые ценные свои записи, не подбирая их по какому-то заранее намеченному принципу, то Римский-Корсаков перед составлением своего сборника разработал твердый план, согласно которому он и подбирает образцы.

Центральная часть сборника — это отдел обрядовых песен. Римский-Корсаков поставил перед собой задачу систематически показать русские обрядовые и календарные песни. В его сборнике в полном виде они представлены впервые. Выработав такой план, Римский-Корсаков начал подбирать песни, записывая их не в деревне, а в городе от различных знатоков песен как из крестьянской среды, так и из среды интеллигенции. Наиболее ценным его источником была превосходная мастерица в исполнении песен крестьянка Виноградова, работавшая у А.П.Бородина в качестве домашней работницы. Кроме того Римский-Корсаков записал превосходные образцы календарных песен в среде интеллигенции, обнаружив исключительное чутье в их отборе. Последующие записи тех же песен показали, что Римский-Корсаков выбрал для своего сборника действительно самые типические календарные песни и записал их настолько точно, что фонограммы, сделанные через 40-50 лет, подтвердили почти буквально слуховые записи Римского-Корсакова.

Таким образом, календарные, хороводные и свадебные песни, на которые Римский-Корсаков обратил наибольшее внимание, и составляют центральную часть его сборника.

Что касается лирических песен, то в этом отделе подбор песен носит более случайный характер; Н. Римский-Корсаков выбрал те песни, которые казались ему наиболее интересными в художественном отношении. Поэтому по своему составу лирические песни очень пестры: туда входят и крестьянские песни, и «Сидел Ваня на диване», записанная П. Чайковским (и подтекстованная Н. Римским-Корсаковым неверно), и «Исходила младешенька», записанная М. Мусоргским от цыганского хора И. Васильева и т. д.

Второй сборник Римского-Корсакова был составлен из песен, записанных им от Тертия Филиппова. Он назывался «40 песен, записанных от Тертия Филиппова». Сборник этот передает репертуар тех песен, которые Третий Филиппов собрал. Это таборные песни и наиболее редкие песни, которые он мастерски исполнял еще в 50-е годы. Римский-Корсаков впервые записал их точно и гармонизовал по тому же принципу, что и песни в своем первом сборнике, то есть так, как гармонизовал Балакирев. Из этого сборника следует отметить песни «Почему плакун трава», «Я вечер молода во пиру была», цитированную у М. Балакирева в Фантазии на три русские темы и в «Петрушке» И. Стравинского.

Сборник А. Лядова.

Принципы ладовой гармонизации песен, впервые примененные М. Балакиревым и позднее Н. Римским-Корсаковым, были своеобразно, несколько по-иному применены и композитором А. Лядовым в его обработках русских песен, опубликованных в виде 4-х сборников.

Первый сборник Лядова был напечатан в 1898 году издательством М. П. Беляева в Лейпциге. Это единственный сборник композитора, который не входил в серию публикаций Географического общества. Все остальные были изданы Географическим обществом.

В первый сборник Лядова, состоящий из 30 русских песен, входят записи Некрасова и отдельные записи самого Лядова. Во все последующие его сборники помещены песни, записанные только И. В. Некрасовым.

Дальнейшие сборники Лядова, один из которых включал — 50 песен, а два других по 35 песен, были изданы Географическим обществом. Все они очень близки по своему типу. Их отличительная особенность состояла в том, что во всех этих сборниках уделено большое место духовным стихам, которые и открывают каждый из этих сборников. Включение духовных стихов в сборники Лядова было сделано

не по его инициативе, а по инициативе Балакирева и Тертия Филиппова.

Тертий Филиппов был деятелем крайне реакционного направления. Балакирев в 90-е годы дружил с ним на этой почве. Балакирев был основным консультантом всех изданий Географического общества и поэтому, в соответствии со своими настроениями 90-х годов, рекомендовал Лядову включить значительное количество духовных стихов. Влияние Балакирева сказалось и в том, что в сборники Лядова включено большое число хороводных песен. В то же время лядовские сборники сближались со сборниками Римского-Корсакова тем, что в них уделено большое внимание календарным песням, в частности, опубликовано значительное количество колядок средней полосы с припевами «авсень», «таусень». Наконец, особенностью лядовских сборников является включение в них всевозможных мелких жанров — колыбельных песен, присказок и т.д. Любовь к этим мелким жанрам — это вкус самого Лядова, его личное привнесение, отличающее его сборники от сборников М.Балакирева и Н.Римского-Корсакова.

В отличие от Н.Римского-Корсакова и М.Балакирева А.Лядов избегает гармонизации песен в собственном смысле; он стремится в своей обработке прибавить к напеву народной песни как можно меньше. Делая обработку, он думает над каждой нотой: не лишняя ли она, не затемняет ли она мелодию, которую Лядов считает нужным выделить на первый план. Поэтому в своих обработках он иногда приписывает только легкий своеобразный контрапунктирующий голос, иногда в полифонической форме, иногда в форме гармонической фигуры.

Ко времени работы Лядова над сборником выходит целый ряд сборников русских народных песен, в которых записано народное многоголосие. Лядов, подобно Прокунину, иногда сочиняет сопровождение не по принципу европейского контрапункта, а по принципу народного подголоска. Таким образом, Лядов пишет в своем фортепианном сопровождении чаще всего один или два голоса либо контрапунктирующего характера, либо фигурированного гармонического характера, либо подголосочного характера. Наряду с таким голосом Лядов вводит прием своеобразных бликов, подчеркивая ритмические свойства подголоска отдельными штрихами, пятнами, бликами. С этой точки зрения следует обратить внимание на такие обработки Лядова, как «Сидит Дрема» или «Былина о птицах». Лишь самое незначительное число обработок Лядова написано в характере фортепианных сопровождений Римского-Корсакова, например, «Байка».

В целом лядовские обработки отличаются от обработок Н.Римского-Корсакова и М.Балакирева тем, что они задуманы композитором не просто как гармонизация одной из строф песни, а как своеобразные законченные миниатюры. Многие гармонизации Лядова рассчитаны на то, чтобы строфы вообще не повторялись. Поэтому в лядовских песнях часто подтекстованы только 2-3 строфы — ровно столько, сколько он считает по форме должно быть повторено, и он не приводит полных текстов.

Комментарий к работе Е.В.Гиппиуса
«Обзор важнейших сборников музыкальных записей
русских народных песен с 60-х годов XVIII века
до начала XX века».

Данный текст был написан в период работы Гиппиуса в Московской государственной консерватории, в архиве которой он хранится в настоящее время. Он обобщает часть курса лекций по народному музыкальному творчеству, отражающую историю собрания и публикации русских народных песен в обозначенный исторический период. До настоящего времени эта работа ученого является единственной, где дан подробный анализ первых публикаций русского музыкального фольклора в связи с движением научной мысли, процессом теоретического осознания особенностей музыкального склада русских народных песен.

Работы в области истории отечественной фольклористики, опубликованные в послевоенный период, весьма немногочисленны. Среди них: серия сборников «Из истории музыкальной фольклористики», подготовленная Институтом русской литературы в 1970-1990-х годах; коллективная монография «Белорусская этномузыкология. Очерки истории (XIX-XX вв.)» (Минск, 1997), созданная белорусскими исследователями, в том числе Можейко З.Я., Варфоломеевой Т.Б. — учениками Гиппиуса.

Особое пристальное внимание привлекала деятельность Музыкально-этнографической комиссии при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете (1901-1914 гг.), поскольку в ее изданиях впервые были опубликованы фонографические записи народных песен. Само появление фонографа дало возможность более точной фиксации произведений народной музыки и ознаменовало начало нового этапа в развитии этномузыкознания.

Одной из работ, посвященных МЭК, стало исследование С.Н.Кондратьевой «Из истории русской музыкальной фольклористики (деятели МЭК Е.Э.Линева, А.Л.Маслов, Н.А.Янчук, Д.И.Аракишвили)», по поводу которого Е.В.Гиппиусом была написана рецензия, сохранившаяся в архиве ГЦММК им. Глинки (№ 2770). Этот неопубликованный текст Гиппиуса расширяет временные рамки его разысканий в сфере отечественной музыкальной фольклористики. В своей рецензии ученый отметил важность историографических изысканий и изложил те методологические установки, с которых, по его мнению, необходимо подходить к изучению истории науки: «Необходимой предпосылкой для плодотворного развития любой отрасли знания является обстоятельная осведомленность современных исследователей во всем том, что было сделано и достигнуто в каждой данной области исследователями предыдущих поколений. Само собой разумеется, что опыт предыдущих поколений требует к себе строго критическо-

го подхода, при котором естественно должны учитываться: общепсихологические взгляды исследователей, их идейные установки, научный уровень их деятельности, формы и степень воздействия на нее господствующих теоретических тенденций своего времени и, наконец, степень изученности объекта исследования в годы их деятельности. Но все это не должно заслонять или подменять главного: обстоятельной и разносторонней фактологической информации о деятельности каждого исследователя предыдущего поколения со стороны положительных ее результатов: его вклада в данную научную область и всех способствовавших этому вкладу общественных и личных фактов и факторов.

Именно с этих позиций и следует, на наш взгляд, оценивать любое историографическое исследование и любой сборник материалов, освещающих научную деятельность видных исследователей прошлого (имеем в виду оценку значимости самого материала и характера содержания вводных статей и комментариев). (...) Сама идея подготовки к печати и издания сборника, содержащего любые неопубликованные архивные материалы по истории музыкальной фольклористики в России, более чем своевременна. В будущем году исполнится 200 лет с того времени, как была обнародована первая часть самого раннего музыкального сборника народных русских песен — песенника В.Трутовского. История русской музыкальной фольклористики, однако, до сих пор еще не написана и вряд ли может быть написана до того времени, когда будут выявлены, изучены и опубликованы относящиеся к ней архивные материалы. В этом смысле исследователи русского музыкального фольклора далеко отстали от русских филологов, подробно и обстоятельно осветивших историю собирания и изучения русской народной поэзии в двух монументальных историографических трудах: первом и втором томах четырехтомника А.Н.Лыпина «История русской этнографии», изданного около 100 лет тому назад (третий и четвертый тома этой книги посвящены истории собирания и изучения украинской народной поэзии), и изданном относительно недавно (в послевоенные уже годы) двухтомнике М.К.Азадовского «История русской фольклористики»²⁸.

Кроме того, в своем отзыве Гиппиус впервые рассмотрел все направления деятельности МЭК, определив ее вклад в развитие отечественной фольклористики. «В противоположность основанной в 1886 году официальной петербургской Песенной комиссии Русского географического общества, финансируемой царем и направляемой Т.И.Филипповым в духе созвучных ему реакционных идей К.П.Победоносцева, музыкально-этнографическая комиссия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете представляла собой общественную организацию, возникнувшую в канун первой русской революции и объединившая наиболее передовую часть русской интеллигенции. Комиссия эта сыграла в свое время огромную роль, прежде всего, в плановой организации собирания материалов не только по русскому музыкальному фольклору, но и по музыкальному фольклору других народов России. Более того, она положила начало планомерной исследовательской работе в области изучения народного музыкального искусства и явилась как бы зародышем первого русского музыкально-фольклорного института на общественных началах. Объединившиеся вокруг нее московские музыканты — собиратели народных песен и видные композиторы организовывали ежегодные экспедиции и на протяжении почти 20 лет регулярно собирались на научные заседания, где заслушивались экспедиционные отчеты, собранные материалы, и ставились на обсуждение доклады, связанные с изучением народной вокальной и инструментальной музыки. МЭК положила начало изучению народных музыкальных инструментов и занималась даже такими специальными

²⁸ Подчеркнуто Е.В.Гиппиусом.

вопросами, как применение методов акустического обмера строя инструментов. Многогранная собирательская и научно-исследовательская деятельность московской музыкально-этнографической комиссии, в которой выдвинулись такие виднейшие музыкальные этнографы как Е.Э. Линева, А.М. Листопадов, А.Л. Маслов и такие пропагандисты народной песни как М.П. Пятницкий, оставила яркий след в истории русской фольклористики в виде изданных Комиссией двух больших сборников статей и материалов, озаглавленных «Труды Музыкально-этнографической комиссии», а также трех сборников, посвященных отдельным специальным вопросам.

В первых двух сборниках, состоявших из статей и материалов различных авторов, наряду с публикацией полевых записей с предпосланными вводными статьями по русской песне разных местностей, украинской, грузинской и даже якутской вокальной музыке, наряду с публикацией описания народных музыкальных инструментов из собрания Дашковского этнографического музея, наряду с теоретическими статьями по вопросам музыкальной ритмики и гармонизации народных песен, наряду с записями криков разносчиков, наряду с протоколами заседаний Комиссии, были опубликованы и первые очерки по истории русской музыкальной фольклористики: очерки Н.А. Янчука «Князь В.Ф. Одоевский и его значение в истории русской народной и церковной музыки» и подготовленные В.В. Пасхаловым комментарии В.Ф. Одоевского к сборнику Прача. В те же годы в «Русской музыкальной газете» А.Л. Маслов опубликовал работу «Задачи русской этнографии».

Во всех этих публикациях были сделаны, однако, только первые шаги в разработке проблем истории русской музыкальной фольклористики. Множество материалов, хранящихся в архивах, оставались неопубликованными, неизученными, в том числе такие ценные материалы, как переписка Е.Линевой, содержащая ее полевые наблюдения и освещающая зарубежный период ее исследовательской и пропагандистской деятельности, переписка Маслова, составляющая часть его необнаруженного до сих пор архива и др.»

Из работ последнего времени, касающихся МЭК, следует упомянуть кандидатскую диссертацию Д.Смирнова «Пути становления отечественной музыкальной фольклористики в начале XX века. Деятельность Музыкально-этнографической комиссии». М., 2000.

МЕЛОДИЧЕСКИЙ СКЛАД, МЫСЛИМЫЙ ВНЕ ГАРМОНИИ И ТАКТОВОЙ РИТМИКИ, И МЕЛОДИЧЕСКИЙ СКЛАД, ГАРМОНИЧЕСКИ ОПОСРЕДСТВОВАННЫЙ

В традиционной русской народной музыкальной речи отчетливо выступают два типа мелодики: более поздний, гармонически опосредствованный, и исторически более ранний, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики.

Гармонизация подобных мелодий и соотнесение их к гармонии чрезвычайно трудны; русские композиторы в течение ста лет не могли найти правильного решения задачи их гармонизации и нашли это решение чисто практическим путем только в 60-х гг. XIX столетия (Балакирев).

Оба эти мелодические склада различаются не только в русской народной музыке. В различных национально своеобразных формах особенности каждого из этих складов отчетливо выступают в народной музыкальной речи многих народов, причем исторически более ранний мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, известный всем народам мира, охватывает до сих пор у многих народов СССР всю их народную певческую культуру, вплоть до современности. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии, — певческое искусство марийцев, татар, башкир и многих других народов СССР, определяет точно также все мелодическое искусство и древних высоких культур ближнего и дальнего Востока.

У большинства народов Европы более поздний гармонически опосредствованный мелодический склад почти вытеснил более ранний мелодический склад, мыслимый вне гармонии.

В русской народно-певческой традиции оба эти склада сосуществуют в различных исторически противоречивых скрещенных. Гармонически опосредствованный мелодический склад в течение XVIII и XIX столетий утверждается сначала в русских городах, а вслед за этим и в русских деревнях. После Великой Октябрьской революции оба эти склада в певческой культуре и города, и деревни выступают в новом качестве — синтеза гармонически опосредствованного и гармонически непосредствованного мелодического склада народной музыкальной

речи. В деревне это особенно ярко проявляется сейчас не только в жанре частушки, но и в жанре протяжных песен.

Вопрос о строго мелодическом складе, мыслимом вне гармонии, т.е. мелодическом складе, гармонически непосредственном, в русской певческой культуре становится все более и более вопросом исторического порядка. Однако без понимания природы этого древнего мелодического склада мы не можем отдать себе отчета в тех противоречиях, которые составляют своеобразие многих явлений современной народной русской певческой культуры; противоречий, образующихся из различных, еще не синтезированных скрещений: исторически более раннего, гармонически непосредственного, и исторически более позднего, гармонически опосредствованного, мелодических складов народной музыки.

В певческой культуре города эти противоречия ясно обозначаются уже с конца XIX века; в певческой культуре деревни они столь же отчетливо выступают в первых же музыкальных записях местных «старинных» крестьянских песен во второй половине XIX столетия. Противоречия эти еще обозначены и в народном русском песенном искусстве современности. Поэтому исследование этих противоречий имеет огромное принципиальное значение и для понимания закономерностей, которые лежат в основе национального своеобразия русской народной песенной мелодики, и для понимания процессов исторического развития народной русской музыкальной речи, и, наконец, для понимания процессов исторического развития (на почве этих явлений народной песенной мелодики) русской народной хоровой полифонии.

Выяснение принципиальных различий между ритмическими, ладовыми и композиционными закономерностями исторически более раннего, гармонически непосредственного, и более позднего, гармонически опосредствованного, складов русской народной музыкальной речи вскрывает качественное различие между этими двумя мелодическими складами русской народной музыки.

Резко обозначающееся противоречие между мелодическим складом, мыслимым вне гармонии, и гармонически опосредствованным мелодическим складом в русской народной музыке XVIII и XIX столетий проявляется в ярко выраженных, национально своеобразных формах.

На почве национально-самобытного мелодического склада, мыслимого вне гармонии, в русском народном хоровом певческом искусстве еще до XVIII столетия развивается национально самобытная под-

голосочная полифония, и, следовательно, национально самобытные последования созвучий, образуемые намеренным согласованием мелодий голосов хора.

Созвучия эти в русской народной хоровой песне имеют, однако, строго полифоническую природу. Первые попытки их гармонического осознания относятся только ко второй половине XIX столетия и принадлежат Мельгунову и Кастальскому, которые впервые **гармонически** осмысливают последовательности созвучий русской народной подголосочной полифонии по данным ее поздних записей.

Новое **гармоническое** мышление в русском народном певческом искусстве XVIII века развивается не в хоровой песне, а в новом, зарождающемся во второй половине XVIII века, гомофонном гармоническом стиле сольной песни с инструментальным сопровождением (балалайки, бандуры, позднее гитары, еще позднее гармони и, наконец, баяна). В этом новом стиле национально самобытная мелодика склада, мыслимого вне гармонии, **противоречиво** сочетается с новым, чуждым ей выразительным языком аккордового тонико-доминантового строя европейской гармонии, перерабатываемым в русском народном певческом искусстве в соответствии с закономерностями национальной музыкальной речи мелодического склада, мыслимого вне гармонии (конец XVIII века). Позднее, после утверждения к началу XIX столетия на основе этой переработки качественно нового национально своеобразного гомофонно-гармонического склада народной русской песни, этот последний разрушает **ритмический** строй мелодики, мыслимой вне гармонии, не только в стиле сольной песни с сопровождением, но и в стиле русского народного хорового многоголосия.

Подчеркиваем, что гармоническое мышление в русском народном хоровом искусстве более всего разрушает именно исторически более ранний **ритмический** строй, и в то же время не разрушает, а только качественно изменяет ладовый строй.

В отличие от музыки европейских народов, где гармоническое мышление развивается прежде всего в хоровом искусстве на почве национально самобытной мелодической речи непосредственно из хоровой полифонии (по образному выражению Б.В. Асафьева, гармония в западноевропейской музыке — это «застывшая лава» более ранней хоровой полифонии этих народов), в русском народном певческом искусстве XVIII века **гармоническое** мышление в собственном смысле (т.е. не в смысле гармонически не осознаваемых созвучий полифонии) развивается первоначально не в хоровом народном певческом

искусстве, а в новом, зарождающемся в XVIII веке, гомофонно-гармоническом стиле сольного пения с инструментальным сопровождением.

Мелодической основой этого стиля является национально-самобытная песенная мелодика, мыслимая вне гармонии. В нормах этой мелодики, в стиле сольной песни с сопровождением начинает перерабатываться чуждый ее складу гармонический строй европейской музыки XVIII столетия.

Новое, непривычное музыкальное выразительное средство — гармония — усваивается в русской песенной культуре XVIII в. отвлеченно от породивших европейскую гармонию мелодики и полифонии европейских народов применительно к противоречащим ей выразительным средствам народной мелодической речи, мыслимой вне гармонии. В то же время, поскольку выразительные средства гармонии усваиваются первоначально не в хоровых стилях русской народной песни, а в стиле сольной песни с инструментальным гармоническим сопровождением, в русской народно-певческой культуре получает развитие один определенный тип гармонического мышления, выработанный в практике гармонизации именно сольных мелодий в европейской музыке того времени, т.е. так называемый тип гармонии генерал-баса. Этот тип гармонии подхватывается и развивается в русском народном певческом искусстве не только потому, что он развился в том же гомофонно-гармоническом стиле песен европейских народов, в котором он утверждается в народной русской певческой культуре XVIII века, но, по-видимому, и потому, что в певческой культуре европейских народов этот тип гармонического мышления определяется в бытовой практике аккордовых сопровождений в отвлеченных нормах «предустановленной гармонии» (Асафьев), оторвавшихся от корней мелодики и полифонии европейских национальных музыкальных культур. Этот «отвлеченный» гармонический строй, схематизирующий тонико-доминантовые последовательности бытового инструментального сопровождения сольного пения, при применении его к национально-самобытной народной русской песенной мелодике почти не привносит в нее нового чуждого ей смысла, нового чуждого ей образного содержания, а лишь раскрывает это образное содержание средствами новых красок.

Тем не менее, обращение к этим гармоническим краскам в русской народной сольной песне с инструментальным сопровождением влечет за собой и усвоение некоторых общих закономерностей строя, свойственного гармонически опосредствованному мелодическому мышлению и противоречащего мелодическому мышлению вне гармонии.

Гармоническое мышление — суть мышление последовательностями звуков, окрашенных созвучиями (аккордами).

Мелодическое мышление вне гармонии — мышление последовательностями звуков, не окрашенных созвучиями, а окрашенных только напряженностью и тембровым качеством каждого отдельного тона.

Следовательно первое качественное отличие между гармонически окрашенным и гармонически не окрашенным мелодическим мышлением — это отличие качества тембра. Окраска звука созвучием, в своей сущности, это — новое тембровое качество.

Тембровое качество звука наиболее ярко выражает образный смысл звука. Поэтому окраска звука созвучием, меняющееся качество тембра звука изменяют вместе с тем и образный смысл звука. Это особенно наглядно выступает именно в гармоническом мышлении, в котором звук одного и того же качества приобретает различный образный смысл в зависимости от того, каким созвучием он окрашен. Тембровое качество звука меняется также и в зависимости от положения баса каждого из окрашивающих звук созвучий.

Еще более важно то, что последовательности определенных созвучий (диссонантных и консонантных) определенными положениями их басов образуют ритмические отношения. Так, последовательность доминанты и тоники образует ритм предикта и икта. Отсюда различные формы тонико-доминантного каданса, лежащего в основе гармонического мышления, суть выражения определенных ритмических отношений или сопряжений созвучий. Определяемые тембровым смыслом гармонических созвучий ритмические отношения (или сопряжения) созвучий не возникают в последовательности двух звуков, не окрашенных созвучиями, если эта последовательность двух звуков мыслится вне гармонии (т.е. вне созвучий).

Следовательно второе качественное отличие между гармонически окрашенным и гармонически не окрашенным мелодическим мышлением — отличие качества ритма. Это второе отличие наиболее существенно, так как оно определяет качество не отдельно взятых звуков, а их последовательностей, мыслимых в их течении, тем самым определяя качество ладового и мелодического строя, а следовательно и образного мышления.

Гармоническое мышление является, таким образом, особой ритмической системой, органически связанной с момента своего зарождения с ритмом сильного и слабого (тяжелого и легкого) музыкального времени, и неотделимой от этого ритма.

Мелодическое мышление вне гармонии по своему ритмическому строю принципиально отличается от гармонически опосредствованного мелодического мышления.

Оно не ограничено нормами одной ритмической системы, а, наоборот, допускает многообразие ритмических систем и отсюда многообразие ладового и мелодического строя, так как и ладовый, и мелодический строй в мелодическом складе, мыслимом вне гармонии, определяются ритмическим строем.

Возьмем, к примеру, теоретически простейший двухзвучный лад. При наличии одного звука еще нет и не может быть ни лада, ни мелодии; образная мелодическая речь возникает лишь в тот момент, когда в качестве выразительных средств люди осознают минимально двухзвучную интонацию, раскрывающую образный смысл в сопоставлении минимально двух тембровых качеств. Образный смысл выражается в музыкальной интонации всегда именно отношением последовательных тембровых качеств. Тембровое качественное различие любых двух звуков неизбежно, так как любые два звука отличаются друг от друга по степени напряженности, а степень напряженности — один из основных признаков тембра.

Отношение двух звуков становится смысловым и вместе с тем ладовым и мелодическим только с того момента, когда это отношение осмысленно ритмически организовано.

Осмыслен не всякий ритм; осмысленность ритма проявляется в намеренном выделении подчеркивания одного из двух ритмизуемых звуков акцентом или долготой. При таком подчеркивании один из двух звуков становится минимально вдвое более длительным, более тяжелым (при акценте). Следовательно теоретически простейшим ладом может быть названо отношение минимально двух звуков, осмысленно ритмически организованных минимально тремя ритмическими единицами.

Три ритмические единицы для возникновения осмысленного ритма необходимы, так как при их отсутствии возможен только механический ритм качания маятника. В этом можно убедиться, если любой двухзвучный напев народной песни изложить в равномерном механическом ритме, т.е. представить себе как два звука одинаковой длительности и одинаковой силы.

В основе ладового строя мелодики, мыслимой вне гармонии, лежит, таким образом, точно так же, как и в основе ладового строя гармонически опосредствованной мелодики, осмысленный ритм.

Различие между гармонически опосредствованным и не опосредствованным мелодическими складами определяется, таким образом, различными системами осмысленного музыкального ритма — системами, до сих пор теоретически и исторически не исследованными, что заставляет нас углубиться в эту область.

Вопросы теории музыкального ритма, на первый взгляд, пока их не начнешь осмысливать исторически, пока не начнешь критически пересматривать каждый термин, каждое понятие, могут и не казаться сложными и спорными. Историческая запутанность этих вопросов остается часто недостаточно замеченной музыкантами: практиками и теми теоретиками, которые недооценивают необходимость исторической постановки каждой музыкально-теоретической проблемы. Наоборот, в тех случаях, когда исследователь оказывается лицом к лицу с музыкальным материалом, в котором резко обострены историко-стилистические противоречия, перед ним необычайно наглядно выступают и неточность, и многозначность терминологии в области музыкальной ритмики, и многозначность основных понятий, и, наконец, отсутствие исследований, в которых была бы сделана попытка исторического осознания музыкального процесса со стороны вопросов теории музыкальной ритмики. Не случайно поэтому материал народной музыки, в котором историко-стилистические противоречия всегда наиболее отчетливо наблюдаемы, и оказался тем музыкальным материалом, который чаще всего и больше всего наталкивал исследовательскую мысль на исторические и теоретические вопросы музыкальной ритмики.

В каждой народной музыкальной культуре в каждую историческую эпоху сосуществует в различных противоречивых соотношениях несколько музыкальных ритмических систем, в большей или меньшей степени определяющих закономерности каждого вновь возникающего стиля народной музыки, или же, наоборот, в большей или меньшей степени сохраняющихся в качестве традиционных и пережиточных явлений музыкального мышления. Поэтому исследователь народной музыки не может подходить к вопросам музыкальной ритмики только как теоретик. Он обязан ставить эти вопросы как историк, рассматривать закономерности музыкально-ритмических систем с точки зрения их исторической изменчивости, истории музыкальных стилей, не замыкаясь в пределах одной какой-либо музыкально-ритмической системы и стремясь всячески избежать двух основных методологических ошибок: 1) статичного понимания закономерностей каждой данной ритмической системы без учета ее внутренних противоречий и 2) иска-

жения закономерностей исторически более ранних музыкально-ритмических систем вследствие их теоретического истолкования в соответствии с привычными закономерностями той музыкально-ритмической системы, на которой воспитано музыкальное мышление исследователя.

Всякая музыкально-ритмическая система — прежде всего категория музыкального мышления, вне зависимости от того, в какой мере она теоретически осознана или не осознана. Музыкально-ритмическая система представляет собою определенную исторически откладывающуюся в музыкально-творческой практике более или менее устойчивую форму взаимоотношений и взаимосопряжений различных проявлений музыкальной ритмики, различных факторов музыкально-ритмической организации. Ритмическая организация каждого музыкального произведения всегда определяется не одним ритмом, а многими ритмами различного качества, находящимися в сложном взаимодействии. Ограничив себя наблюдениями над закономерностями музыкально-ритмической организации пределами европейской музыки последних трех столетий, мы видим отчетливо выступающие в ней некоторые общие закономерности, объединяющие самые разнообразные стили европейской музыки этого периода.

Эти общие закономерности суть определенная форма взаимосвязи различных факторов музыкально-ритмической организации, т.е. определенная исторически сложившаяся музыкально-ритмическая система.

Отличительная особенность каждой исторически определяющейся музыкально-ритмической системы заключается прежде всего в том, что в ряду различных факторов музыкально-ритмической организации какой-либо один выделяется как основной, определяющий данную систему, т.е. становится ее осознанной или неосознанной ритмической нормой, к которой соотносятся все остальные факторы музыкально-ритмической организации.

В европейской музыке последних трех столетий такой ритмической нормой, к которой соотносятся все другие факторы ее музыкально-ритмической организации, является ритм пульсации сильного и слабого времен. Этот ритм служит основной ритмической нормой и музыки европейских композиторов последних столетий, и, в известной степени, поздних исторических слоев европейской народной музыки. К ритму пульсации сильного и слабого времени в европейской музыке последних трех столетий соотносятся и ритм сопряжений долгих и кратких музыкальных времен, и ритм музыкальных ударений, и ритмы ладово-мелодических и ладово-гармонических сопряжений, и ритм восходящих и ниспадающих интервалов и попевок и др.

Ритм пульсации сильных и слабых времен остается в одинаковой степени определяющей ритмической нормой и в тех случаях, когда другие соотносимые к нему ритмы его утверждают, и тогда, когда они его преодолевают. То есть самый факт преодоления ритма пульсации сильных и слабых времен, например, в баховской полифонии, обязательно подразумевает наличие преодолеваемого ритма — пульсации сильного и слабого времени.

Подчеркивая, что ритм пульсации сильных и слабых времен в европейской музыкально-ритмической системе является основным фактором ритмической организации, определяющей ритмической нормой музыкального мышления, мы сознательно не пользуемся термином «музыкальный метр».

Термины «музыкальный метр» и «музыкальная метрика» в общепринятом их понимании обозначают учение о такте в том виде, как оно окончательно оформилось в европейском музыкознании к XIX веку. Однако учение о такте включает, с одной стороны, систему счета измеряемых музыкально-ритмических отношений (что и является музыкальным метром), с другой стороны, ритм пульсаций сильных и слабых времен внутри такта (что не относится к музыкальному метру). Музыкальный метр в собственном смысле, т.е. учение о такте как системе счета измеряемых музыкально-ритмических отношений, не имеет никакого отношения к учению о ритме. Оно составляет прикладной теоретический подраздел теории музыкального ритма — счетную систему, которой исторически предшествовала другая система счета измеряемых музыкально-ритмических величин — система отсчета кратких музыкальных времен и исчисления долгих в количестве кратких, найденная античными теоретиками.

Г.Риман, наиболее резко и принципиально заостривший теоретическое разграничение в европейской музыке ритма и метра как, с одной стороны, закономерностей пропорций музыкальных длительностей (фактора, по его определению, ритмического), а с другой стороны, закономерностей пульсации сильных и слабых времен (фактора, по его определению, метрического). Риман прямо противопоставляет по этому признаку музыкальный ритм музыкальному метру, неудачно употребляя термин «музыкальный метр». Противопоставляя музыкальный метр музыкальному ритму, он затемняет этой неудачной с исторической точки зрения терминологией свое в основном правильное понимание наиболее общих закономерностей европейской музыкально-ритмической системы. В самом деле, под музыкальным метром Риман подразумевает прежде всего именно пульсацию сильных и слабых вре-

мен, т.е. ритм. В своей описательной характеристике этого явления Риман имеет в виду именно ритмическую сущность закономерности пульсации сильных и слабых времен, так как, противопоставляя эту пульсацию остальным факторам ритмической организации в европейской музыкальной ритмике, он подчеркивает роль пульсации сильных и слабых времен в европейской музыкально-ритмической системе как ее основной необходимой предпосылки, отношением к которой определяется значимость всех остальных факторов ритмической организации.

Ошибка Римана заключается в том, что, правильно подчеркивая особое, по существу ритмическое, значение пульсации сильных и слабых времен в европейской ритмической системе, он тем не менее выделяет пульсацию сильных и слабых времен в особую категорию метра, принципиально противопоставляемую музыкальному ритму, тогда как на самом деле пульсация сильного и слабого времени есть прежде всего именно явление ритма. Отсюда вытекает и вторая уже не принципиальная, а терминологическая ошибка Римана: музыкальный термин закрепляется им как многозначное понятие, в котором смешиваются две совершенно различные стороны учения о такте — с одной стороны, его ритмическая основа, с другой, — прикладная система счета теоретически соизмеряемых музыкально-ритмических величин.

Термины «музыкальный метр» и «музыкальная метрика» правильнее всего использовать лишь в узком и в сущности первоначальном значении слова «метр», т.е. только для обозначения системы измерений и счета музыкально-ритмических величин. При этом необходимо оговаривать, какая именно система измерения и счета музыкально-ритмических величин имеется в виду: принятая в европейской музыке последних столетий тактовая система, которая может быть обозначена терминами «тактовый метр» или «тактовая метрика», или система отсчета кратких музыкальных времен и исчисления долгих в количестве кратких. Эта система, теоретически осознанная еще в античной музыке, сохранялась в европейской музыке вплоть до XVI столетия и до сих пор существует в музыкальных культурах Востока, являясь в большей или меньшей степени теоретически осознанной. Такой тип метрики может быть назван «метрикой равных кратких», однако лучше всего не употреблять термина «музыкальная метрика» вовсе, а пользоваться в первом случае термином «тактовая счетная система», а во втором «счетная система равных кратких».

В тех же случаях, когда речь идет о пульсации сильного и слабого времен, от термина «музыкальный метр» необходимо отказаться, так

как использование его до сих пор порождает неправильное теоретическое понимание ритма пульсации сильных и слабых времен как явления, якобы выходящего за пределы понятия музыкального ритма.

Определив роль ритма пульсации сильных и слабых времен в поздней европейской музыкально-ритмической системе как определяющей исходной ритмической нормы, мы вводим новое понятие **исходной ритмической нормы музыкально-ритмической системы, необходимое для анализа других музыкально-ритмических систем, отличных от поздней европейской.**

Ритм равномерной пульсации сильного и слабого времен в самой европейской музыкальной ритмике определяется сравнительно поздно. Эта ритмическая система европейской музыки утверждается в своих современных очертаниях только в последние три столетия, хотя возникает значительно ранее и не сразу принимает свою современную историческую форму.

Итак, основные, наиболее общие закономерности каждой музыкально-ритмической системы определяются: 1) тем, какое явление музыкального ритма выступает в ней в качестве исходной ритмической нормы и 2) каковы формы взаимосвязей и взаимосопрежений остальных факторов музыкально-ритмической организации к исходной музыкально-ритмической норме и между собою.

Во всех других музыкально-ритмических системах народной музыки, в отличие от европейской культуры, ритм сильного и слабого музыкального времени не является исходной ритмической нормой. Ритм пульсации сильного и слабого времени не присущ им вообще, он не является исходной ритмической нормой прежде всего потому, что он отсутствует. Этим объясняются и неоднократно отмечавшаяся исследователями и собирателями народной неевропейской музыки неприменимость к нотной записи народных песен норм тактового метра, и огромные трудности, возникающие при расстановке тактовых черт в практике музыкальных записей этих песен. Действительно, музыкальная запись народной музыки мелодического склада, мыслимого вне гармонии, т.е. музыки всех народов мира, кроме относительно поздней европейской, трудна прежде всего тем, что привнесение в нее тактовой черты сообщает тем самым фиксируемой музыке ритм пульсации сильного и слабого времен вне зависимости от того, существует он или не существует на самом деле в этой музыке. Такое привнесение неизбежно, так как тактовая черта является графическим изображением пульсации сильного и слабого времен. Отсюда запись оказывается на деле

ритмической переработкой музыкального произведения путем привнесения в него извне нового, отсутствующего в нем ритмического свойства, причем, не второстепенного, а определяющего новую исходную музыкально-ритмическую норму.

Вместе с тем, вследствие привнесения в музыкальную запись новой исходной ритмической нормы, закрепляемой в нотации тактовой чертой, подлинная ритмическая норма, лежащая в основе фиксируемого произведения народной музыки, остается не выявленной в нотной записи и утрачивается при ее чтении.

Следует ли из этого делать вывод, что при нотной записи музыкальных произведений, созданных в ритмических закономерностях тех музыкально-ритмических систем, в которых пульсация сильного и слабого времен отсутствует или вовсе не является исходной ритмической нормой (в частности, при записи многих исторических типов народной музыки), тактовая черта должна быть изгнана вовсе? Такой вывод едва ли правилен.

При решении практического вопроса о расстановке тактовых черт в народной музыке нельзя забывать того, что каждая запись народной музыки, сколь бы сильно ни отличался ее ритмический строй от привычного ритмического строя европейской музыки, должна передавать закономерности фиксируемого ритмического строя максимально понятными для современного музыканта и максимально простыми средствами. Нотная запись народной песни, даже строго научная, должна быть признана тем менее удовлетворительной, чем больше в нее внесено новых, не употребительных в общепринятой музыкальной орфографии знаков, чем меньше в ней использованы привычные графические обозначения.

С этой точки зрения при нотации музыкальных произведений, принадлежащих к музыкально-ритмическим системам, в которых отсутствует ритм пульсации сильного и слабого времен, не следует отказываться от тактовой черты, но и не следует употреблять ее в общепринятом значении. Она должна быть использована (с соответствующей оговоркой) в ином значении: в качестве условного разделительного знака, выявляющего закономерности ритма музыки, в которой отсутствует пульсация сильного и слабого времен.

Несмотря на то что в общетеоретическом плане проблемы исходной ритмической нормы музыкально-ритмической системы до сих пор не ставились, собиратели народной музыки в своей практической работе вплотную подошли к необходимости использования тактовых черт

при записи народной музыки не только в общепринятом их значении, но и в условном значении, с оговоркой в таких случаях, что тактовая черта употребляется не как знак наступления сильного времени, а как условная разделительная черта, обозначающая ритмическое членение народной музыки в соответствии с особенностями ее ритмической периодизации, отличными от привычных норм европейской музыки.

Начиная со второй половины XIX в., употребление тактовой черты в таком условном значении все чаще и чаще встречается в собирательской музыкально-фольклорной практике, причем в работах собирателей и исследователей различных теоретических направлений.

Основная ошибка, которая при этом чаще всего допускалась, заключалась в том, что, установив на основе ряда наблюдений над народной музыкой ритмические закономерности, отличные от ритмических закономерностей поздней европейской музыки, и используя тактовую черту не в общепринятом, а в условном значении, собиратели исторически не анализировали наблюдаемые ими явления народной музыки, не раскрывали всего историко-стилистического многообразия и противоречивости каждой данной национальной музыкальной культуры, а рассматривали каждую народно-песенную культуру в целом как проявление одной, статичной, неизменной ритмической системы.

В соответствии с таким подходом к народной музыке собиратели обычно распространяли найденные ими ритмические закономерности (устанавливаемые на наиболее архаическом материале) на всю народную музыку данного народа в целом. В отношении русской народной песни эта ошибка была допущена в теоретическом исследовании Сокольским, а в практике собирательской работы — Мельгуновым.

Ошибки подобного рода, допускаемые многими собирателями, определяются теоретически порочным, не историчным статическим пониманием народной музыкальной речи, тогда как музыкальная речь каждого народа никогда не представляет однородного явления, она всегда — исторически противоречивое скрещивание явлений различного происхождения. Эти противоречия отчетливо выступают и в народной музыкальной ритмике каждого народа.

При историческом подходе к ритмике народной музыки каждой народности практический вопрос о расстановке тактовых черт не может быть решен в плане установления ритмически единого принципа, пригодного для всех исторических стилей народной музыки данного народа.

В разных историко-стилевых типах народной музыки каждого народа выступают свои закономерности ее ритмической организации, отсюда принципы расстановки тактовых черт при записи народной музыки различных исторических стилей неизбежно должны отличаться.

Универсальный принцип расстановки тактовых черт в русской народной песне, предлагаемый Сокальским, с исторической точки зрения закономерен только для песенных стилей хороводной, семейно-обрядовой и аграрно-календарной песни. Вместе с тем принцип этот абсолютно не применим ни к записям русских былин, ни к записям большей части стилей хоровой протяжной песни с мелодическими разводами большого дыхания. В своей ритмической редакции протяжной песни «Ночи темные» из сборника Балакирева в соответствии с ритмическими закономерностями, типичными для обрядовой песни, Сокальский допускает не меньшую историческую ошибку, чем собиратели, которые не исторично расставляют во всякой народной музыке тактовые черты в их общепринятом значении. Точно так же ритмическая редакция напевов былин и исторически более ранних стилиевых типов протяжных песен не может не быть иной, чем ритмическая редакция русских народных песен позднейшего происхождения — XVIII и XIX вв. При записи этих последних песен необходимо использование тактовой черты не в условном, а именно в общепринятом ее значении.

Практический вопрос о расстановке тактовых черт в народной музыке должен быть, следовательно, решен на основе историчной разработки общетеоретических проблем музыкальной ритмики. Основной предпосылкой такой разработки является установление закономерностей музыкально-ритмической системы, лежащей в основе каждого данного конкретного явления народной музыки.

Исторически различные явления внутри одной и той же народной музыкальной культуры могут иногда определяться закономерностями двух музыкально-ритмических систем, которые нередко противоречиво сосуществуют внутри этой народной музыкальной культуры.

В русской народной музыкальной речи мелодического склада, мыслимого вне гармонии (точно так же, как и в музыкальной речи, мыслимой вне гармонии, песенных культур многих других народов), поздней европейской музыкально-ритмической системе с ее исходной ритмической нормой пульсации сильного и слабого времен противостоят две другие ритмические системы.

Исходной ритмической нормой первой из этих систем являются точно запоминаемые отношения долгих и кратких музыкальных вре-

мен, временные пропорции музыкальных длительностей, исходной ритмической нормой второй — отношения музыкальных ударений. Обе эти системы **свойственны** в одинаковой степени строго мелодическому складу, мыслимому вне гармонии, причем свойственны **исключительно**. Все известные национально своеобразные формы гармонически непосредственного мелодического склада проявляются всегда **либо в строго временном (квантитативном) ритме, либо в строго акцентном, либо в гибридных вариантах этих ритмов — квантитативно-акцентном или акцентно-квантитативном**. Следовательно, обе ритмические системы: временных отношений и отношений акцентов — могут быть охарактеризованы как **системы ритмического строя мелодического склада, мыслимого вне гармонии**. С этой точки зрения сущность обеих этих систем до сих пор не была раскрыта в музыкальной науке, хотя закономерности квантитативной музыкальной ритмики привлекали к себе внимание и античных теоретиков музыки, и арабских теоретиков, и теоретиков европейского Средневековья. Внимание ученых привлекал к себе и квантитативный ритмический строй народной музыки. Более всего им занимались исследователи западно- и южнославянской, украинской и венгерской народной музыки (Вольнер, Зима, Ян Лось, Ф. Колесса, К. Квитка, Б. Барток). Хотя они отмечали определяющее значение квантитативной ритмики в народной музыке, ни один из них не решался однако оторвать ее от привычного соотношения временных отношений к пульсации сильного и слабого времен, а следовательно, к такту, т.е. ни один из них не подошел к квантитативной ритмике как особой музыкально-ритмической системе.

Основное условие исторически правильного понимания особенностей ритмического строя каждой народной музыкальной культуры — **точное определение исходной ритмической нормы данной народной музыкально-ритмической системы**. Ни одна музыкально-ритмическая система не может существовать, не может закрепиться, пока в музыкальном мышлении не утвердилось одна главная, определяющая исходная ритмическая норма. До тех пор, пока различные факторы ритмической организации не соотносятся музыкальным мышлением к какому-либо одному, еще нельзя говорить о музыкально-ритмической системе как о таковой. Исходная ритмическая норма — основной признак, определяющий музыкально-ритмическую систему.

Ритм пульсации сильного и слабого времен входит в привычное нам музыкально-ритмическое мышление как **мысль** и как **слуховое**

ощущение. При музыкальном мышлении, воспитанном на мысли-ощущении пульсации сильного времени, ритм проявляется не только в чередовании сопряжений слабых и сильных времен и соотношений сильных времен в музыкальной форме. Ритмическая организация музыки определяется при этом и рядом других музыкально-ритмических факторов: чередованием отношений-связей долгих и кратких музыкальных времен (причем долгие музыкальные времена либо совпадают с сильными временами, либо противостоят им); музыкальными ударами — акцентами (которые также либо совпадают с сильными временами, либо противостоят им); ладово-мелодическими и ладово-гармоническими ритмами (ритмические устои которых либо утверждают сильные времена, либо противостоят им); ритмом музыкальной агогики (либо утверждающим сильное время, либо подчеркивающим слабое время, противопоставляемое сильному). В привычной нам позднеевропейской музыкально-ритмической системе всякая музыкальная мысль (в том числе и ритм музыкальной формы) неизбежно соотносена к ее исходной ритмической норме — ритму пульсации сильных и слабых времен.

В музыкально-ритмических системах, в которых ритм пульсации сильных и слабых времен отсутствует, все перечисленные факторы музыкально-ритмической организации точно так же соотносятся к иным исходным ритмическим нормам этих систем.

Музыкально-ритмические системы, как мы уже отмечали, бывают теоретически осознанными и теоретически неосознанными, причем степень такого осознания может быть различной. Теоретическое осознание народных музыкально-ритмических систем, тем более исторически ранних, всегда ставит перед исследователем особые трудности, так как требует перестройки привычного музыкального мышления, навыка мыслить в нормах чужой, непривычной музыкально-ритмической системы. Это так же трудно, как и всякое историческое познание закономерностей мышления иного исторического типа, чем тот, на котором воспитан исследователь.

Музыкально-ритмические системы, теоретически осознанные, всегда используются в творческой практике в качестве практических норм композиции. В этом случае исходная ритмическая норма, определяющая музыкально-ритмическую систему, становится уже не только фактором ритмической организации, но и осознанным теоретическим понятием. Исходная ритмическая норма поздней европейской музыкально-ритмической системы — пульсация сильного и слабого времен, яв-

ляясь фактором ритмической организации, определяется вместе с тем в качестве осознанного теоретического понятия, обозначаемого термином «музыкальный метр», догматизированного в качестве необходимой и обязательной композиционной нормы. При сочинении музыки европейский композитор неизбежно мысленно привносит в реальное звучание музыки ритмическое ощущение пульсации сильных и слабых времен.

Кроме этого ощущения в позднейшей европейской музыке может иметь место примысливание к ритмике музыкального произведения еще двух крайне существенных ритмических явлений (выходящих за пределы музыкальной ритмики в собственном смысле), примысливаемых к музыкальному произведению в большей или меньшей степени в зависимости от связи музыки с движением (в частности, с танцем) или со словом.

При связи музыки либо с движением (пляска, хоровод), либо со стихом, либо с тем и с другим ритм движения или ритм стиховой речи в различной форме и в большей или меньшей степени неизбежно переносятся на ритм музыки. В том случае, когда музыка связана одновременно и с движением, и со словом, подобные формы перенесения наиболее сложны потому, что все три ритма: ритм музыки, ритм движения и ритм стиховой речи всегда остаются тремя качественно различными, принципиально противоречивыми явлениями, связи которых образуют различные виды неустойчивых равновесий. Неустойчивость этих связей тем более велика, что в народных песнях, сопровождающих пляски и игры, ритм движения и ритм музыки нередко прямо не совпадают. Например, в русской народной музыке выступают три следующие формы соотношения ритма музыки и ритма плясового и игрового движения.

1. Подчинение музыкального ритма ритму движений (напевы плясового склада, к которым относятся не только собственно плясовые напевы, но и напевы песен, исполняемых с припляской).

2. Неподчинение музыкального ритма ритму движений, причем ритмы музыки и движения координируются, как, например, движения ходьбы — с напевами сложного музыкального ритма некоторых хороводных песен (формы координации внешнего движения с напевом в русских хороводных пока не изучены).

3. Ритм музыки и ритм движения не только не связываются, но и не координируются, как, например, в напевах большей части свадебных песен.

Во втором и третьем случаях соотношения ритма движения и ритма музыки особенно сложны, перенесение ритма движения на ритм музыки в них не имеет места. Подобные перенесения возникают, однако, неизбежно в первом случае, точно так же, как во всякой связи музыки со словом возникает перенесение на музыку ритма стиховой речи.

Перенесение на музыку ритма движения или ритма стиховой речи имеет место во всех ритмических системах как поздней европейской с ее исходной ритмической нормой пульсации сильного и слабого времен, так и в других музыкально-ритмических системах, имеющих иные музыкально-ритмические нормы.

Во всех музыкально-ритмических системах такое перенесение выступает в двоякой форме:

- 1) реально проявляемой в музыкальном звучании;
- 2) реально не проявляемой в музыкальном звучании, но в большей или меньшей степени, сознательно или подсознательно примысливаемой. Даже ритм танцевального движения, более всего совпадающий с ритмом музыки, только **иногда**, именно в народной пляске, **точно** проявляется в живом музыкальном звучании, а в некоторых явлениях танцевальной музыки не проявляется.

В этом случае ритм музыки и ритм танца в большей или меньшей степени координированы, но не тождественны. Ритм танцевального движения реально не интонируется, но тем не менее подсознательно или сознательно примысливается к ритму танцевальной музыки. Отсюда возникают различные формы координации ритма танцевального движения и танцевальной музыки, достаточно многообразные даже в тех случаях, когда ритм движения и ритм музыки, не будучи **вполне** тождественными, вместе с тем **почти** совпадают. Так, например, ритмы движения и музыки таких танцев, как вальс и гавот, в одних своих исторических формах тождественны (например, вальсы Шуберта или гавоты Баха), в других, более поздних исторических формах **не тождественны**, а только **почти** совпадают, причем формы этого «почти» очень разнообразны.

Формы примысливания к ритму музыки ритма движения или стиховой речи, неодинаковые в различных формах связей музыки с движением или словом, исторически непрерывно изменяются. В истории даже одного танца ритмика движения в различные эпохи по-разному координируется с ритмами музыки: то с квантитативным музыкальным ритмом в мелодии, то с квантитативным ритмом инструментального сопровождения, то с пульсацией сильных и слабых времен и законо-

мерностями симметричной периодизации тактовых групп (4-х и 8-ми тактов). Чем более сохранены движения **народного** танца в поздних европейских придворных или бальных танцах, тем меньше в них степень координации ритма движений и ритма музыки на основе пульсации сильных и слабых времен (и отсюда координации ритма движений с различными видами симметричных тактовых группировок). Например, ритм движений мазурки всегда тождественен именно квантитативным музыкально-ритмическим формулам, т.е. координирован с ними, а не с тактом. Наоборот, гавот сохраняет, с одной стороны, квантитативную анапестическую ритмику танцевальных движений (восходящих, вероятно, к его народному первоисточнику) и в то же время включает и фигуры «арабески», в которых анапестическая ритмика движения отсутствует, и согласование движения с музыкой ограничено только координацией движения с сильным временем на каждый такт. Так же, как и в аналогичных фигурах менуэта, подобная пластика определяется уже в практике «придворного» периода исторической жизни этих танцев, совпавшего с периодом утверждения пульсации сильных и слабых времен как исходной нормы западноевропейской музыки (XVII-XVIII вв.). Ритмика мелодики раннего вальса значительно более дробна, чем ритмика мелодики позднего вальса (конца XIX в.). Для мелодики ранних вальсов характерно многообразие музыкально-ритмических формул, соответствующих трем движениям. В более позднем вальсе обнаруживается тенденция к мелодическому движению, в котором каждый мелодический шаг приходится на целый такт (как, например, в вальсе из «Спящей красавицы» Чайковского); мелодический «шаг» начинает соответствовать каждому первому из трех движений, т.е. **сильному времени**.

Степени примысливания к музыке ритма движения или слова (стиха и речи) так же, как и формы такого примысливания, подвергаются постоянным историческим изменениям. Пока танец, сопровождаемый данной танцевальной музыкой, живет в быту, ритмика движения этого танца неизбежно либо переносится на танцевальную музыку, либо примысливается к ней. Когда тот или иной танец исторически отмирает, а связанная с ним танцевальная музыка остается жить в позднейшей музыкальной культуре, уже вне связи с танцем, ритмика танцевальных движений постепенно перестает примысливаться к музыкальной ритмике, что неизбежно ведет к сильному изменению восприятия музыки исторически вымерших танцев в позднейшие эпохи. Так, например, современные традиции исполнения баховских танцевальных сюит имеют ту особенность, что исполняющие эту танцевальную музыку со-

временные музыканты воспринимают и исполняют ее совершенно относительно к ритмике и темпу танцевальных движений, к которым ее относил Бах (вне зависимости от того, предназначал он или не предназначал свои сюиты для сопровождения танца). Если бы современные исполнители исходили из принципа интонирования танцевальной музыки Баха в соответствии с темпом и ритмом движений танцев, которые эта музыка сопровождала в эпоху Баха, современные традиции исполнения баховских сюит пришлось бы во многом перестроить. Однако поскольку танцы эти отмерли, и ритмика их движений современными слушателями и исполнителями не примысливается к музыке, любая свободная трактовка темпа и ритма этой танцевальной музыки, естественно, не вызывает и не может вызывать никакого протеста. Однако если бы кому-нибудь из исполнителей пришло в голову подобное свободное обращение с танцевальной музыкой живых в современности танцев (например, вальса), его неизбежно обвинили бы в непонимании характера исполняемой им музыки. Произошло бы это именно потому, что во всякой танцевальной музыке, сохраняющей связь с танцем, живым в современном быту, ритмические формы танцевальных движений в определенном темпе примысливаются к танцевальной музыке, независимо от формы взаимосвязи ритма танцевального движения и ритма сопровождающей его танцевальной музыки.

При всем разнообразии форм и степеней ритмики танцевальной музыки и примысливаемой к ней ритмики танцевальных движений, все эти формы взаимосвязи значительно проще по сравнению с бесчисленным многообразием форм взаимосвязи между музыкальной ритмикой и примысливаемыми к ней ритмами, переносимыми на музыку из стиховой речи.

Даже к напевам песен без слов нередко примысливаются ритмы стиховой речи (и ритм стихотворного куплета, и ритм стихотворной строфы, и ритм одного стиха, и, наконец, ритм слоговых групп внутри стиха), в том случае, когда она устойчиво определяется постоянной стихотворной цезурой и т.д. Аналогичным образом могут примысливаться и ритмические закономерности стихотворных ударений (которые могут совпадать или не совпадать с музыкальными), и многие другие ритмические элементы стиха и речи. Все эти элементы, привносимые в музыку или примысливаемые к ней, могут иметь настолько сложные формы взаимодействия с различными элементами музыкальной ритмики, что даже в пределах ритмики самого стиха, рассматриваемого безотносительно к музыке, они часто бывают необычайно противоречивы. Наиболее простой, общеизвестный пример: противо-

речивость стихотворных и грамматических ударений внутри стиха, которая, как известно, особенно часто встречается именно в народных песнях. Наконец, должен быть отмечен и еще один ритмический элемент, примысливаемый к музыкальной ритмике стиха и речи: это ритмика речевой интонации, формы взаимосвязи которой с музыкальной ритмикой исторически гораздо сложнее и многообразнее, чем это представляют себе музыковеды, рассматривающие историко-музыкальные явления в свете европейской музыкальной культуры последних столетий.

Вопрос об историческом изучении ритмов движения или слова (стиха и речи), переносимых на музыку, либо примысливаемых к ней, особенно сложен в силу того, что проблема генезиса взаимоотношений слова и музыки, а также позднейшего исторического развития песни, соединяющей слово и музыку, сильно запутана. Современные наблюдения над наиболее ранними историко-стилистическими типами народной музыки, проливающие свет на музыку ранних стадий общественного развития, доказывают полнейшую необоснованность таких порочных теоретических концепций, как теория первобытного синкретизма музыки, слова и движения, столь излюбленная в работах либерально-буржуазных эволюционистских исследователей. Не подтверждаются фактами и такие общераспространенные эволюционные гипотезы, как историческое объяснение влияния выкриков и чередования речевых гласных и согласных на происхождение песенной ритмики. Значительное накопление фактов, вызывающих необходимость исторического пересмотра этих концепций, хотя и не привело еще к появлению специальных работ, посвященных этому вопросу, но уже заставило наблюдателей музыкального фольклора подойти вплотную к необходимости подобного пересмотра. Значительно больше в науке продвинулся вопрос о взаимоотношении слова и музыки, уже не применительно к гипотезам о происхождении музыки и поэзии, а в теоретических исследованиях, посвященных обобщениям фактов современного живого музыкального фольклора. Современные исследователи музыкальной ритмики уже в большей или меньшей степени отчетливо осознали, что проблему взаимодействия слова и музыки в народной песне можно ставить и разрабатывать лишь с точки зрения закономерностей **согласования** качественно различных ритмических явлений: музыкальной ритмики народной песни и ее стихотворной ритмики. Они никогда не являются тождественными, но в подавляющем большинстве случаев представляют одну из форм противоречия, синтез которых в различных исторических типах народной песни определяется то под-

чинением стихотворной ритмики музыкальной, то наоборот, подчинением музыкальной ритмики стихотворной.

Эти наблюдения ставят на очередь вопрос не только о пересмотре эволюционистских концепций в области происхождения и развития народной песни, но и о пересмотре многого в общепринятом понимании взаимодействия стихотворной и музыкальной ритмики в музыкальной литературе вообще.

Итак, в музыкальной ритмической системе позднейшей европейской музыки, в ритмике музыкальных произведений могут быть разграничены, с одной стороны, музыкально-ритмические элементы, реализуемые при интонировании музыки (т.е. при ее живом звучании), и ритмические элементы, привносимые в него. В музыкально-ритмической системе позднейшей европейской музыки встречаются три основных типа ритмических элементов, которые могут быть примысливаемы к музыке:

1) исходная ритмическая норма музыкально-ритмической системы — пульсация сильных и слабых времен, примысливаемая, с одной стороны, в форме внутритактовой ритмической пульсации, с другой стороны, в закономерностях ритмической периодизации тактовых групп, ощущаемых как симметричные взаимосвязи сильных времен каждого такта.

2) ритм движения;

3) ритм стиховой речи.

Пульсация сильных и слабых времен как исходная музыкально-ритмическая норма системы в той или иной форме или степени примысливается всегда. Ритм движения и ритм слова примысливаются не всегда.

Установление основных типов ритмов, примысливаемых к музыкальному ритму в современной европейской музыкально-ритмической системе, открывает путь и к выяснению основного интересующего нас вопроса: существуют ли в музыкально-ритмических системах, имеющих исходной ритмической нормой не пульсацию сильных и слабых времен, а отношения долгих и кратких времен (в частности, в разнообразных системах народной музыки), ритмы, примысливаемые к музыке. Из трех ритмов, примысливаемых к музыке, первый — пульсация сильных и слабых времен — может иметь место лишь в позднейших стилях народной музыки европейских народов, возникших не ранее последних трех столетий, либо в народной музыке, оказавшейся в сфере воздействия европейской музыкальной культуры последних трех

столетий. В иных случаях примысливание пульсации сильного и слабого времени в народной музыке исключается. В то же время перенесение на музыкальную ритмику ритмических закономерностей движения и слова (стиха и речи) в народных музыкальных культурах всегда ярко выражено. Тем самым в народной музыке естественно возможны самые разнообразные и сложные формы примысливания к музыкальной ритмике ритмических элементов движения и слова в различных взаимоотношениях.

Привнесение в народную музыку различных ритмических элементов движения и слова (стиха и речи) определяет в ней две противоречивые ритмические тенденции:

- 1) тенденцию к устойчивости точных временных отношений, привносимых в музыку ритмикой точно повторяемых движений;
- 2) противоположную тенденцию к неустойчивости временных отношений, образуемой их разрушением, определяющуюся в результате привнесения в музыкальную ритмику некоторых (но не всех) ритмических закономерностей слова.

Тенденция к разрушению точных временных отношений музыкальной ритмики в результате перенесения на нее ритмических закономерностей слова тем сильнее, чем в большей степени ритмические закономерности слова, привносимые в музыкальную ритмику, являются закономерностями речи, а не стиха. Наоборот, чем больше ритмические элементы слова, привносимые и примысливаемые к музыке, являются закономерностями именно стиха, а не речи, тем менее это приводит к разрушению точных временных отношений музыкальной ритмики.

Следовательно, изучение закономерностей музыкальной ритмики, определяющей нормой которой являются точные пропорции временных отношений (устойчивые квантитативные музыкально-ритмические отношения), основывается на исследовании: связей музыки и движения, движения и стиха, музыки и стиха — в различных исторических проявлениях. Особо должен быть изучен вопрос о связи ритма музыки и ритма свободной, ритмически не размеренной (т.е. не стихотворной) речи. Но коль скоро связь музыки и стиха не может не быть в то же время и связью музыки и речи, всякая форма связи музыки и слова всегда включает в той или иной степени тенденцию к разрушению точных временных отношений музыкальной ритмики. В размеренной стихотворной речи эти разрушающие тенденции уже заложены в противоречиях между ритмическими закономерностями речи и стиха, ко-

которые могут находить свое отражение в музыкальной ритмике. Ритмика неразумной (не стихотворной) речи прямо противоречит музыкальной ритмике точных временных отношений. Следовательно, единственным типом связей ритмов музыки, движения и слова, в которых ритмические элементы, привносимые или примысливаемые к музыке, находятся в наименьшей степени противоречия к ритмике точных временных пропорций, является физика связи музыки и движения.

Поэтому исторический анализ самых разнообразных типов квантитативных музыкальных форм всегда раскрывает близкую или отдаленную связь и генетическую обусловленность этих элементов именно со связями музыки и движения.

Примеров сколько угодно. Так, квантитативные музыкальные формулы древнегреческой стихотворно-музыкальной ритмики генетически восходят именно к ритмам движений танцев (орхестика). Не случайно также музыкально-ритмические формулы точных временных отношений, систематизированные в арабском теоретическом музыкознании, не только генетически, но часто и в позднейшей бытовой музыкальной практике, связаны именно с ритмикой танцевальных движений.

Аналогичные примеры могут быть приведены и из области музыкальной ритмики тех народов, ритмические системы которых не были теоретически систематизированы, несмотря на то, что область связей ритма движения и ритма музыки до сих пор в наименьшей степени разработана исследователями, интересы которых всегда сосредоточивались вокруг различных форм связей слова и музыки. Большой интерес представляет, например, музыкально-ритмическая форма мазурки, воплощающая квантитативную музыкально-ритмическую формулу дямба. В народной музыке восточных славян (русских, украинцев и белорусов) это одна из основных музыкально-ритмических форм песен медленных хороводов (именно эта музыкально-ритмическая форма лежит в основе таких общеизвестных русских народных песен, как «Вдоль по морю» и «А во лугах»). То, что в русской и украинской народной песне форма дямба является определенным музыкально-ритмическим единством, подтверждается традицией ее устойчивого согласования с 4-хлаговой группой стиха. В обеих названных песнях 4-хлаговая группа стиха «Вдоль по морю» и «Ай во лугах» дважды повторяется. Такой тип взаимосвязи слоговой группы стиха с данной музыкально-ритмической формой представляет во всей восточнославянской народной песне правило, а не исключение. Еще любопытнее, что

обе приведенные русские хороводные песни в соответствии с традицией русских медленных хороводов состоят из двухчастного музыкального ритма: вслед за диямбическим запевом, аналогичным ритму мазурки, следует другая музыкально-ритмическая форма припева, которая лежит в основе русского народного танца «Камаринская». «Камаринская» определилась в позднейшее время как самостоятельный народный танец, по-видимому, в результате того, что хороводные песни с двумя ритмическими формами, такими как «Во лугах» и «Вдоль по морю», раскололись на две самостоятельные плясовые песни. При этом наибольшее распространение получила плясовая песня, образовавшаяся из второй ритмической формы припева («Камаринская»).

В свете этих наблюдений не безынтересно, кстати, пересмотреть известные устойчивые связи дактилического окончания русского былинного стиха с музыкально-ритмической формой, соответствующей античному амфиакру, — факт, которому филологи, изучающие ритмику былин, до сих пор не могли найти никакого объяснения.

Для большей ясности устанавливаемых нами исторических связей между древней диямбической квантитативной музыкально-ритмической формулой восточных и западнославянских хороводов, с одной стороны, с музыкально-ритмической формулой мазурки, с другой стороны, а также с музыкально-ритмическими формулами украинских и русских хороводных песен, уточним эти примеры в некоторых деталях.

Хороводная диямбическая квантитативная музыкальная формула в восточнославянских крестьянских плясовых песнях (особенно тех, которые в наибольшей степени сохранили древнюю форму хоровода), чаще всего является **безакцентной**, т.е. формулой, в которой музыкальное ударение отсутствует вовсе (его нет ни на долгом, ни на коротком музыкальном времени).

Вопрос о музыкальном ударении в ритмической формуле мазурки требует очень тщательного изучения, достаточные данные для установления его генезиса пока отсутствуют. Не исключено, однако, что современная акцентуация в мазурке может быть исторически поздним явлением. Возможно также, что историческое переосмысление моторной ритмики, т.е. ритмики хороводных движений в ритмику танцевального движения имело своим следствием возникновение в определенный исторический момент акцентированного движения в танце, перенесенного затем на музыкально-ритмическую форму.

Оба эти предположения вполне правдоподобны, так как при позднейшем переосмыслении музыкальной ритмики мазурки в нормах рит-

мической пульсации сильного и слабого времен тактовая черта хотя и разрезала единую диямбическую квантитативную музыкальную формулу, но зато ровно пополам, не нарушив квантитативных сопряжений в каждом из двух ямбов, замкнутых в трехчетвертном такте. Позднее переосмысление формы мазурки в ритмических закономерностях пульсации сильного и слабого времен привнесло лишь иное ритмическое восприятие этой формы, в частности, явилось причиной появления в ней синкопичности, отсутствовавшей в народном первоисточнике мазурки.

Иным, вероятно, был характер поздних исторических переосмыслений русской хороводной песни в нормах закономерностей той же пульсации сильного и слабого времен. В работах по русской песне утвердилась, кстати, глубоко порочная традиция истолкования таких исторических изменений ритмики народной музыки, в свое время совершенно справедливо заклеянная Б.В. Асафьевым: факты исторической изменчивости закономерностей стилей народной музыки примитивно определялись как злонамеренные искажения русских народных песен их собирателями при записи.

Поэтому необходимо уточнить, что, описывая особенности позднейших исторических переосмыслений ритмики двух русских хороводных песен «Вдоль по морю» и «Во лузях», мы говорим об исторических изменениях в их ритмике в результате усвоения русской народной музыкой, начиная с XVIII века, ритма пульсации сильного и слабого времен, а не об искажениях этих песен в различных ритмических редакциях собирателей.

С этой точки зрения и следует рассматривать ритмическое переосмысление более древних закономерностей квантитативной ритмики песен «Вдоль по морю» и «Во лузях» в тот момент, когда они подвергались изменению в традициях русского городского фольклора XVIII и XIX веков.

Подобные ритмические изменения нелепо и наивно относить за счет злой или доброй воли собирателей, так как позднейшее народноритмическое восприятие песен «Вдоль по морю» и «Во лузях» зафиксировано не только собирателями XVIII и начала XIX вв., упрекать которых в неграмотности или непонимании народной музыки еще сравнительно недавно считалось признаком хорошего тона. Эти же поздние ритмические редакции зафиксированы и такими выдающимися собирателями как Балакирев, которого никому не придет в голову обвинять в нечуткости к ритмике русской народной песни.

Если приглядеться внимательно к различным ритмическим редакциям этих песен, становится очевидным, что собиратели, всегда пытаясь найти наиболее правильный способ употребления тактовой черты, при записи этих песен, причем, в случаях живого наблюдения над более поздними народно-ритмическими редакциями, не видели особых трудностей в деле расстановки тактовой черты. В других случаях живого наблюдения над более ранними народно-ритмическими редакциями этих песен собиратели оказывались перед лицом трудностей, приводивших их в этих случаях к условному использованию тактовой черты, отличному от общепринятого.

Итак, при историческом анализе ритмики народной музыки необходимо учитывать не только непосредственно наблюдаемые явления ее музыкально-ритмической организации, но и различные формы и степени обусловленности этих явлений двумя противоположными ритмическими тенденциями, образующимися в народной музыке в результате перенесения на нее и примысливания к ней ритмических элементов движения и слова.

Перенесение на музыку и примысливание к музыке ритмики движений (танца или марша) имеет следствием становление и закрепление в музыке устойчивых временных отношений.

Наоборот, перенесение на музыку и примысливание к ней ритмических элементов слова (стиха и речи) имеет своим следствием раскрепощение в той или иной степени устойчивых временных отношений, их разрушение, причем, разрушение это тем интенсивнее, чем в большей степени ритмические элементы, привносимые в музыку, идут не от стиха, а от речи.

Коль скоро, таким образом, перенесение на музыку и примысливание к ней ритмических элементов слова влечет за собой разрушение закономерностей, возникающих при перенесении на музыку или примысливании к музыке ритма движений, исследование закономерностей народной музыкальной ритмики необходимо начинать именно с изучения этих последних. Поэтому столь существенное значение имеет изучение закономерностей ритмики устойчивых временных отношений в музыке народных музыкально-ритмических систем, в которых точные пропорции временных отношений, или количественные музыкально-ритмические отношения являются исходной ритмической нормой. Замечаниям по поводу закономерностей этих систем необходимо предпослать еще два терминологических уточнения.

1) В работах и по музыкальной, и по стихотворной ритмике обычно смешиваются два совершенно различных понятия: ритм языковой квантитированности и ритм музыкальной квантитативности.

Для правильного исторического понимания закономерностей квантитативной музыкальной ритмики эти две категории должны быть четко разграничены. Квантитативные музыкально-ритмические отношения, т.е. пропорции долгих и кратких музыкальных тонов, могут существовать и существуют в любой народной музыке вне всякой зависимости от того, существует ли в языке данного народа различие между долгими и краткими гласными и используется ли это различие как ритмизирующий фактор в стихотворной ритмике.

Квантитированные ритмические отношения долгих и кратких гласных языка могут существовать только в отдельных языках (например, в древнегреческом), в которых существует различие между долгими и краткими гласными в самом языке.

В силу того, что теоретическое исследование закономерностей квантитативной ритмики и языковой, и музыкальной началось первоначально на материале древнегреческой музыкально-поэтической культуры, в которой имели место оба вида квантитативных ритмических отношений и в музыке, и в языке, вопрос о них с того времени остался надолго запутанным в теоретических работах. Путаница эта терминологически усугублялась еще тем, что закономерности квантитативных отношений и в языке, и в музыке в теоретических работах об античном стихосложении принято было называть «метрическими» закономерностями, а отсюда термин «метрическое стихосложение» долго сохранялся в работах по теории стихосложения еще и в таком значении.

2) Второе уточнение, которое необходимо также предпослать нашим дальнейшим замечаниям о закономерностях квантитативной музыкальной ритмики, касается самой сущности квантитативной музыкально-ритмической системы.

Закономерности квантитативной музыкальной ритмики в истории науки меньше всего изучались методом наблюдения над явлениями живой народной музыки и в особенности народного танца. Исследователи предпочитали подходить к этому вопросу всегда прежде всего со стороны теоретических обобщений, накопленных историей науки. Больше всего принято было «гадать» на самом запутанном историческом документе, которым располагала наука, а именно на сохранившихся фрагментах аристоксеновского трактата — самой ранней из до-

шедших до нас античных теоретических работ в этом направлении. При этом трактатом Аристоксена интересовались меньше всего именно с той стороны, с которой он представляет для нас наибольший интерес. В Аристоксене видели меньше всего тонкого наблюдателя живых явлений современной ему художественной практики, скорее усматривая в нем первого в истории науки о музыкально-поэтической ритмике кабинетного теоретика, написавшего нечто вроде сухой грамматики. Кстати, изложение трактата Аристоксена, дополняемое рядом позднейших правил стихосложения, в период европейского Средневековья и Возрождения входило в качестве необходимого составного элемента в многочисленные латинские грамматики, в контакте с которыми в европейской науке и закрепились высказывания Аристоксена. В XIX веке проблема аристоксеновского трактата стала пересматриваться. Основные исследования в этом направлении принадлежат, как известно, немецкому исследователю Вестфалю, который ввел в обиход европейской науки сделанный им немецкий перевод трактата Аристоксена, тщательно комментированный. Однако эта фундаментальная работа не только не раскрыла подлинного исторического смысла высказываний Аристоксена и, следовательно, не раскрыла их исторического значения, а, наоборот, внесла в науку совершенно неправильную интерпретацию высказываний Аристоксена, в свете которой они до сих пор понимаются и трактуются современными европейскими музыковедами и филологами.

Не только комментарии Вестфалья к трактату Аристоксена, но и самый перевод явились модернизированным пониманием Вестфалем наблюдений Аристоксена над современной ему греческой музыкально-поэтической ритмикой в свете теоретических представлений и в традициях ритмического мышления европейского, при этом немецкого музыканта XIX столетия. Не случайно поэтому Вестфаль обильно иллюстрировал свои комментарии к Аристоксену примерами из немецкой классической музыки, начиная с Баха.

Под этим углом зрения Вестфаль и обосновывает свою, столь популярную до сих пор антиисторическую теорию универсальности античной музыкальной ритмики, усматривая в закономерностях греческой музыкально-поэтической ритмики, описанной Аристоксеном, все основные признаки европейской тактовой ритмики. Вестфаль подытоживает это в общепринятом, глубоко порочном тезисе: «античная стопа есть простой такт», пленившем своей прямолинейной примитивностью не только воображение современников, но и до сих пор постоян-

но повторяемом в качестве доказанного положения и музыковедами, и литературоведами, теоретиками стихосложения (Жирмунский). Сопоставительное отождествление стопы и простого такта было сделано Вестфалем следующим несложным образом. Из всех теоретических высказываний Аристоксена наиболее существенными ему показались не столько сами описываемые Аристоксеном закономерности музыкально-поэтической ритмики греков (античные квантитативные «стопы» — т.е. ритмы отношений долгих и кратких времен), сколько **практическая система их измерения и счета**. Другими словами, Вестфаль понял закономерности греческой музыкально-поэтической ритмики как закономерности счетно-измерительной системы прежде всего. Дальнейшим шагом Вестфаля было приравнение этой исторически более ранней системы счета и измерения музыкально-ритмических отношений к поздней европейской, т.е. к тактовой системе. Это не составило особых трудностей, поскольку европейская тактовая счетная система (тактовая метрика) исторически развилась путем переработки в период европейского Средневековья именно античной системы счета и соизмерения музыкально-ритмических отношений. Но, сосредоточив внимание на системе счета и измерения музыкально-ритмических отношений, понятой как система античной музыкально-поэтической ритмики, Вестфаль проглядел собственно ритмические закономерности, являвшиеся объектом соизмерения античных теоретиков, тогда как именно ритмические закономерности, а не система их счета и соизмерения были объектом исследования Аристоксена. Отсюда Вестфаль и пришел к совершенно неправильному теоретическому и историческому истолкованию античной музыкальной и поэтической ритмики.

Современные буржуазные исследователи античной музыкальной ритмики (Т.Рейнак) значительно более осторожны; они подчеркивают, что теоретическое исчисление античных стоп в количестве кратких — явление позднее в самой античной музыкальной культуре. Следовательно, античные квантитативные стопы в своей сущности являются отношением долгих и кратких музыкальных времен, их ритмическими сопряжениями. Теоретическое исчисление этих отношений в счетных единицах, равных кратким, представляет лишь более поздний способ их теоретической систематизации, что нельзя смешивать с их ритмической природой. Само собой разумеется, что теоретическое осознание системы счета и измерения ритма отношений долгих и кратких музыкальных времен сказалось на практике композиции античной музыки, так как всякое теоретическое осознание любых явлений, отно-

сящихся к области музыкальной композиции (ритма, лада и т.д.), всегда сказывается и не может не сказываться на практике композиции. Точно также и в позднеевропейской музыке теоретическое осознание норм тактовой метрики (не только и не столько как закономерностей ритмической пульсации сильных и слабых времен, но прежде всего именно как норм счета и измерения музыкально-ритмических отношений) неизбежно сказалось на практике музыкальной композиции. Однако от этого система счета и измерения ритмических величин в школьных нормах такта не превратилась и не могла превратиться в определяющую норму музыкально-ритмической системы европейской музыки, в ее основную закономерность. Значение основной закономерности общеевропейской музыкальной ритмики приобрела, как уже было сказано, не система измерения и счета музыкально-ритмических отношений, а ритмическое ощущение пульсации сильного и слабого времен. Соответственно и в античной греческой музыке, наблюдавшейся Аристоксеном, теоретическое осознание системы счета и измерения музыкально-ритмических сопряжений долгих и кратких музыкальных времен в высчетах времени долгого в количестве кратких не превратилось и не могло превратиться в основную закономерность музыкальной ритмики, имеющую определяющее значение для античной музыкальной ритмики.

Определяющее значение в этой системе имели измеряемые квантитативные сопряжения долгих и кратких музыкальных времен, их формы как **навыки музыкального мышления** и соответственно как музыкальные, слуховые ощущения, а не применявшаяся в ней практическая система счета и соизмерения музыкально-ритмических величин.

Именно **мыслимые** и ощущаемые античными музыкантами точно запоминаемые отношения долгих и кратких музыкальных времен были тем основным фактором ритмической организации античной музыки, к которому соотносились все остальные ритмы, подобно тому, как в поздней европейской музыкальной ритмике все они соотносились к мыслимой и ощущаемой слухом пульсации сильных и слабых времен.

Описанная Аристоксеном античная музыкальная ритмика, понимаемая как ритмика, основанная на обостренном слуховом ощущении отношений долгих и кратких музыкальных времен, является музыкально-ритмической системой, принципиально тождественной всем аналогичным квантитативным (или временным) музыкально-ритмическим системам всех народов мира на определенных стадиях общественного развития. Античная квантитативная музыкально-ритмическая система

имела лишь ту особенность, что она была теоретически осознана античными теоретиками посредством счета и соизмерения отношений долгих и кратких музыкальных времен в счетных единицах кратких. Соизмерение отношений долгих и кратких музыкальных времен в счетных единицах кратких было известно позднее музыкальным культурам Рима, арабов, европейского Средневековья, подобное соизмерение однако не было известно многим другим народам, в том числе и народам, имевшим высокую музыкальную культуру (как, например, всем славянским), несмотря на то что в их народной музыке огромную роль играла квантитативная музыкальная ритмика, в своей сущности тождественная античной.

Остается уяснить себе еще один общий вопрос, касающийся своеобразного строя квантитативной музыкальной ритмики, вопрос о ее отношении к ритмике акцентной. Своеобразие квантитативной ритмики определяется тем, что ритмический строй музыки, основывающийся на исходной норме отношений долгих и кратких времен, иногда связан с ритмикой музыкальных акцентов, иногда же не связан, т.е. является безакцентным. Этот последний безакцентный вид квантитативной музыкальной ритмики труднее всего представить себе музыканту, воспитанному на привычной нам ритмике пульсации сильных и слабых времен. Между тем именно безакцентный вид квантитативной ритмики — вид, наиболее для нее типический; именно в нем наиболее ярко проявляются своеобразные закономерности мышления точно запоминаемыми отношениями долгих и кратких времен.

В музыке квантитативного ритмического склада музыкальное ударение нередко отсутствует вовсе. Народная музыка такого склада наиболее часто ритмически искажается в записях. Поскольку в ней отсутствуют оба признака, легко соотносимые к тактовому метру — и музыкальное ударение, и пульсация сильных и слабых времен, — собиратель не находит за что зацепиться, чтобы «уложить напев в такты». При расстановке тактовых черт здесь чаще всего допускается следующее искажение ритмического строя музыки: долгие музыкальные времена квантитативных форм произвольно приравняются к сильным музыкальным временам, так образуется искусственное тождество долгого и сильного времени, грубо искажающее народную ритмику.

Значительно проще обстоит дело, когда музыкальное ударение входит в музыку квантитативно-ритмического склада как один из факторов ее ритмической организации, хотя и не главный, а второстепенный. Например, в напевах народных песен, исполняемых голосом, и в

наигрышах на народных музыкальных инструментах, имеющих свойства человеческого голоса, то есть возможность получать непрерывный звук различной силы, музыкальное ударение часто используется как усиление музыкального тона, приходящееся либо на долгое, либо на короткое музыкальное время количественных отношений. Таким образом ударение либо утверждает долгое музыкальное время, либо противостоит ему. Необходимо помнить, что в этом случае музыкальное ударение не имеет определяющего, решающего ритмического значения; оно является лишь одним из многих ритмически организующих факторов, соотносимых к исходной ритмической норме отношения долгих и кратких музыкальных времен.

В наигрышах на ударных и щипковых народных инструментах, на которых нельзя получить непрерывного звука, но можно получить звуки различной силы, музыкальные ударения нередко используются в ином значении. Поскольку на этих инструментах долгота тона не может быть передана протяженностью звука во времени, воспроизведение количественно мыслимого ритма чередованием протяжно звучащих коротких тонов невозможно. Поэтому на таких инструментах посредством музыкального ударения нередко воспроизводятся количественно мыслимые ритмы, обозначая ударением начало долгого музыкального времени. Причем дальнейшая его протяженность (согласно временным пропорциям количественного ритма) передается либо паузой, либо несколькими краткими временами (иногда равными кратким количественного ритма, а иногда не равными), также восполняющими временное протяжение долгого музыкального времени.

Если долгое музыкальное время количественно мыслимого ритма в звучании разбивается на краткие (равные кратким счетным единицам), то количественная форма в звучании выражается ритмом равных кратких времен, а ее количественно мыслимый строй передается только акцентом. Часто при этом начало долгого музыкального времени обозначается большей силой звука, а каждое краткое музыкальное время количественной формы меньшей силой звука — «полуударением».

Однако и во всех этих случаях количественные отношения продолжают мыслиться — существовать в музыкальном сознании, несмотря на то что в звучании они не могут быть переданы чередованием протяженных и коротких музыкальных времен. Количественные отношения наиболее отчетливо проявляются здесь в своей сущности — в качестве категории музыкального мышления.

Квантитативную форму в подобном инструментальном выражении часто трудно отличить от другой исторической разновидности ритмики, типичной также для народной музыки мелодического склада, мыслимого вне гармонии, — от ритмики равных музыкальных длительностей, организованных только чередованием музыкальных ударений, т.е. акцентов музыкальной ритмики¹.

От квантитативного ритма, в котором музыкальное время передается равными краткими, акцентный ритм отличается тем, что единственным определяющим ритмическим фактором является в нем музыкальное ударение (акцент). Ритмическая организация в акцентной ритмике исходит не из временных отношений, а из принципа ритмизации тонов равной длительности только посредством музыкальных ударений.

Равные музыкальные длительности акцентной ритмики являются равными музыкальными временами не только в звучащем их проявлении, но и в мышлении, в музыкальном сознании, т.е. звучащие равные музыкальные времена акцентной ритмики не имеют за собой в музыкальном мышлении исходного квантитативного отношения долгих и кратких музыкальных времен.

Расстановка тактовых черт в народной музыке, имеющей исходной ритмической нормой акцентные формы, не представляет особых затруднений. Там, где эти формы состоят из сложных несимметричных чередований акцентов, ритмические отношения выступают всегда очень отчетливо. Тактовая черта намечается легко и естественно особенно тогда, когда ритм образуется симметрично чередующимися ударениями. Они легко соотносятся к сильному времени, а вся форма легко укладывается в тактовый метр.

Наоборот, расстановка тактовых черт в народной музыке, имеющей исходной ритмической нормой квантитативные отношения, — один из сложнейших вопросов ритмической редакции музыкальных

¹ Употребляя термины «квантитативная» и «акцентная» музыкальная ритмика, мы сознательно избегаем использования (применительно к явлениям музыкального ритма) терминологии, принятой в теории стихосложения. В теории стихосложения ритмическая организация стиха чередованием стихотворных ударений называется, как известно, «тонической», организация же стиха чередованием долгих и кратких гласных — «метрической».

Отсутствие терминологического разграничения при определении явлений музыкальной и стихотворной ритмики — одна из причин постоянной путаницы в работах о народной песенной ритмике.

записей народной музыки, так как квантитативное ритмическое мышление наиболее трудно соотносимо к ритмике, имеющей исходной нормой пульсацию сильных и слабых времен.

Соотнесение народной музыки квантитативно-ритмической организации к тактовому метру (в его общепринятом значении) по признаку музыкальных ударений далеко не всегда возможно даже там, где музыкальные ударения существуют в действительности, а не примысливаются собирателями. Выше было отмечено, что музыкальное ударение при расстановке тактовых черт в народной музыке квантитативного ритмического склада наиболее просто и целесообразно там, где акцент служит средством передачи квантитативной формулы на ударных или щипковых инструментах (т.е. там, где он действительно приходится на начало долгого тона). В остальных случаях к музыкальному ударению как к отправной точке для расстановки тактовых черт следует подходить с величайшей осторожностью. Ориентировка в квантитативной народной ритмике на музыкальное ударение может отвлечь внимание собирателя от исходных определяющих закономерностей квантитативных пропорций. Основная закономерность временных пропорций (квантитативных отношений) — их неразрывная ритмическая взаимосвязь, ритмическое единство, которое в записи должно быть показано наиболее наглядно как ритмическое целое. Поэтому квантитативные сопряжения ни в каких случаях не могут «разрезаться» тактовой чертой².

Не менее существенное значение для расстановки тактовых черт в народной музыке квантитативно-ритмического склада имеет вопрос об исторических разновидностях ритмической периодизации.

В народных музыкальных культурах необходимо различать несколько основных типов квантитативных ритмических периодов.

Наиболее изучен квантитативный ритмический период, теоретически осознанный еще античной музыкальной наукой. Будем его называть **ритмическим периодом античного типа**.

Ритмический период античного типа является суммой отношений квантитативных форм в определенном взаимосопрежении. Эта сумма образует устойчивое временное отношение. Подобный рит-

² Исключение из этого правила целесообразно лишь в одном случае: если народная песня квантитативно-ритмической организации подверглась в среде своего бытования значительной ритмической переработке под влиянием распространения музыки, ритмика которой исходит из ощущения пульсации сильных и слабых времен.

мический период сам по себе является как бы более крупным количественным сопряжением, слагающимся либо из нескольких исходных количественных форм (по античной терминологии — «стоп»), либо из нескольких групп взаимосвязей исходных количественных форм (по античной терминологии — «колонов»). В народной музыкальной культуре количественного склада, в основе ритмической периодизации которой лежит ритмический период античного типа, наиболее целесообразна расстановка тактовых черт в условном их значении: по границам ритмических периодов. Если же ритмический период состоит из нескольких групп взаимосвязей количественных форм (античных «колонов»), то тактовые черты расставляются по границам этих групп. Все внутритактовые отношения соответственно должны мыслиться при чтении нотной записи вне ощущения сильных и слабых времен. Всякий другой способ расстановки тактовых черт в народной музыке данного ритмического типа разрушает ритмику и форму напева, затушевывая закономерности взаимосвязей количественных формул в ритмическом периоде.

Другие типы ритмических периодов в народной музыке количественного склада значительно более сложны. От ритмического периода античного типа они отличаются тем, что взаимосвязи количественных формул не всегда образуют устойчивую сумму временных отношений. Нередко ритмический период представляет неустойчивую, изменяемую во времени величину. Таковы явления народной музыки количественно-ритмического склада, ритмические периоды которой представляют сложные мелодические композиции большого дыхания (например, протяжные русские народные песни).

В народной музыке этого типа тактовыми чертами следует обозначать границы отдельных композиционных мелодических элементов (отдельных количественных сопряжений или небольших групп их взаимосвязей).

Однако подобный способ расстановки тактовых черт не всегда оказывается целесообразным, если ритмический период образуется не импровизационным суммированием отдельных мелодических попевок количественно-ритмической организации, а импровизационным мелодическим разрастанием количественного ритмического периода изнутри. Разрастание это происходит следующим образом: из отношений долгих и кратких тонов развиваются сложные мелодические импровизации. По мере их мелодического развития и усложнения каждое простое количественное отношение, например, ямбическое (т.е. со-

пряжение краткого и долгого тонов), превращается в сопряжение времен двух развитых мелодий в русской народной музыке мелодических разводов. При этом отношение временных протяженностей обоих мелодических разводов сохраняет прежнюю ямбическую пропорцию (первый мелодический развод вдвое короче второго по времени).

Разрастание долгих и кратких музыкальных времен квантитативных отношений тонов в мелодические разводы естественно влечет за собой значительное увеличение временной протяженности исходных квантитативных отношений. Вместе с тем ритмический строй мелодических разводов (ритмические сопряжения внутри каждого развода) организуется также по квантитативному принципу. Таким образом образуется двойная система квантитативных сопряжений: с одной стороны — сопряжений долгих и кратких мелодических разводов, с другой стороны — сопряжений долгих и коротких тонов (более мелких квантитативных отношений внутри мелодических разводов). Коль скоро краткий мелодический развод в целом тяготеет к долгому мелодическому разводу, более мелкие квантитативные отношения внутри короткого мелодического развода тяготеют к долгому мелодическому разводу. Отсюда долгий мелодический развод становится ритмическим иктом такой сложной (двойной) квантитативной системы.

Иктовое ритмическое значение долгого мелодического развода нередко подчеркивается и самой мелодикой, так как долгий мелодический развод часто начинается одним тоном большой протяженности.

Мелкие внутрислоговые квантитативные отношения, образующиеся внутри мелодических разводов, приобретают самостоятельное организующее ритмическое значение для всей музыкальной формы. В то же время вследствие разрастания мелодических разводов из долгих и кратких музыкальных времен, выраженных первоначально в квантитативных отношениях отдельных тонов, образующееся временное отношение долгого и короткого мелодических разводов превращается из первичной простейшей ритмической формы в форму сложную, слагающуюся из более мелких квантитативных отношений. В такой сложной «распетой» форме внутрислоговые мелкие квантитативные отношения мелодических разводов приобретают значение исходной ритмической нормы.

Так, в народных песнях с развитой внутрислоговой мелодикой образуется сложная двойная форма связи ритма стиха и ритма напева: одни слоги стиха соответствуют квантитативным отношениям долгих и кратких музыкальных времен внутри развода, другие слоги стиха

соответствуют количественным отношениям долгих и кратких мелодических разводов. Отсюда в пении образуется двойная система сопряжений длительностей слогов стихотворного текста. Слоги текста, приходящиеся на долгие мелодические разводы, в пении (т.е. во взаимосвязи с ритмикой напева) приобретают значение ритмических иктов. Им в русском народном тоническом песенном стихе соответствуют стихотворные ударения, совпадающие именно с долгими мелодическими разводами. В песенных культурах других народов, в которых получает развитие аналогичный тип сложной количественной ритмики, наблюдается иной тип взаимосвязи количественных сопряжений ритма напева с ритмической организацией текста: взаимосвязь долгих мелодических разводов со слогами стихотворного текста, имеющими долгие, но не ударные гласные. Подобный тип взаимосвязи долгих мелодических разводов со слогами стихотворного текста возникает в протяжных песнях народов, в языках которых существуют долгие и краткие гласные. В таких языках ритм стиха определяется чаще всего не стиховыми ударениями, а долготой гласной, причем стиховые ударения в этом случае отнюдь не исключаются как ритмически организующий фактор.

Остается коснуться еще одной общей особенности количественной музыкальной ритмики, принципиально отличающей ее от привычной ритмики сильного и слабого времен.

В привычной нам музыкально-ритмической системе измерение музыки во времени ведется, как известно, отсчетом равных длительностей. Такт состоит из равных музыкальных времен, число которых указано в числителе метрического обозначения. Первое музыкальное время каждого такта (основное сильное время) вместе с тем — временная счетная единица на протяжении всей музыкальной формы, поскольку пропорция этой формы строится на пропорции тактовых групп. Теоретически равные между собой времена остаются нормой измерения музыки, как бы свободно ни изменялась она в живом исполнении.

Все отклонения от этой теоретической нормы (свободно выдерживаемые ферматы, внеметрические каденции и т.д.), несоизмеримые количеством счетных единиц метра, — единичные исключения, не меняющие этого общего принципа измерения музыкальных времен.

Пульсация теоретически равных между собой музыкальных времен образует сплошную «метрическую сетку», которая соизмеряет во времени всю музыкальную форму в целом. Отсюда все паузы явля-

ются необходимыми ритмическими элементами музыкальной формы. Они точно соизмерены как внутри тактовой пропорции, так и пропорциями ритмической периодизации музыкальной формы. В квантитативной музыкальной ритмике подобная сплошная временная пульсация, соизмеряющая все музыкальное произведение в целом (включая все паузы), отсутствует, так как строй квантитативной ритмики не допускает никакой пульсации кратких времен.

Основная общая отличительная особенность квантитативно-ритмического строя — развитость остроты слухового ощущения и запоминания точных отношений долгих и кратких музыкальных времен. Квантитативные ритмические отношения фиксированы в памяти квантитативно мыслящих музыкантов математически точно. Малейшее нарушение этих точных отношений расценивается музыкантами, воспитанными на закономерностях квантитативного мышления, как искажение ритма и формы. Вместе с тем основным принципом формообразования музыки квантитативно-ритмического склада является принцип сложения (суммирования), прямо противоположный принципу деления — основной закономерности формообразования в привычной нам ритмической системе пульсации сильных и слабых времен. Для квантитативной музыкальной формы существенна только устойчивость временной длительности ее отдельных слагаемых и их отношений. (...)

Промежутки времени (цезуры) между квантитативными периодами не имеют никакого ритмического значения для музыкальной формы. Временная длительность таких промежутков не учитывается и ни с чем не соизмеряется. Цезуры, как бы вынесенные за скобки музыкальной формы, типичны для всякой народной музыки квантитативно-ритмического склада. Они образуются переменной дыхания в пении, время которого не входит в музыкальную форму.

Отсюда в народной музыке квантитативно-ритмического склада принцип «сквозного» временного соизмерения всей музыкальной формы к равным отрезкам времени отсутствует. В то время как при «сквозном» соизмерении музыкальной формы во времени каждая пауза внутри нее имеет ритмическое значение, является ритмически необходимой, в народной музыке квантитативно-ритмического склада образуются цезурные паузы, не имеющие ритмического значения. Время этих пауз не учитывается точно так же, как, например, время произвольных остановок между куплетами строфической песенной мелодии или между частями симфонии или сонаты и т.д.

При нотации народной музыки квантитативно-ритмического склада выделение музыкальных цезур, не имеющих ритмического значения в музыкальной форме, — необходимое условие правильного понимания и правильной передачи в записи закономерностей музыкальной формы. Соответственно в нотной записи народной музыки квантитативно-ритмического склада должны различаться:

- 1) паузы в цезурах, не входящих в музыкальную форму;
- 2) паузы, имеющие ритмическое значение, точное временное продолжение которых — необходимый элемент музыкальной формы.

Ритмическими являются только паузы, составляющие временной элемент пропорций квантитативной формы или ритмического периода (т.е. временной элемент отдельных слагаемых квантитативной музыкальной формы).

Итак, для удобства чтения и исполнения в записях мелодий русских песен, мыслимых вне гармонии, обычно расставляются тактовые черты. Эта расстановка тактовых черт в напевах мелодического склада, мыслимого вне гармонии, всегда условна, ибо в той или иной степени всегда нарушает ритмический строй мелодии, определяемый стихом. Поэтому в сборниках народных песен научного характера в последние годы стали делать оговорку, что тактовая черта вводится условно, не в обычном значении указателя сильного и слабого времен, а в значении указателя стихового членения и соответствующего членения напева. Такое использование тактовых черт иногда идет вразрез с тем, как тактовая черта понимается обычно.

* * *

Ритмическая форма песни в мелодике, мыслимой вне гармонии и тактового ритма, основывается на ритмическом строе стиха песни и его членении. Закономерности ритма мелодики, мыслимой вне гармонии, могут быть уяснены только при выявлении закономерностей народно-песенного стиха, к которому соотносятся музыкально-ритмические отношения долгих и кратких времен, не тождественные ритмическому строю стиха. Народ воспринимает песню прежде всего как слово, напев воспринимает от слова. Мелодия подсказывается словами. Слово стиха, воспринимаемое слухом в единстве с мелодией, является тем исходным, от чего народ воспринимает мелодию.

В русском народном песенном искусстве мелодического склада, мыслимого вне гармонии, выступают два типа стихосложения. Наиболее древний стиховой склад русской народной песни — силлабический

песенный стих; позднее определяется тонический песенный стих. Русский народный силлабический песенный стих — это стих, в котором ритмически организующую роль играет не стиховое ударение, а устойчивое число слогов в стихе и полустихе. Каждый стих делится на полустихи, а каждый полустих включает в себе определенное количество слогов (например, 5+5 или 5+3). Ритмически организующее значение в силлабическом стихе имеет устойчивая цезура, т.е. сечение стиха на определенном месте, устойчивые перерывы в движении речи.

Устойчивость количества слогов в стихе и полустихе — основной закон всякого силлабического стиха. Но в народном песенном стихе возможны и исключения. Иногда в песне, сложенной стихом 5+5, в некоторых стихах число слогов варьируется (например, 6+7), но при этом полустих остается в пределах одной и той же соответствующей ему музыкально-ритмической формулы.

Счетное музыкальное время — наиболее часто повторяемое краткое время, соответствующее слогу текста, принимаемое за единицу измерения протяженности напева. Например, если протяженность напева полустиха можно исчислить двенадцатью восьмыми, то счетным временем будет протяженность одной восьмой.

Увеличение количества слогов в силлабическом стихе или полустихе является, по-видимому, результатом изменений, в течение долгого времени проявившихся в языке, и вместе с тем результатом изменения восприятия напева. Ср. у Римского-Корсакова («Сто русских народных песен») два варианта текста «Песни о татарском полоне»:

I. Не шум шумит (4)
Не гром гремит (4)

II. Как за речкою (5)
Да за Дарьєю (5)

Во втором варианте (Римский-Корсаков, стр. 19) преобладает стих пятисложный, в первом четырехсложный. Второй вариант так же, как и первый, имеет силлабический стих. По-видимому, это более поздний вариант, в котором число слогов в стихе увеличено на один путем прибавления односложного вспомогательного слова в начале большинства полустихов. Это вполне согласуется с мелодией песни: две первые восьмые, соответствующие двум первым слогам каждого полустиха, представляют раздробление одной первоначальной длительности, являвшейся прежде основным счетным временем этого напева.

Этот случай переработки силлабического стиха песни показывает, что изменение количества слогов в силлабическом стихе не нарушает основы силлабической ритмики, поскольку увеличенное количество слогов укладывается в то же самое число счетных времен. Лишние в

стихе слоги в силлабическом стихе и полустихе никогда не переходят во вторую часть музыкально-ритмической формы напева, соответствующей второму полустиху.

Итак, силлабический стих определяется: 1) количеством слогов; 2) количеством счетных времен, в которое укладывается определенное количество слогов. Его основной отличительный признак — **устойчивость стихотворной и музыкальной цезуры**, строго соблюдаемой на протяжении всей песни.

Второй тип стиха в русских народных песнях мелодического склада, мыслимого вне гармонии, — **стих тонический**. Ритмически организующую роль в нем играет **стиховое ударение**, а не число слогов. Стиховое ударение подчиняет себе группу слогов, составляющих одно слово или небольшую группу слов, содержащую не более семи слогов. В тоническом песенном стихе бывает обычно два или три стиховых ударения, а количество слогов, объединяемых одним ударением, может меняться. В русском народном тоническом стихе о двух ударениях первое ударение чаще всего падает на третье место от начала стиха, а второе — на третье место от конца стиха.

Количество неударных слогов между ударными в русском народном тоническом песенном стихе обычно колеблется от одного до трех. Устойчивой стиховой цезуры в тоническом стихе нет. Так, в песне «Из-за лесу, лесу темного» в первом стихе 4+5, а во втором 5+4 — словораздел передвинулся на один слог.

Оба эти вида стихосложения в складе русской народной песни, мыслимой вне гармонии и тактовой ритмики, встречаются нередко не в чистом виде. Бывают случаи, когда в песенном стихе есть и устойчивая цезура, и устойчивое ударение. Если в стихе есть устойчивая цезура, то, несмотря на устойчивость ударений, его следует считать силлабическим.

Тонический песенный стих — это стих, ритмически организованный стиховыми ударениями. В нем количество слогов в полустихе неустойчиво, то есть устойчивая цезура разрушена. Если на протяжении всей песни сохраняется устойчивая цезура, то такой стих следует считать силлабическим. Если же цезура разрушена, то такой стих следует считать тоническим. Русская народная песенная мелодика, мыслимая вне гармонии и тактового ритма, развивается только на основе либо силлабического, либо тонического стиха.

Анализ ритмической формы напева, определяемой формой стиха, выявляет необычайно отчетливо эту ритмическую форму. Рассмотрим,

например, свадебную песню из сборника Балакирева «Не было ветру». Здесь два повторяющихся полустаха из пяти слогов. Каждый слог является ритмической единицей. Отсюда следует суммировать все длительности, приходящиеся на каждый слог текста. Тогда повторение первого стиха может быть выражено соотношением долгих и кратких времен, точно повторяющимся с той разницей, что в первый раз последний слог составляет $\frac{3}{4}$, а во второй раз $\frac{1}{4}$.

В первом стихе в первый раз наибольшая длительность слога в конце стиха придает ему выражение законченности образной мысли.

Во второй раз слог по долготе не отличается от соседних слогов. Это связывает первый стих со вторым, в котором дается развитие образной мысли первого стиха. Во втором стихе длительности первых трех слогов вдвое большие, чем длительности первых трех слогов первого стиха. Это выражает значительность развития мысли во втором стихе. Длительность последнего слога второго стиха в первый раз не выделяется, но выделяется во второй раз, что придает выражение законченности мысли повторению в целом. Получается строго закономерная, конкретизирующая развитие образной мысли ритмическая форма.

Периодическое строение русских народных песен мелодического склада, мыслимого вне гармонии, определяется музыкальным членением, вытекающим также из стиха или полустаха. Чтобы уяснить себе принципы периодизации напевов, необходимо установить, как соотносятся количественные музыкально-ритмические отношения, так как каждый полустих силлабического стиха представляет собою всегда законченное синтаксическое построение.

(...) Различие между силлабическим и тоническим стиховым строем заключается в том, что в силлабическом песенном стихе законченным синтаксическим построением является полустих, а в тоническом — стих. Отсюда в напевах песен силлабического стихового строя естественная остановка в течении речи в форме долгого времени возникает в конце каждого полустаха, а в тоническом — в конце каждого стиха.

Аналогичное периодическое строение напевов мелодического склада, мыслимого вне гармонии, образуется при акцентном музыкально-ритмическом строе. Акцентная музыкальная ритмика отнюдь не тождественна ритмике сильного и слабого времен, хотя и ярко соотносима к ней. В акцентной музыкальной ритмике акцент всегда проявлен в звучании, он никогда не подразумевается, как это имеет место в тактовой ритмике. Вместе с тем в тактовой ритмике различается сте-

пень ударности каждого сильного времени. В пределах одного такта степень силы акцента различна: наиболее весом акцент первого сильного времени. Степень силы акцента определяется не пульсацией сильного и слабого времен, а перенесением на музыку или примысливанием к ней ритма движения. Русской народной песне акцентная ритмика в ее чистой форме не свойственна, акцентная ритмика всегда сочетается в ней с ритмикой временной (квантитативной).

Внутрислоговая мелодика и ритмика

Помимо слогового ритма в русской народной песенной мелодике гармонически непосредственного склада образуется внутрислоговой ритм и, соответственно, внутрислоговой ладовый строй. Это ритмический и ладовый строй попевок, соответствующих одному слогу песенного стиха. Например, в песне «Ай во поле липенька» (сборник Римского-Корсакова, № 154) первое полустушище четырехсложное, второе — семисложное. Второму соответствует слоговой ритм из шести кратких и конечного долгого времен. Однако внутри каждого из долгих времен первого полустушища образуется особый внутрислоговой ритм с самостоятельным ритмическим движением. Слоговой музыкальный ритм находится в прямом, непосредственном взаимодействии с ритмом песенного стиха. Внутрислоговой ритм возникает вне всякой зависимости от ритма песенного стиха и не связан с ним, но связан с ритмом речевой интонации или с ритмом движения.

Чаще всего он возникает именно в связи с ритмом движения — в напевах, сопровождающих пляски, игры. Соответственно, внутрислоговой ритм встречается прежде всего в напевах плясовых, хороводных и свадебных песен (отчасти в отдельных припевах календарных обрядовых песен), но его нет ни в плачах, ни в старинах, ни в припевках.

Наибольшее развитие внутрислоговая мелодика и внутрислоговой ритм получают в лирической протяжной песне. Это не случайно. Внутрислоговая мелодика, а соответственно, внутрислоговой ритмический и ладовый строй, развиваются в лирических жанрах народной русской песни, в которых мелодическое начало начинает выступать в качестве главного выразительного средства. Первым признаком этого и является зарождение и развитие внутрислоговой мелодики. Типичность ее не только для протяжных лирических песен, но также для свадебных и хороводных объясняется именно тем, что оба эти жанра — лирического рода. В протяжной лирической песне внутрислоговая мелодика и

ритмика естественно богаты и развиты. Именно в протяжных русских народных песнях внутрислоговая мелодика и ритмика приобретают ведущую ритмически организующую роль; слоговая ритмика в протяжных песнях почти растворяется во внутрислоговой. Изначальные слоговые отношения долгих и кратких музыкальных времен в протяжной песне становятся неощутимы, не воспринимаются. Смысл целиком переносится в протяжной песне на внутрислоговую мелодику, на ее ритмический и ладовый строй.

Развитие внутрислоговой мелодики определяет возникновение внутри слога особых ладовых образований, несовпадающих со слоговыми ладовыми образованиями, а следовательно, обогащающих и развивающих лад напева, который вырисовывается из мелодии, соответствующей каждому слогу.

Такое расширение лада в результате развития внутрислоговой мелодики отчетливо видно на примерах таких песен, как «Не тесан терем» (сборник Римского-Корсакова, № 76). Если лад этой песни рассматривать в пределах слоговой мелодики, то из него выпадают звуки ре, фа и ми, которые образуются именно во внутрислоговой мелодике. Неслоговые ладовые звуки должны рассматриваться особо и не смешиваться со слоговыми звуками, от которых они отклоняются.

* * *

Ладовый строй русской народной песенной мелодии, мыслимой вне гармонии, определяется в неразрывной связи с ее ритмическим строем. Ладовый строй основывается на тех же ритмических закономерностях, которые лежат в основе квантитативного музыкально-ритмического строя.

Теоретическая неразработанность проблемы квантитативной музыкальной ритмики в музыковедческой науке была одной из основных причин, которая мешала найти правильное решение проблемы ладового строя народной русской песни.

Основная принципиальная ошибка в постановке проблемы лада русской народной музыки в музыковедческих работах дореволюционного (а отчасти и послереволюционного) времени заключалась в следующем: лады народной музыки обычно трактовались во всех теоретических музыкальных работах как нечто изначальное, как база, на которой основывается мелодика русской народной музыки. Это положение абсолютно неверно, ибо при такой постановке проблемы вопрос ставится с ног на голову. Не лад определяет мелодику, а мелодика опреде-

ляет лад. Закономерности ладов русской народной музыки обуславливаются ее мелодикой, всецело ею определяются и, следовательно, должны быть выведены из нее, а не наоборот.

Теория первичности лада возникла в буржуазной позитивистской науке, которая рассматривала музыку не как идеологическое направление, а как явление физической акустики. Отсюда, из законов физической акустики, позитивистская наука выводила звук — звукоряд — лад как базу, определяющую строй мелодики. Порочность этой концепции позитивистской науки в советском музыкознании доказана не только теоретически, но и практически, и не только наукой и историей музыки, но и советской акустикой. Новейшие акустические исследования советского исследователя Гарбузова доказали, что слуховое восприятие акустических явлений и музыкальное мышление не тождественны акустическим явлениям, взятым отвлеченно от мышления. Музыкальный слух, даже абсолютный, воспринимает музыкальные звуки и их отношения обобщенно, а не аналитически. Отношения звуков воспринимаются слухом не в их точном, аналитически понимаемом смысле, а в зоне, в которой каждое отношение в известных пределах колебаний слышится и мыслится как тождественное, не будучи таковым с аналитической точки зрения. Отсюда следует, что музыкальное мышление не различает натурального строя от темперированного, а последнего от пифагорейского, потому что слух воспринимает интервалы не в натуральном строе, не в темперированном и не в пифагорейском, а в определенной приблизительной зоне, в пределах которой различия между этими строями не воспринимаются. Однако эти различия существуют в музыке, но обуславливаются не акустикой, а интонацией. Интонация же представляет проявление смысла музыки, точно также как и мелодики. Отсюда в музыке нет отвлеченного строя, а существуют строи, интонационно-мелодически обусловленные. Интонация и мелодика индивидуализируют строй в зависимости от смысла музыки. Позитивистский тезис о первичности звукоряда и лада представляет, таким образом, отрицание музыки как смысла, музыки как формы идеологии. Итак, лад не может определяться отвлеченными акустическими категориями, в основе ладового строя лежит мелодика и ее ритмический строй. Последние, как категории отвлеченные, также не существуют, они проявляются только в форме живой национально своеобразной мелодической речи народа, в закономерностях которой и следует искать закономерности как ладового, так и ритмического строя. Отсюда принятые до сих пор в музыкознании определения ладового строя методом соотнесения одного национально-своеобразного ладового строя к

другому ни в какой мере не вскрывают искомым закономерностей исследуемого ладового строя.

Так, лады народных русских песен принято характеризовать соотношением их к мажору или минору, средневековым церковным и греческим ладам. Такое соотношение никак не характеризует закономерностей ладов русских народных песен мелодического склада, мыслимого вне гармонии, ибо в песнях такого мелодического склада нет ни мажорного, ни минорного, ни фригийского, ни дорийского, ни других тому подобных ладов. Все эти соотношения ладов чисто мелодического склада не вскрывают ладовых закономерностей напевов, а могут быть полезны лишь для целей гармонизации таких напевов.

Мажорный, минорный и все средневековые лады, к которым принято соотносить лады русских народных песен, — все это лады семиступенные. Между тем в народной русской песне мелодического склада, мыслимого вне гармонии, семиступенные лады отсутствуют. Для нее наиболее характерны трех-, четырех-, пятиступенные лады. Лады с большим числом звуков являются сложными ладами двойных и тройных систем, которые состоят из двух-, трех-, четырех- и пятиступенных ладовых ячеек.

В этих сложных ладах ячейки могут быть либо сцеплены через общий звук, либо скрещены. Наконец, могут быть ячейки как бы наложенные одна на другую. Этот случай должен быть выделен особо, так как подобные сложные лады образуются в пределах четырех или пяти ступеней. Все эти образования не исчерпывают всех форм сложных ладов русских народных песен. В них мы встречаем еще одну своеобразную форму сложного лада, форму обрастания ячейки звуками сверху и снизу попеременно. Одна основная ячейка расширяется то в одну, то в другую сторону. Под ладовой ячейкой условимся понимать определенную связь звуков, которая устойчиво сохраняется в напеве или его частях, составляя его основное ядро. Как и временные отношения, разнообразные скрещивания ячеек могут давать возможность бесконечных вариаций.

Ритмическим организующим элементом лада мелодики, мыслимой вне гармонии, является устой — звук относительно большой длительности. Ритмически лад организуется, таким образом, долгим временем и отношением кратких времен к долгим, а также отношениями менее долгих (полуустоев) к более долгим (основным устоям). Следовательно, в ритмическом отношении лад формируется по квантитативному принципу отношений неравных времен. По тому же квантита-

тивному принципу лад организуется и мелодически — в закономерностях собственно ладового ритма. В основе этих закономерностей в мелодическом складе, мыслимом вне гармонии, лежит также ритм отношений неравных величин, но в иной форме — ритма отношений неравных интервалов. В основе ладового ритма русской народной музыки мелодического склада лежат два основных отношения: 1) отношение 1:2 — полутона к тону; и 2) отношение 2:3 — тона к полутора тонам. Эти два отношения в русском народном ладовом строе выступают как основное противоречие, из которого образуется живой ладовый ритм.

Итак, значение квантитативной ритмики в русской народной музыке не равноценно значению акцентной. Эта последняя в русской народной песенной мелодике гармонически не опосредствованного склада не самостоятельна. Самостоятельные виды секционной ритмики вообще свойственны только инструментальной, в особенности программно-инструментальной, музыке мелодического склада, мыслимого вне гармонии. Она не дошла до нас в народной русской музыке, но известна в развитых формах в инструментальных музыкальных культурах народов Средней Азии и др.

Наоборот, квантитативная музыкальная ритмика в русском народном певческом искусстве выступает как основа не только его ритмического, но и ладового строя. Основной закономерностью и ритмического, и ладового строя русской народной музыки мелодического склада, мыслимого вне гармонии, является ритм неравномерных отношений (1:2; 2:3 и т.д.). Этот ритм проявляется: 1) во временных отношениях в форме сопряжения кратких (неустойчивых) звуков и долгих (устойчивых); 2) в интервальных отношениях — в форме сопряжения более узких (неустойчивых) интервалов и более широких (устойчивых). Наконец, в ладовом и мелодическом строе оба эти ритма выступают одновременно. Ладовый ритм представляет, таким образом, различные разделы одновременных сочетаний временного и интервального квантитативного ритма.

Наибольшее значение для выяснения ладового строя русской песни мелодического склада, мыслимого вне гармонии, имеет ритм, определяемый положением только основного (временного) устоя. В русской народной песенной мелодике выступают следующие типы основных ритмов, определяемых положением основного устоя.

Первый тип — появление после конечного устоя попевки, связывающей конец строфы с началом следующей строфы и стирающей, таким образом, строфовую цезуру. Одной из разновидностей такого

«прирастания» связующих попевок является выпевание одного или двух последних неударных слогов (обычно опускаемых в плачах). Образующаяся связующая полевка попадает на звуки после устоя, так как устой в этих песнях падает не на последний слог текста, а на последний ударный слог (пример: «Из-за лесу, лесу темного» в сборнике Римского-Корсакова, № 81).

Второй тип — двух- и трехустойное строение напева. Вместо одного конечного устоя в напеве образуется два равнозначных устоя на расстоянии терции («Приданные, удалые» в сборнике Римского-Корсакова, № 92), кварты («Из-за лесу, лесу темного», там же, № 81) или квинты («Не тесан терем», там же, № 76).

Третий тип — неотчетливая обозначенность верхнего устоя вследствие того, что на слоге, на который он приходится, голос не задерживается на одном тоне, а отодвигается на секунду, иногда с дополнительным разбегом. В результате нередко трудно определить, какой из двух тонов на расстоянии секунды следует рассматривать как верхний устой («Что вы пчелы, сидите», там же, № 97).

Четвертый тип — ритмическое варьирование одного или двух устоев, в результате которого все ритмические периоды оказываются асимметричными («Не было ветру»). Нередко ритмически варьируется только один устой песни («Уж вы гуси, вы лебеди» в сборнике «Народные песни Вологодской области», 1938, стр. 88).

Пятый тип — подчеркивание долготой верхнего устоя и противопоставление его, как более долгого времени, нижнему.

Основные формы мелодического развития в напевах гармонически непосредственного склада народных русских песен могут быть сведены к следующим:

1) Внутри попевки или развода, то есть внутри групп тонов, входящихся на один слог текста, возникают особые ладовые образования и ритмические образования. Примером такого ладового образования внутри попевки может служить только что названный распев первого устоя в песне «Не было ветру». Если пропеть первую половину напева безотносительно к тексту, то ясно выступают три волны восходящего мелодического движения и одна нисходящая; вторая волна образована внутривокальным распевом.

Вместе с тем, внутри попевки возникает не только мелодическое образование, но и ритмическое образование. Почему следует различать

эти два явления? В песне «Не было ветру» мелодическое образование внутри попевки в ритмическом отношении не дает ничего нового, но могут быть случаи, когда в ритмическом отношении внутривокальное образование может дать нечто новое. Рассмотрим прежде примеры иного порядка, без объяснения которых прием такого ритмического варьирования внутри попевки не будет ясен.

2) Ритмическое видоизменение простых отношений тона к слогу, например, соотношения пар равных кратких. Так, форма — четыре равных кратких, долгий, два кратких — может принять такую разновидность: восьмая, четверть, восьмая, половина, пять восьмых, восьмая и половина (см. два варианта песни «Ехали бояре из Костромы» из сборника «Песни Пинежья»).

Такое ритмическое видоизменение выражается в заменах равных кратких отношениями кратких и долгих в каждой паре, причем, такие отношения могут быть и симметричными, и асимметричными. Например, в первой паре равных кратких — краткая, долгая, во второй паре — долгая, краткая, и иные, более сложные соотношения.

Такого рода ритмическое видоизменение пар равных кратких — одна из причин, по которой нотная запись напева выражается обычно в сложных метрах: 5,7,11. Существует распространенное мнение, что для ритмики русской народной песни подобные метры характерны. Эти высказывания относятся не к причинам явления, а к следствиям, причины которых различны. Характеризовать эти ритмические формы со стороны метра неправильно, потому что в них метр как таковой, тактовая пульсация сильного и слабого времен отсутствует.

3) Варьирование долгих музыкальных времен при повторении одной и той же слоговой группы («Звон колокол» в сборнике Римского-Корсакова, № 72). Здесь сначала: четверть, восьмая, четверть, четверть;

второй раз: четверть, четверть, восьмая, четверть.

В результате на средние два слога приходится то краткий — долгий, то долгий — краткий, а средние слоги при повторении слоговой группы различно отяжеляются.

Основные типы интервального ритма возникают в русской народной песенной мелодике гармонически непосредственного склада в следующих формах ладообразования:

I. Лады терцового амбигуса:

1) Терцовый лад с устоем внизу («Дуня в тереме сидела» из Хрестоматии, № 52).

2) Терцовый лад с вычленением секунды (секунда плюс терция) с общим тоном внизу («Дрема дремлет», там же, № 8).

3) Терцовый лад с вычленением двух секунд с общим тоном посередине («Не по садику», там же, № 61).

4) Терцовый лад с двумя устоями по краям.

II. Лады квартового амбитуса:

1) Незаполненная кварта («Сборница», Труды МЭК, т. II, записи Листопадава песен Орловской и Пензенской губ.).

2) Заполненная кварта («А мы масленицу дожидаем» в сборнике Римского-Корсакова, № 47).

III. Лады квинтового амбитуса:

Заполненная квинта («На Иванушке чапан» в сборнике Балакирева, № 17, а также «Заиграй моя волынка», там же, № 25).

Сцепленными ладами называются такие, в которых две ячейки сцеплены через общий тон. В календарных песнях встречаются следующие виды сцепленных ладов: кварта плюс терция и две кварты.

Скрещенные лады встречаются в обрядовых календарных песнях в двух формах: скрещенный квартовый лад, заполненный или незаполненный, и скрещенный квинтовый лад, заполненный или незаполненный.

В свадебных и хороводных песнях, помимо этих наиболее типичных форм скрещенных и сцепленных ладов, существуют и более сложные сцепленные лады. Эти формы сцепления, в отличие от тех простых, которые мы рассматривали, представляют собой сцепление через общий тон двух ладовых ячеек, одна из коих находится в другой. Такие ячейки бывают сцеплены либо через верхний общий тон, либо через нижний общий тон, причем, сцепления эти могут быть двойные, тройные, а иногда и более сложные.

Двойной вид сцепления, например, две кварты внутри квинты, — это сцепление квинты соль-ре через верхний общий тон (ре) с квартой ля-ре и через нижний общий тон (соль) с квартой соль-до.

Вместе с тем для свадебных и в особенности для хороводных песен типичны лады из сцепленных квинт.

Первая форма двойного сцепления квинт — форма разрастания квинтового лада с квартой внутри или лада из двух кварт путем квинтового шага от нижнего тона одной кварты и квинтового шага от верхнего тона другой кварты. Например, двухквартовая основа — ля, ре,

соль, до разрастается за счет квинтового шага вверх от ля (ми) и квинтового шага вниз от до (фа).

В целом образуется система трех квинт, сцепленных через кварты, встречающаяся и в протяжных песнях.

Основа из двух кварт, в которой могут образоваться эти три квинты, имеет посередине незаполненную терцию (ля-до). При всех квинтовых шагах, о которых мы говорим, терция остается незаполненной. Она заполняется либо звуком си, либо звуком си бемоль. Форма заполнения зависит от крайнего тона этих квинт. В паре квинт — соль-ре, ля-ми — терция заполняется звуком си, образующим чистую кварту к верхнему тону (ми). В другой паре квинт — соль-ре, фа-до — терция заполняется си бемолем, образующим чистую кварту к нижнему тону (фа). Тон, заполняющий кварту, является, таким образом, тоном переменным, зависимым от квартового или квинтового отношения либо к верхнему тону, либо к нижнему тону ладового звукоряда.

Система из трех сцепленных квинт формально, то есть по отношению тонов, аналогична второй системе, характерной для свадебных и хороводных песен (в особенности именно для свадебных).

Эта вторая сложная система образуется из усложнений незаполненной кварты. В календарных и свадебных песнях нам встречались лады в амбитусе кварты, состоящие из терции и целого тона. (См. записи Листопадова песен Пензенской губ., Труды МЭК, т. II).

Для свадебных песен характерны сложные системы, образующиеся на основе незаполненной кварты путем обрастания ее целыми тонами сверху и снизу. Усложнение незаполненной кварты может образоваться квинтовым шагом вверх от ее нижнего края, а также квинтовыми шагами вниз от двух ее верхних тонов. Эта система формально совпадает с системой трех квинт. В нее входят те же самые три целых тона сверху и три целых тона снизу. Но по существу, когда незаполненная кварта отчетливо выражена как основа лада, этот лад должен быть рассматриваем как лад другой структуры.

Примером такого лада является песня «На море утушка купалася» из сборника Римского-Корсакова, № 88.

Заполнение малой терции происходит в такой системе точно так же, как в ладу из трех квинт. Средним (заполняющим) тоном может быть и си, и си бемоль в зависимости от связи этого среднего тона либо с верхним, либо с нижним краем лада.

В сборнике Некрасова «Песни села Барятина» встречается образец песни в этом ладу (№ 3) с попеременным заполнением малой терции целым тоном и полутоном от нижнего устоя.

Таким образом, лады, имеющие одинаковый звукоряд, могут иметь различную структуру, определяемую тем, какой из элементов выступает в них в качестве основного. Если основным элементом, на котором строится лад, является квинта (или сцепление квинт), то структура будет одной. Если основным элементом, на котором строится лад, остается кварта или квартовые отношения, то структура может быть иной.

Другими словами, мы встречаемся в ладах с тем же явлением, что и в стиховых формах народной песни. В том случае, когда одна и та же стиховая форма может рассматриваться и как форма силлабическая, и как форма тоническая, ее следует определять в зависимости от того, какой формообразующий элемент в ней является определяющим, а какой соподчиненным.

Помимо сцепленных систем в хороводных песнях встречаются системы квинт, скрещенных в терцовом («Не спасибо игумену тому» в сборнике Балакирева, № 16), либо в секундовом отношении («Как под лесом, под лесочком», там же, № 30).

В обрядовых календарных песнях мы видели только систему скрещенных кварт. Системы скрещенных квинт встречаются, аналогично системе скрещенных кварт, в двух сложных формах. Первая из этих сложных форм образуется терцовым скрещением квинт, при котором нижняя квинта одна, а наверху две квинты, сцепленные через кварты на расстоянии тона («Надоели ночи» в сборнике Балакирева, № 7).

Другая форма — это скрещение квинт, при котором верхняя квинта одна, а внизу две квинты, также сцепленные через кварты на расстоянии тона.

Как заполняются эти системы? Их заполнение предположительно может быть охарактеризовано так: ряд звуков, которые образуются внутри обеих квинт, обусловлен квартовыми шагами от каждого тона («Надоели ночи» в сборнике Балакирева, № 7).

Из нашего обзора ладовых систем мы видим, что лады различного амбитуса могут иметь одно и то же происхождение. Например, лад терцовый и лад кварта плюс терция — это лады одного и того же строения, хотя в первом случае мы имеем терцовый амбитус, а в другом случае — секстовый. Наоборот, лады одного амбитуса и даже имеющие общий звукоряд могут иметь различную структуру. Таким образом, амбитус, то есть общий объем лада, не определяет закономерностей последнего.

Лады в квартовом диапазоне могут быть ладами структурно терцовыми. Встречаются следующие три вида терцовых ладов в квартовом диапазоне:

1. Терцовый лад, в котором кварта образуется квартовым шагом от верхней границы вниз. Этот лад можно рассматривать как терцовый, обрастающий целым тоном снизу, подобно тому, как лад незаполненной кварты обрастает целыми тонами снизу и сверху.

2. Терцовый лад, в котором кварта образуется квартовым шагом от нижней границы вверх. Таким образом, лад квартового объема можно рассматривать как терцию, к которой приросли целый тон снизу или целый тон сверху.

3. Наконец, третий случай — это большая терция с целым тоном сверху.

Что же является в таком случае наиболее стабилизированным элементом лада, если диапазон лада не имеет определяющего значения? В терцовом ладу первый и второй тоны неизменны, а терцовый тон меняется, то есть терция может быть и большой, и малой, и переменной в одном напеве, как, например, в плачах. В незаполненной кварте таким же устойчивым элементом является малая терция. Верхний же тон незаполненной кварты может быть не всегда устойчивым. В некоторых областных стилях он понижается, реже повышается («Песни Пинежья», № 40). В этой песне малая терция остается неизменным устойчивым элементом. Заполняющий ее тон определяется как полутон к нижнему краю малой терции, а верхний край незаполненной кварты понижен.

Система ладов терцового диапазона и система ладов, в основе которых лежит незаполненная кварта, могут быть, таким образом, названы: первая — системой со стабилизированным целотонным (секундовым) ядром, вторая — системой со стабилизированным полуторатонным (терцовым) ядром. Верхний край обоих ладов менее устойчив, т.е. он может повышаться и понижаться.

Если пониженная кварта представляет собой явление закономерное, подтвержденное большим числом образцов, то повышенная кварта пока известна только по единичным образцам.

В песнях двухустойных появление второго равнозначного устоя, противостоящего первому у нижнего края лада, приводит к его стабилизации. В средней полосе России встречаются песни в незаполненной кварте с двумя устоями по краям. В этом случае кварта всегда чистая.

Точно так же в календарных песнях в терцовых диапазонах, в которых образуется два устоя на расстоянии терции, она всегда оказывается стабилизированной.

В среднерусских песнях двухустойные песни в незаполненной кварте строятся обычно на квартовом противопоставлении устоев. Причем, верхнему тону противопоставляются попеременно средний и нижний тоны, которые в такой системе являются функционально однородными. Но вместе с тем, они сопоставляются и взаимно. В результате образуется система сопоставлений, с одной стороны, двух устоев на расстоянии кварты, с другой стороны — двух устоев на расстоянии терции («Сборница» из записей Листопадова, Труды МЭЖ, т. II).

К сложным ладам относятся не только квартовые и квинтовые лады. Терцовый лад и лад терция плюс кварта, в сущности, должны быть рассматриваемы как сложные лады, потому что, например, терцовый лад представляет собой обычно сопоставление секунды и терции. Это не единственная форма построения терцового лада из двух ячеек, возможно также построение из двух секунд с устоем в середине.

Наконец, что очень важно, в ладу кварта плюс терция квартовый шаг к нижнему краю терции чередуется с квинтовым шагом. Таким образом, лад кварта плюс терция таит в себе элемент кварто-квинтовой системы, обнаруживающей себя в тот момент, когда устой оказывается в центре (см. сборник Римского-Корсакова, № 50). Таким образом, кварто-квинтовое отношение к устою может образоваться и из переосмысления лада кварта плюс терция.

Исторические типы напевов и совместного пения

Замечания по поводу общих закономерностей ритмического и ладового строя русской народной песни мелодического склада, мыслимого вне гармонии, изложенные выше, позволяют нам подойти к рассмотрению образного смысла русской народной музыкальной речи. Перед тем, как перейти к этому вопросу, необходимо предварительно систематизировать основные типы напевов русских народных песен.

Напевы эти прежде всего должны быть подразделены на две следующие группы.

1. Напевы, которые имеют твердо прикрепленный к ним песенный текст, т.е. песенные напевы, которые всегда поются с одними и теми же словами.

2. Напевы, на которые поются разнообразные песенные тексты.

Вопрос о прикрепленности или неприкрепленности текста имеет принципиальное значение. Это вопрос не формальный, потому что правильное понимание прикрепления текста к напеву, знание того, является ли данный напев прикрепленным только к данному тексту или к более или менее широкой группе текстов, важен для раскрытия образного смысла интонаций напева.

По признаку типа связи с текстом напевы русских народных песен мелодического склада, мыслимого вне гармонии, подразделяются на четыре группы.

1. К первой группе напевов с неприкрепленным текстом относятся такие, которые в какой-либо местности (нередко на очень небольшой территории: в одной деревне или группе деревень) твердо прикреплены к определенному жанру. Например, в каком-либо селе все колыбельные песни или плачи поются только на один напев, а в другом селе — тоже на один, но иной напев и т. д.

В этом случае напев колыбельной песни или плача обобщенно раскрывает образное содержание не одного какого-либо текста плача, но образное содержание похоронного плача как жанра, точно так же не одного какого-либо текста колыбельной песни, а колыбельной песни как жанра. Такие напевы являются обобщающими для всех похоронных плачей или всех колыбельных песен в данной местности. Они обобщают отношение к смерти или отношение к детям, то есть образное содержание всего жанра. Вместе с тем они являются напевами не только отдельных жанров, но и отдельных территориальных общин, потому что обычно напевы такого рода в разных местностях различны. В деревнях их часто и называют по местности: например, «авсеньки кашинские», «авсеньки караблинские», «авсеньки рязанские». В песнях такого рода следует различать напев не только по определенному жанру, обобщающему идею явления общественной жизни, но также и по распространению его на определенной территории, в определенной общине или группе общин.

Такого рода напевы свойственны, во-первых, большей части календарных обрядовых песен. Являясь напевами отдельных территориальных общин, они были приурочены к определенным календарным датам и не имели твердо прикрепленных текстов. Во-вторых, — плачам свадебным и похоронным; в-третьих, колыбельным песням (или, как их в народе называют, «байкам»); в-четвертых, трудовым припевкам и песням, которыми сопровождалась тяжелая работа. Различные напевы трудовых припевок бытовали в территориально ограниченных группах населения. Наконец, в известной степени, к местным напевам

относятся напевы частушек. Они делятся на саратовские, рязанские и т.д. по своему происхождению и преимущественному местному бытованию. В частушках общераспространенных и местных мы имеем только напевы, не прикрепленные к тексту.

2. Вторую группу напевов с неприкрепленным текстом составили напевы русских северных сказителей былин или старин, которые можно назвать напевами отдельных певцов. Каждый сказитель на севере имеет свои два-три (иногда до пяти) напева, на которые он распевает несколько десятков былинных текстов. Однако каждый из этих напевов имеет различный характер: героический, новеллистический, гротескный и т.д., и соответственно связан с текстами определенного образного содержания. Вместе с тем в одной и той же деревне различные сказители обычно имеют свои напевы, которые передаются по семейной или личной традиции. Если в одной семье сказителями являются даже муж и жена, их напевы нередко бывают различными, поэтому данные напевы следует различать не по территориальному признаку, а по принадлежности к определенной сказительской школе.

3. В третью группу следует выделить напевы, неприкрепленные к тексту песни, и так же, как напевы первой группы, имеющие территориально ограниченное распространение, но при этом они закреплены не за отдельными жанрами, а за определенными действиями, играми или плясками. Образный смысл этих напевов раскрывается не в отдельных прикрепленных к нему текстах, а связан с образным смыслом действия или игры, сопровождаемой этими напевами. К этой группе относятся напевы свадебных, в известной степени хороводных, но преимущественно плясовых песен. Это особая форма прикрепления текста к напеву: на один и тот же напев в каждой местности поется не один, а группа текстов, сходных по своему содержанию и одинаковых по своему применению. Таким образом, такой напев обобщает содержание целой группы песенных текстов.

4. Всем видам напевов с неприкрепленными текстами противостоит четвертая группа напевов, к каждому из них твердо прикреплен один определенный текст, который не поется ни на какой другой напев. Такие напевы индивидуализированы в соответствии с прикрепленным текстом. Это напевы протяжных лирических песен, в которых каждая интонация имеет один образный смысл, связанный с данным поэтическим текстом.

**Комментарий к работе Е.В.Гиппиуса
«Мелодический склад, мыслимый вне гармонии
и тактовой ритмики, и мелодического склада,
гармонически опосредствованный».**

Данный текст представляет собой третью главу из незаконченной книги Е.В.Гиппиуса, посвященной русским лирическим протяжным песням. Рукопись этой главы хранится в архиве ЦДММ им. Глинки (№ 3372). В ней объединены фрагменты нескольких ранее написанных работ, также неопубликованных: текста о музыкальной ритмике (архивный № 2313-2321); «Принципы расстановки тактовых черт в народной музыке» (архивный № 2324); а кроме того материалы из курса лекций, прочитанного в Московской государственной консерватории: «Основные особенности русской народной музыкальной речи мелодического склада, мыслимого вне гармонии и тактовой ритмики» (архив МГК); «Лирическая песня (введение в проблематику)» (первая лекция 1948 года, архивный № 2697); «Лирика как род музыки и поэзии» (архивный № 2684); «Ладовая форма протяжных песен, несоотносимая к гармонии» (13 марта 1946 года, архив МГК); «О ритмической форме и ладовом строении хороводных и свадебных песен» (архивный № 2745).

В данном тексте изложены основные теоретические положения Е.В.Гиппиуса, касающиеся ритмического и ладового строения народной вокальной музыки, структурные закономерности которой не могут быть описаны в категориях классического европейского музыкознания. С наибольшей полнотой, считал Гиппиус, эта специфика народного музыкального мышления воплотилась в напевах русских протяжных песен, которые часто становились отправной точкой его научных изысканий. Несмотря на это, выводы, сделанные ученым, имеют гораздо более общий, фундаментальный характер, выходя за рамки одного жанра вокального фольклора.

Излагая свои соображения по поводу ритмики народных песен, Гиппиус разделяет в них ритм, связанный со словом, и ритм, связанный с движением, что не случайно. С одной стороны, имея филологическое образование, ученый хорошо чувствовал ритмическую сторону поэтических текстов и ее отражение в ритмике напевов. С другой стороны, он прекрасно ощущал и воплощенный в музыке ритм движения корпуса, рук и ног, поскольку в юности был чемпионом Санкт-Петербурга по балетным танцам.

В этой работе затрагиваются и проблемы ладового строения народных мелодий. Некоторые термины, которыми пользуется Гиппиус в данной работе, впоследствии были им скорректированы. Например, термин «устой», применяемый по отношению к музыкальным системам с ярко выраженными тяготениями ступеней лада, был заменен им в дальнейшем на понятие «опорный тон», поскольку в народной музыке ладовые функции звуков определяются структурно.

Впоследствии весь круг затронутой в этой работе проблематики нашел широкое отражение и дальнейшее развитие в работах учеников Е.В.Гиппиуса, многие из которых также выполнены на материале русских лирических песен.

Ефименкова Б.Б. Ритмика русской традиционной песни в свете структурно-типологических исследований // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии. М., 1990.

Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М., 2001.

Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: принципы анализа. Материалы научно-практической конференции. М., 1990.

Дигун Т.В. О ритмическом и мелодическом строении донецких протяжных песен // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян. М., 1987.

Енговатова М.А. Об одной группе мелодико-ритмических композиций закамских лирических неприуроченных песен // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян. М., 1987.

Свисткова В.В. О некоторых особенностях мелодики лузских долгих песен // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян. М., 1987.

Камаева Т.Ю. Некоторые принципы ладообразования в напевах западнорусских традиций. Дис... канд. иск. М., 1997.

Дорохова Е.А. О мелодической организации песенных традиций в среднем течении Сейма // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян. М., 1987.

В связи с особенностями народной ритмической системы, которая не имеет ничего общего с метро-ритмической системой западноевропейской профессиональной музыки, большое значение для Гиппиуса при нотной транскрипции народных песен приобрела проблема их тактирования.

«Хотел бы сообщить, какой путь я прошел в отношении нотирования. В течении моей жизни, в разные периоды моей деятельности я нотировал по совершенно разным принципам, основываясь на совершенно различных степенях постижения общих проблем структуры. (...) Прежде всего, я хотел бы сказать: мне представляется, что проблемы тактирования как таковой нет, это не самостоятельная проблема. По существу, когда мы расставляем тактовые черты, мы высказываем наше отношение, наше понимание данного структурного типа. Когда мы имеем дело с тем или иным материалом, мы стараемся понять его структурную сторону и раскрыть ее так, как мы ее понимаем. Иногда же мы идем другим путем — основываемся на той структурной типологии, которая принята в европейской музыке и которую мы распространяем на материал любого иного характера. Поэтому мне кажется, что самым главным является не вопрос о такте, а вопрос о структурной типологии и терминологии, связанной с ней. Мне кажется, что надо начать с коренного пересмотра и терминологии, и самих понятий, применительно к структурам, с которыми мы имеем дело. Категории «метр», «сильное и слабое время» — два основных понятия, которые следует обосновать прежде всего. Это категории, утвердившиеся в европейской музыке последних пяти столетий в связи с мензуральным нотированием и принципом деления, в определенный период развития европейской профессиональной музыки ставшим одним из принципов формообразования. Деление двух- и трехдольное и породило понятие сильного и слабого времени, которое Риман трактует как категорию метра, противопоставляя ему категорию ритма. По Риману, ритм — это отношение долгих и кратких времен, метр — сильных и слабых. Это римановское определение тоже спорно, так как, родившись в практике европейской музыки того времени, обе эти категории обратились в категорию ритма. (...) Возвращаясь к сильному и слабому времени в музыке, можно все-таки сказать, что надо различать реальный акцент и сильное и слабое время. В свете этих соображений, мне кажется, очень важно, анализируя мелодическую структуру, отдавать себе отчет: существует ли здесь вообще пульсация сильного и слабого времени. На мой взгляд, это ощущение пульса-

ции не существует ни в одной музыкальной культуре народов мира с оговоркой: там, где эта культура еще не воспитана европейской. Реальный же акцент — это категория совершенно реально существующая в отношении долгих и кратких времен. (...) Если говорить о принятом нами решении вопроса о стихе и напеве, я считаю, что большая ошибка — это то, что мы всегда считаем, что надо соотносить напев к стиху, потому что напев и стих могут быть в равных соотношениях. Они могут быть и синхронны, идти поперек друг друга в пределах стиховой структуры, а могут и идти поперек стиховой структуры. Если мы частушку будем тактировать по принципу ударный, то мы сделаем ее неузнаваемой самому простому музыканту. Любой хорювик, который ее прочтет, скажет, что мы делаем какое-то неестественное насилие. Мне кажется, что мы очень часто не можем найти правильного решения этих проблем структурного анализа, потому что мы европоцентристски рассматриваем все мировые музыкальные культуры. Таким образом, вопрос о тактовых чертах надо начинать не с самих тактовых черт, и с того, как они должны применяться. Если поставить проблему структурного анализа и определения системных типов, то мы можем найти правильные решения и тех частных проблем, к которым относятся и тактовая черта, и графика, и наконец, просто знаковая система» (выступление на обсуждении доклада Б.М.Добровольского «О принципах тактирования русских народных песен». Заседание ФК ЛОСК РСФСР 14 февраля 1975).

Редактируя сборники песен для публикации, Гиппиус каждый раз требовал, чтобы составители включали в Предисловие написанный им текст о принципах нотной графики и тактирования: «Песни, содержащиеся в настоящем сборнике, нотированы составителем аналитическим методом, который позволяет раскрыть музыкально-ритмическую форму песенных мелостроф в нотной графике. Взаимосвязи музыкально-ритмических периодов внутри мелостроф координированы при таком изложении нотаций в строгом ранжире, а тактовые черты использованы не в общепринятом метро-ритмическом их значении указателей отношений сильных и слабых времен, а в качестве условных разделительных знаков, отмечающих границы музыкально-ритмических периодов — компонентов слоговой музыкально-ритмической формы. Такая форма изложения даст наиболее наглядное пространственное представление о временной периодической музыкально-ритмической структуре песенных мелостроф, которая в обычном изложении напевов остается нераскрытой» (в частности: Предисловие к сборнику «Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях»).

Руководствуясь разработанными им теоретическими положениями, Гиппиус предлагал конкретный порядок операций и при анализе ладовой структуры напевов. «Во-первых, при анализе должны быть систематизированы основные тоны, и затем выявлена система отдельных попевок или разводов, то есть система вспомогательных тонов, сопряженных главному для каждой попевки. Во-вторых, должны быть приняты во внимание также и те тоны, которые образуются при многоголосном исполнении песен. Эти тоны могут быть тонами дополнительными, не входящими в лад напева. Предположим, лад напева может быть терцовым, а в подголоске могут образовываться еще два тона. Эти два тона должны быть вписаны по вертикали в тех отношениях, в которых они встречаются с основным тоном» (Лекция в МГК «О ритмической форме и ладовом строении хорюводных и свадебных песен». Архивный № 2745).

В дальнейшем Гиппиус отказался от использования термина «попевка», поскольку этот термин имеет вполне определенное значение в музыкальной медиевистике, не совпадающее с тем значением, которое придавалось ему в музыкальной фольклористике. Чтобы развеять эти явления, Гиппиус предложил термин «мелодическая ячейка», которым пользуются до сих пор фольклористы его школы.

НОТНЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ Е.В.ГИППИУСА

КРАСИВА ДЕВУШКА ВО САДИКЕ ГУЛЯЛА

♩ = 90

Одна



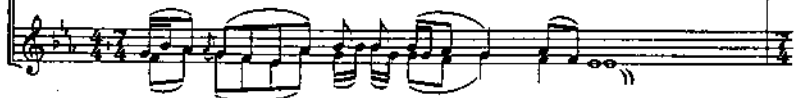
1. Кра-си - ва де... де - вуш - ка

Вторая

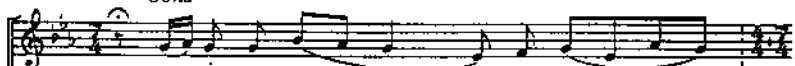
Все



во са - ди - ке гу - - - ля - ла...



Одна



2. Да рос - кра - со - - - - - точ - ка

Вторая



че - ре - - - муш - ку бра - ла.



3. Да о - на бра́ - - ла, по - бра - ла́,
бра - ла, по - бра - ла
нем - но - - - жеч - ко на - бра - ла́.

- | | |
|--|--|
| 1. Красива де...девушка
Во садике гуляла. | 9. Да возьми девушку с собой,
Назови-ко сестрой родной. |
| 2. Да раскрасоточка
Черёмушку брала. | 10. Сестрой родимую
Красивую девушкой. |
| 3. Да она брала-побрала
Немножечко набрала. | 11. Да ишшо есь-то у меня
Жена-та угрюмая. |
| 4. Да мне-ко кажутся
Ни с кем-то не стояла. | 12. Жена угрюмая,
Сестра-та упрямая. |
| 5. Да то(ль)ко стояла
С однем, со милым дружкой. | 13. Ишшо брошу ли жену
В крапивушку жигучу. |
| 6. Речи говорила,
Словечко молвила. | 14. Да из крапивы жигучей
В шшепицу споключу. |
| 7. Да здравствуй, милой мой,
Сердечинькой, дорогой. | 15. Да из шшепицы колочей
В сырую-ту мать-землю. |
| 8. Куда поедёшь ли, пойдёшь -
Возьми-ко меня с собой. | |

НЕ ВЧЕРА БЫЛО, ТРЕТЬЕГО ДНИ...

♩ 126

Одна

Вер

1. Не вче-ра - бы - ло, тре - тье - го дни,

Вер

на - ка - ну - не Пет - ро - ва дни...

Все

2. На - ка - ну - - - не Пет - ро - ва дни,

при - хо - ди - ли две сва - тьюш - ки...

3. При - хо - ди - - - ли две сва - тьюш - ки,

о - бе сва - тьи лу - ка - - - вы - е...

1. Не вчера было, третьёго дня,
Накануне Петрова дня.
2. Накануне Петрова дня
Приходили две сватьяюшки.
3. Приходили две сватьяюшки,
Обе сватья лукавые.
4. Обе сватья лукавые
Говорили, обманывали.
5. Говорили, обманывали,
Про житьё-бытьё рассказывали.
6. Про житьё-бытьё рассказывали,
Про житьё-бытьё богатое:
7. У нас дом на семи верстах,
На семи с половиною.
8. Две избы, обе новые,
Меж избами-то – горница.
9. Меж избами-то – горница,
Под окошком зелёной сад.
10. Под окошком зелёной сад,
Во саду соловей поёт.
11. Не лукавьте вы, сватьяюшки,
Мне-то кумушки сказывали.
12. Мне-то кумушки сказывали,
Да подружки наговаривали:
13. – У них дом-то на семи шагах,
Две избы, обе старые.
14. Две избы, обе старые,
Меж избами-то – кузница.
15. Меж избами-то – кузница,
Под окошком крапива растёт.
16. Под окошком крапива растёт,
За двором-то дремучий лес.
17. А во том, во дремучем лесу
Куковала кукушечка.

НЕ БЫЛО ВЕТРУ — НАВИЕЛО

№ 42

Одна

1. (ок), Не бы - ло вет - ру, не бы - ло вет-ру, — на -
Все

на - ви - е - ло, (да) на - ви - е - ло...

2. Не бы-ло гос - тей, не бы-ло гос - тей, (да) на -

2. Не бы - ло гос - тей,

е - - - ха - ли, (да), на - е - ха - ли...

3. Под - ло - ми - ли, под - ло - ми - ли си-ни

но - вы - е, си - ни но - вы - е...

4. Рос - ша - ти - лись, рос - ша - ти - лись, ду - бо -

вы - сто - лы, ду - бо - вы вы - сто - лы...

1. (ох) Не было ветру...
Не было ветру – навиело,
Да навиело.
2. Не было гостей...
Не было гостей, да наехали,
Да наехали.
3. Подломилась...
Подломилась сии новые,
Сии новые.
4. Росшались...
Росшались дубовы столы,
Дубовы столы.

5. Роскололись...
Роскололись цыры золоты,
Цыры золоты.
6. Розбудили...
Розбудили соловья во саду,
Соловья во саду.
7. (ох) Соловья в саду...
Соловья в саду, равноперсцятого,
Равноперсцятого.
8. Рослезили...
Рослезили красну девицю-душу,
Красну девицю-душу.
9. Спроговорил...
Спроговорил тут сударь-господин,
Тут сударь-господин:
10. – Не плаць, не плаць...
Не плаць, не плаць, моя сужоная,
Моя сужоная.
11. – Не плаць, не плаць...
Не плаць, не плаць, моя ряжоная,
Моя ряжоная.
12. Я те поставлю...
Я те поставлю дубовы столы,
Дубовы столы.
13. Я те поставлю...
Я те поставлю цяру золоту,
Цяру золоту.
14. Я те посажу...
Я те посажу соловья во саду,
Соловья во саду.
15. Соловья в саду...
Соловья в саду, равноперсцятого,
Равноперсцятого.

ВСЕ ТИ ХОРОШІ ЗА СТОЛОМ ГОСТІ СИДЯТ

♩ = 68
Одна

1. (Ох), Все́ ти хо - ро - ші... (ох), все́ ти хо - ро - ші, (да)

Вторая *Все*

За сто - лом гос - ти си - дят, за сто - лом гос - ти си - дят,

2. У - го - ща - я всіх, у - го - ща - я всіх, (да)

тут И - ва - нуш - ко си - дит, тут И - ва - нуш - ко си - дит,

3. Где-жо он си - дит, где жо он си - дит, (да)

тут не на - доб - на сви - ча, тут не на - доб - на сви - ча.

1. Ох, все-те хороши...
Ох, все-те хороши, да за столом гости сидят,
За столом гости сидят.
2. Угощая всех...
Угощая всех, да тут Иванушка сидит,
Тут Иванушка сидит.
3. Где жо он сидит...
Где жо он сидит, да тут не надобна свеча,
Тут не надобна свеча.
4. Светят у его...
Светят у его, да русы кудри на дворе,
Русы кудри на дворе.
5. Отсвещивают...
Отсвещивают да перстенёчки на руках,
Перстенёчки на руках.

1.
“Красива девушка во садике гуляла”

Лирическая протяжная песня. Звукозапись В.Б.Сорокина (1974) в д.Княжица Сольвычегодского с/с Котласского района Архангельской области с голосов Е.В.Чупраковой (1896), А.М.Кучиной, А.В.Пантелеевой, А.А.Уткиной (1908), М.Ф.Уткиной (1911), А.А.Чупраковой (1908), Е.В.Чупраковой (1903). Нотация Е.В.Гиппиуса. Архив ФК СК России № 11472.

2.
“Не вчера было третьего дни”

Свадебная на просватаньи в доме невесты. Звукозапись А.В.Медведева и В.М.Шурова (1959) в с. Яренск (река Вычегда) Ленского района Архангельской области с голосов А.Ф.Митрошиной, А.Ф.Великжаниновой, А.Ф.Роговской, Л.В.Митрошиной, Е.М.Ракиной, О.Н.Гулиной, М.П.Юринской, Л.П.Еповой, Г.В.Широких, М.М.Ждановой. Нотация Е.В.Гиппиуса. Архив ФК СК России № 5905.

3.
“Не было ветру – навиело”

Свадебная на смотрах и на сватаньи за столом при встрече жениха. Звукозапись А.В.Медведева и А.С.Кабанова (1970) в д. Устье Рябовского с/с Ленского района Архангельской области с голосов Н.Н.Третьяковой (1890), Т.С.Задориной (1904), Е.Г.Копниной (1909), К.Е.Полуяновой (1908), М.С.Тарасовой (1911), К.Г.Шемшиной. Нотация Е.В.Гиппиуса. Архив ФК СК России № 1068/156 (фонограмма), 6203 (нотация).

4.
“Все-ти хороши за столом гости сидят”

Свадебная величальная при приезде молодых после венца. Звукозапись А.В.Медведева и А.С.Кабанова (1970) в д. Устье Рябовского с/с Ленского района Архангельской области с голосов Н.Н.Третьяковой (1890), Т.С.Задориной (1904), Е.Г.Копниной (1909), К.Е.Полуяновой (1908), М.С.Тарасовой (1911), К.Г.Шемшиной. Нотация Е.В.Гиппиуса. Архив ФК СК России № 6202.

СПИСОК ЭКСПЕДИЦИЙ Е.В.ГИППИУСА

Год	№ колл. ФА ИРЛИ	Кол-во записей	Участники экспедиции	Место записи	Этническая принадлежность исполнителей
1926	1	92	Гиппиус Е.В., Финагин А.В. Эвальд З.В.	Карелия, Заонежье, Межвежьегорский р-н	Русские
1926	2	10	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Ленинград	Русские
1927	3	264	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Архангельская обл., Карпогорский, Верхне-Тоемский р-ны (Пинега)	Русские
1930	4	135	Гиппиус Е.В., Эвальд З.В.	Архангельская обл., Реки Двина и Пинега	Русские
1927	5	19	Гиппиус Е.В.	Ленинград (исполнители из Яренского у. Вологодской губ.)	Русские
1928	6	327	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В. Астахова А.М.	Архангельская обл., река Мезень	Русские
1929	8	247	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Коми АССР Усть-Цилемский, Ижемский р-ны (Печора)	Русские, зыряне

Год	№ колл. ФА ИРЛИ	Кол-во записей	Участники экспедиции	Место записи	Этническая принадлежность исполнителей
1927	10	31	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Ленинград	Русские
1928	18	39	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Гурийцы, менгрелы, кахетинцы, имеретинцы
1928	35	131	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Ленинград	Башкиры, татары, туркмены, гольды
1927-1928	36	235	Гиппиус Е.В. Кушнарев Х.С. Эвальд З.В.	Грузия, Тбилиси. Армения, Нор-Баязет	Армяне, грузины, русские
1928	38	95	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Самарканд, Бухара	Узбеки
1929	41	50	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Ленинград	Монголы
1930	77	18	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Узбеки
1930	85	11	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Японцы
1931	92	6	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Новгород	Русские
1931	98	6	Гиппиус Е.В. Ольдерогте Д.А.	Ленинград	Зулусы
1931	105	199	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Цыгане
1932	107	4	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Русские

Год	№ колл. ФА ИРЛИ	Кол-во записей	Участники экспедиции	Место записи	Этническая принадлежность исполнителей
1932	108	20	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Ленинград	Белорусы
1934	114	98	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Гомель	Белорусы
1933	120	93	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Гурийцы
1935	121	232	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Рязань	Русские
1934	124	67	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Ханты, манси, удэ
1934	133	12	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Гольды, манси
1934	133	10	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Эвенки, ханты, удэ
1934	133	2	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Эвенки, ламуты
1935	158	23	Гиппиус Е.В.	Ленинград, Москва	Цыгане
1935	162	9	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Гольды, чукчи
1935	163	36	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Ленинград	Русские
1935	180	5	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Украинцы
1935	181	7	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Русские
1935	189	6	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Ленинград	Казахи
1935	194	16	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Цыгане
1935	218	30	Гиппиус Е.В.	Ленинград	Русские

Год	№ колл. ФА ИРЛИ	Кол-во записей	Участники экспедиции	Место записи	Этническая принадлежность исполнителей
1935	209	6	Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Ленинград	Чуваши
1936			Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Псковская обл.	Русские
1941			Гиппиус Е.В. Эвальд З.В.	Псковская обл.	Русские

СПИСОК ИЗДАНЫХ РАБОТ Е. В. ГИППИУСА

1. «Валкирия» в Академическом театре оперы и балета // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов, 1920, № 235.
2. «Бронзовый конь» [опера Обера] в театре комической оперы // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов, 1920, № 251.
3. «Садко» [опера Римского-Корсакова] в Большом оперном театре // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов, 1920, № 266.
4. «Золотой петушок» [опера Римского-Корсакова] // Жизнь искусства, 1921, № 749-751.
5. Четыре неизданные письма А.С.Даргомыжского. Предисловие к публикации Е.В.Гиппиуса // Орфей. Кн. 1. П., 1922.
6. «Сказание о невидимом граде Китеже» [опера Римского-Корсакова] // Жизнь искусства, 1923, № 14.
7. «Фауст» [опера Гуно] (Малый оперный театр) // Жизнь искусства, 1923, № 42.
8. Музыкальный быт Заонежья // Музыка и революция, 1927, № 5—6.
9. Крестьянская музыка Заонежья // Крестьянское искусство СССР. Сб. 1. Л., 1927.
10. Культура протяжной песни на Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Сб. 2. Л., 1928.
11. Дагестанская музыка // Большая советская энциклопедия (1-ое издание). Т. 20. М., 1930.
12. Японская музыка // Большая советская энциклопедия (1-ое издание). Т. 65. М., 1931. (Совместно с З. В. Эвальд)
13. Volkslieder aus der bau-rischen Kolonie Jainburg am Dnjepr. von Prof. d-r Wiktor Schirmunski. Wien, 1931. (Примечания и нотации песенных мелодий совм. с З.В.Эвальд на нем. яз.)
14. «На баррикады» // Советская музыка, 1933, № 4.
15. Проблема музыкального фольклора // Советская музыка, 1933, № 6.
16. Советский фольклор // Известия, 1935, № 138. (Совместно с Л.Н.Лебединским)
17. Художественное творчество Московской области // Музыкальная самодеятельность, 1935, № 8. (Совместно с Н.Я.Брюсовой и Л.Н.Лебединским)
18. Яренские песни, напетые А.А.Эповой. М., 1935. (Составление, запись фонографом, расшифровка Е.В.Гиппиуса).
19. Крестьянская лирика // Крестьянская лирика. Библиотека поэта. Малая серия № 2: Русский фольклор. Л., 1935. (Совместно с З.В.Эвальд)
20. Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. М.-Л., 1936, № 4-5.
21. Песни Пинежья. Труды Института антропологии, этнографии и археологии АН СССР. Кн. 2. Т. VII. Фольклорная серия № 2. М., 1937.

22. Фонограммархив фольклорной секции Института антропологии, этнографии и археологии Академии наук СССР // Труды Института антропологии, этнографии и археологии АН СССР. Кн. 2. Т. VII. Фольклорная серия № 2. М., 1937.
23. Песня великого народа // Музыка, 1937, № 25.
24. Народные песни Вологодской области. Л., 1938. (Предисловие и редакция Е.В.Гиппиуса совместно с З.В.Эвальд)
25. Народные песни о Ленине и Сталине. М., 1938. (Предисловие, составление, редакция Е.В.Гиппиуса).
26. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин // Былины Севера. Т. 1. (составление А.М.Астаховой). М.— Л., 1938. (совместно с З.В.Эвальд)
27. Белорусский песенный фольклор // Советская музыка, 1940, № 4. (Совместно с З.В.Эвальд)
28. Карельская народная песня // Советская музыка, 1940, № 9. (Совместно с З.В.Эвальд)
29. Песні беларускага народа. Т. I. Мінск, 1940. (Редакция Е.В.Гиппиуса совместно с З.В.Эвальд).
30. Замечания о белорусской народной песне // Белорусские народные песни. М.-Л., 1941. (Совместно с З.В.Эвальд)
31. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Труды Удмуртского научно-исследовательского ин-та языка и литературы. Т. 10. Ижевск, 1942. (Совместно с З.В.Эвальд)
32. Русские народные песни. Песенник. Л., 1943. (Составление, примечания, редакция Е.В.Гиппиуса).
33. Русская народная песня (Программа курса) // Программы специальных дисциплин дирижерско-хорового ф-та консерваторий. М.-Л., 1946.
34. Советская фольклористика за 30 лет // Советская этнография, 1947, № 4. (Совместно с В.И.Чичеровым)
35. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII—начале XIX века // Советская этнография, 1948, № 2.
36. Создает музыку народ // Советское искусство, 1948, № 16.
37. Русские песни. М., 1949. (Составление, редакция Е.В.Гиппиуса).
38. Русские народные песни, собранные П.Г.Ярковым. М.-Л., 1951. (Предисловие и редакция Е.В.Гиппиуса, музыкальные записи А.В.Рудисвой).
39. Белорусская народная музыка // Большая советская энциклопедия (2-ое издание). Т. 4 [1950].
40. Канн-Новикова Е. Собирательница русских народных песен Евгения Линева. М., 1952. (Предисловие и редакция Е.В.Гиппиуса).
41. М.Балакирев — собиратель народных песен (Очерки 1-2) // Советская музыка, 1953, № 4-5.
42. Из истории народных песен «Эй, ухнем» и «Дубинушка» // Советская музыка, 1953, № 9.
43. «Раскинулось море широко» (из истории песни) // Советская музыка, 1955, № 4.
44. Письмо Н.Ф.Щербины к А.Герцену // Литературное наследство. Т. 62. М., 1955.

45. Австралийская музыка // Народы Австралии и Океании. М., 1956. (в главе Народное творчество)
46. Колосов А.П. Русские народные песни Челябинской области. М., 1956. (Редакция и предисловие Е.В.Гиппиуса).
47. Э.Хорнбостель // Большая советская энциклопедия (2-ое издание). Т. 46. М., [1957].
48. Штумпф // Большая советская энциклопедия (2-ое издание). Т. 48. М., [1957].
49. Этнография музыкальная // Большая советская энциклопедия (2-ое издание). Т. 49. М., [1957].
50. «Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою». Из истории революционного гимна // Советская музыка, 1960, № 6. (Совместно с П.Г.Ширяевой)
51. Из истории революционных гимнов // Советская музыка, 1960, № 11. (Совместно с П.Г.Ширяевой)
52. Боевой пролетарский гимн // Советская музыка, 1961, № 7. (Совместно с П.Г.Ширяевой)
53. Сборники русских народных песен М.А.Балакирева // М.А.Балакирев. Русские народные песни. М., 1957.
54. Сопровождение фольклористов в Берлине // Советская музыка, 1962, № 10.
55. Бачинская Н. Народные песни в творчестве русских композиторов. М., 1962. (Примечания и редакция Е.В.Гиппиуса).
56. Кершнер Л. Карельские народные песни. М., 1962. (Предисловие, редакция, комментарии Е.В.Гиппиуса).
57. История песен «Эй, ухнем» и «Дубинушка». М., 1962.
58. История песни «Раскинулось море широко». М., 1962.
59. «Братья, к солнцу, к свободе!» // Beitrage zur Mu-sikwissenschaft, 1962, H. 3—4. (Совместно с П.Г.Ширяевой на нем. яз.)
60. «На баррикады» (из истории революционных песен) // Советская музыка, 1963, № 4.
61. Ляпунов С. Русские народные песни. М., 1963. (Примечания Е.В.Гиппиуса).
62. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. М., 1964. (Предисловие и редакция Е.В.Гиппиуса).
63. Осетинские народные песни, собранные Б.А.Галаевым. М., «Музыка», 1964. (Редакция, предисловие, нотации Е.В.Гиппиуса совместно с Б.А.Галаевым).
64. Из истории песни «Красное знамя» (Швейцария, Франция, Польша, Россия) // Советская музыка, 1965, № 11. (Совместно с П.Г.Ширяевой)
65. «Рабочая марсельеза» // Биографии песен. М., 1965. (Совместно с П.Г.Ширяевой)
66. «Смело, товарищи, в ногу» // Биографии песен. М., 1965. (Совместно с П.Г. Ширяевой)
67. «Красное знамя» // Биографии песен. М., 1965. (Совместно с П.Г.Ширяевой)
68. «Гимн революции» [слова А.Ариэля, музыка Анатолия Бурного] // Музыкальная жизнь, 1965, № 18.
69. Ростовские колокольные звоны // Музыкальная жизнь, 1966, № 18.

70. «Мы наш, мы новый мир построим». Песни революции и гражданской войны. М., 1967. (Составление и редакция Е.В. Гиппиуса).
71. Забытая песня Парижской коммуны [«Чернь» Ж.Дарсэ] // Советская музыка, 1967, № 5.
72. К текстологическому изысканию музыкальных публикаций русских народных песен, записанных и собранных М.А.Балакирским // *Sovjetische Volkslied und Volksmusikforschung Ausgewählte Studien* herausgegeben von Erich Tokmann und Hermann Strobach (Berlin) in Zusammenarbeit mit Kirill Cistov und Eugen Hippus (Moskau). Berlin, 1967. (на нем. яз.)
73. Евгений Гиппиус (автобиография), Зинаида Эвальд, Климент Квитка, А.Аксенов (библиографические статьи) // *Sovjetische Volkslied und Volksmusikforschung Ausgewählte Studien* herausgegeben von Erich Tokmann und Hermann Strobach (Berlin) in Zusammenarbeit mit Kirill Cistov und Eugen Hippus (Moskau). Berlin, 1967. (на нем. яз.)
74. Новое о песне «Смело, товарищи, в ногу» // Музыкальная жизнь, 1968, № 12. (Совместно с П.Г.Ширяевой)
75. Происхождение песни «Le Drapeau rouge» // *Beitrage zur Musikwissenschaft*, 1968, С. 3/4. (на нем. яз.)
76. «Красное знамя». Из истории песни трех русских революций. М., 1969. (1-я и 2-я главы: «Швейцария», «Франция» – Е.В. Гиппиус, 3-я и 4-я главы: «Польша», «Россия» – совместно с П.Г.Ширяевой).
77. Об авторе русского текста «Красного знамени» (по поводу заметки В.Е.Гусева «Кто же был автором «Красного знамени»?») // Русская литература, 1968, № 2. (Совместно с П.Г.Ширяевой)
78. К истории гимна «Интернационал» и его переводов // Вопросы истории КПСС, 1968, № 3. (Совместно с Р.Я.Зверевым)
79. Различные версии текста песни «Le Drapeau rouge» // *Beitrage zur Musikwissenschaft*, 1968, № 4. (на нем. яз.)
80. Виктор Михайлович Беляев. Некролог // *Deutsche Jahrbuch für Volkskunde*, В. 15, 1969, т. 1, и др. (на нем. яз.)
81. «Интернационал» // Музыкальная Энциклопедия. Т. 2. М., 1974. (Совместно с С. Дрейденом)
82. «Этих дней не смолкнет слава». Народные песни Советской Армии и Военно-Морского флота). М., 1974. (Составление А.А.Тищенко, музыкальное редактирование Е.В. Гиппиуса).
83. Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «медвежьего праздника» у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. Тезисы конференции. М., 1974.
84. Имитационно-изобразительный комплекс в традициях вокальной и инструментальной музыки финно-угорских, тюркских и палеоазиатских народов РСФСР // Тезисы докладов на сессии, посвященной итогам полевых этнографических исследований 1974-1975 гг. М., АН СССР, 1975.
85. Взаимосвязи традиционного музыкального искусства народов Поволжья. Тезисы конференции в г.Чебоксары. М., 1975. (Общая редакция Е.В.Гиппиуса).
86. Программно-изобразительный комплекс в инструментальных плясовых наигрышах медвежьего праздника обских угров // Музыкальный фольк-

- лор финно-угорских народов и их этномызыкальные связи с другими народами. Тезисы конференции. Таллин, 1976.
87. Традиционный современный фольклор Приуралья и Сибири. Тезисы конференции в г.Свердловске. М., 1976. (Общая редакция Е.В.Гиппиуса).
 88. Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписей 1970-1973 гг. М., 1977. (Составление Е.Гиппиуса, А.Кабанова, общая редакция, предисловие и 4 нотаии Е.Гиппиуса).
 89. Музыкальный фольклор русского и финно-угорского населения Карелии и земель Северо-Запада. Тезисы конференции в г.Петрозаводске. М., 1977. (Общая редакция Е.В.Гиппиуса).
 90. Традиционный фольклор и современность. Тезисы конференции в г.Кириши. М., 1978. (Общая редакция Е.В.Гиппиуса).
 91. Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях. М., 1979. (Составление, нотирование, общая редакция и предисловие Е.В.Гиппиуса).
 92. З.В.Эвальд и ее исследование белорусского народного песенного искусства // Эвальд З.В. Песни белорусского Полесья. М., 1979. (Общая редакция Е.В.Гиппиуса).
 93. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
 94. Русская свадьба Карельского Поморья. Петрозаводск, 1980. (Составление А.П.Разумовой, Т.А.Коски, общая редакция Е.В. Гиппиуса).
 95. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т.1.: Песни и наигрыши, приуроченные к определенным обстоятельствам. М., 1980. (Составление В.Х.Барагунова, З.П.Кардангушева, редакция Е.В.Гиппиуса).
 96. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т.2.: Нартские пшинатли. М., 1981. (Составление В.Х.Барагунова, З.П.Кардангушева, редакция Е.В.Гиппиуса).
 97. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т.3 (часть 1): Героические песни и гыбзз. М., 1986. (Составление В.Х.Барагунова, З.П.Кардангушева, редакция Е.В.Гиппиуса).
 98. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т.3 (часть 2): Героические песни и гыбзз. М., 1990. (Составление В.Х.Барагунова, З.П.Кардангушева, редакция Е.В.Гиппиуса).
 99. Памятники мордовского народного музыкального искусства. Т.1.: Мокшанские приуроченные песни и плачи междуречья Мокши и Инсара. Саранск, 1981. (Составление Н.И.Бояркина, редакция Е.В. Гиппиуса).
 100. Проблемы ареального исследования традиционных русских песен в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. Вопросы типологии. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982.
 101. Свадьба Обско-Иртышского междуречья. М., 1983. (Составление В.Г.Захарченко, М.Н.Мельникова, общая редакция Е.В. Гиппиуса).
 102. Песенные традиции русского казачества. Тезисы конференции в г. Ростове-на-Дону. М., 1983. (Общая редакция Е.В.Гиппиуса).
 103. Памятники мордовского народного музыкального искусства. Т.2.: Мокшанские неприуроченные песни междуречья Мокши и Инсара. Саранск, 1984. (Составление Н.И.Бояркина, редакция Е.В. Гиппиуса).

104. Песни Заонежья в записях 1880-1980 гг. Л., 1987. (Составление, предисловие и примечания Т.В.Краснопольской, общая редакция, отбор нотных материалов экспедиции Е.В. Гиппиуса и З.В. Эвальд 1926 г. - Е.В. Гиппиус).
105. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1.: М., 1987; Ч. 2.: М., 1988. (Общая редакция Е.В. Гиппиуса).
106. Памятники мордовского народного музыкального искусства. Т.3.: Эрзянские приуроченные песни и плачи Заволжья. Саранск, 1988. (Составление Н.И.Бояркина, редакция Е.В. Гиппиуса).
107. Ритуальные инструментальные наигрыши Медвежьего праздника // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М., 1988. (Общая редакция Е.В. Гиппиуса).
108. Гиппиус Е.В., Эвальд З.В. Удмуртские народные песни. Ижевск, 1989. (подготовка к изданию Р.Чураковой и М.Хрущевой).
109. Антология народной музыки балкарцев и карачаевцев. Т.1.: Песни, приуроченные к определенным обстоятельствам и напевы нартского эпоса. Нальчик, подготовлено к печати. (Составление А.И.Рахаева, Х.Х.Молкондуева, Ж.Ж.Залиханова, редакция Е.В.Гиппиуса).
110. Антология народной музыки балкарцев и карачаевцев. Т.2.: Героические и лирические песни. Нальчик, подготовлено к печати. (Составление А.И.Рахаева, Х.Х.Молкондуева, Ж.Ж.Залиханова, редакция Е.В. Гиппиуса).
111. Антология народной музыки балкарцев и карачаевцев. Т.3.: Инструментальные наигрыши. Нальчик, подготовлено к печати. (Составление А.И.Рахаева, Х.Х.Молкондуева, Ж.Ж.Залиханова, редакция Е.В.Гиппиуса).

**ПУБЛИКАЦИЯ ЗВУКОЗАПИСЕЙ И НОТАЦИЙ
РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН
Е.В. ГИППИУСА В РАБОТАХ ДРУГИХ АВТОРОВ.**

1. Финагин А.В. К вопросу о взаимоотношении художественной и бытовой песни (по материалам Заонежской экспедиции) // De musica. Временник Отдела теории и истории музыки. Вып. 3. Л., 1927. Слуховые записи Е.Гиппиуса и З.Эвальд в Медвежьегорском р-не Карельской АССР в 1926 г.
2. Юдин М.А. Пять русских народных песен для голоса с ф-но (по фонографическим записям Е.Гиппиуса и З.Эвальд). Л., Музгиз, 1936.
3. Три русские песни из материалов АН СССР (запись Е.Линевой в Волгоградской области, нотация Е.Гиппиуса) // Музыка, 1937, № 25.
4. Прокофьев С.С. Русские народные песни. Тетр. 1-2. М., 1945. Изд. литогр. (5 песен, записанных Е.Гиппиусом).
5. Прокофьев С.С. Русские народные песни. Для пения с ф-но (соч. 104). М., 1947. (записи Е.Гиппиуса).
6. Рудановская М.С. Русские песни в обработке советских композиторов. М., 1946. (3 ранее неопубликованные песни, записанные Е.Гиппиусом).
7. Кани-Новикова Е.И. Песенные традиции вознесенских ткачей // Советская музыка, 1952, № 11. (Нотация Е.Гиппиуса).

8. Линева Е.Э. Песни старой деревни (из писем Е.Линевой) // Советская музыка, 1955, № 3. (Нотация казачьей песни «Яик, эх ли наш Яик» Е.Гиппиуса).
9. Цуккерман В.А. «Камаринская» М.И.Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957. (Запись 1953 г. «Камаринской» в Брянской области Л.Кулаковского, нотация Е.Гиппиуса).
10. Соколов Ф.В. Гусли звончатые. Сборник народных гусельных наигрышей. М., 1959. (56 нотаций собственных звукозаписей гуслиаров в Псковской области в 1936 и 1941 гг. Е.Гиппиуса и З.Эвальд).
11. Гдовская старина. Русские народные наигрыши Гдовского р-на. Л., 1962. (Составление Н.Котиковой, 11 нотаций собственных звукозаписей от гдовских гуслиаров в 1941 г. Е.Гиппиуса).
12. Прокофьев С.С. Русские народные песни (соч. 106). Для тенора и баса. М., 1962. («Московская славна путь-дорожка» — запись Е.Линевой, нотация Е.Гиппиуса; «Всякой на свете-то женится» — запись Е.Гиппиуса и З.Эвальд 1926 г., нотация Е.Гиппиуса).

ОПИСЬ АРХИВА Е. В. ГИППИУСА, ХРАНЯЩЕГОСЯ В ГЦММК ИМ. М. И. ГЛИНКИ¹

- 2669 / 10959 О классификации народных песен. Авт. М., 1945 (маш.) 18 л.
- 2670 / 10959 Тематика русской протяжной лирической песни. Авт. М., 1945. (маш.) 6 л.
- 2671 / 10959 Тематика русских лирических песен. Авт., М., 1945 (маш.) 7 л.
- 2672 / 10959 Без названия. [Семейные и военные лирические песни]. Стенограмма. М., 1945 (маш.) 11 л.
- 2673 / 10959 [О хоровой и свадебной лирической песне]. Авт. М., 1945. (маш.) 10 л.
- 2674 / 10959 Лирические и эпические образы. Отдельные обрядовые песни лирического характера 17-18 в. Авт. М., 1945. (маш.) 10 л.
- 2675 / 10959 Особенности поэтической формы и поэтическая тематика лирической песни. Стенограмма лекции. Авт. М., 1945. (маш.) 8 л.
- 2676 / 10959 Характеристика жанров необрядовых лирических песен. Авт. М., 1945. (маш.) 9 л.
- 2677 / 10959 Характеристика жанров необрядовых лирических песен. Авт. М., 1945. (маш.) 9 л.
- 2678 / 10959 Характеристика жанров необрядовых лирических песен. Авт. М., 1945. (маш.) 17 л.
- 2679 / 10959 Напевы хороводных и свадебных песен. Стенограмма лекции. Авт. М., 1945. (маш.) 18 л.
- 2680 / 10959 [О понимании лирической песни]. Стенограмма лекции. Авт. М., 1945 (маш.) 7 л.
- 2681 / 10959 История изучения русской народной песни. Авт. М., 1945 (маш.) 12 л.
- 2682 / 10959 Краткая история собирания русских народных песен. Авт. М., 1945 (маш.) 11 л.
- 2683 / 10959 Лекция по истории фольклористики. Стенограмма. Авт. М., 1945 (маш.) 9 л.
- 2684 / 10959 Лирика как род музыки и поэзии. Лекция. Авт. М., 1946 (маш.) 19 л.
- 2685 / 10959 Лирические протяжные песни в городской и крестьянской традиции. Авт. М., 1946. (маш., черн.) 16 л.
- 2686 / 10959 Лирика как род поэзии. Лекция для оркестрового факультета. Авт. М., 1946 (маш.) 4 л.
- 2687 / 10959 Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях (совместно с А. С. Кабановым) Авт. Б. м. 1970-1973. Ксер. 6 л.
- 2688 / 10959 [О ладовой организации протяжных песен]. Стенограмма. Авт. М., 1946 (маш.) 5 л.
- 2689 / 10959 Протяжные лирические песни. Стенограмма. Авт. М., 1946 (маш.) 15 л.
- 2690 / 10959 Лирические песни. Стенограмма. Авт. М., 1946 (маш.) 13 л.
- 2691 / 10959 Областные стилевые различия русских народных многоголосных традиций. Стенограмма. Авт. М., 1946 (маш.) 10 л.
- 2692 / 10959 Стилиевые черты отдельных областных традиций. Авт. М., 1946 (маш.) 12 л.

¹ В опись не включены нотации и работы других авторов.

- 2693 / 10959 Областные стилевые различия русского народного многоголосия. Авт. М., 1946 (маш.) 14 л.
- 2694 / 10959 Порядок анализа ритмической и ладовой формы протяжных песен. Авт. М., 1946 (маш.) 13 л.
- 2695 / 10959 Ладовая форма протяжных песен как мелодическая форма. Авт. М., 1946 (маш.) 11 л.
- 2696 / 10959 Прием непропорционального разрастания правильной периодической формы. Стенограмма. Авт. М., 1946 (маш.) 11 л.
- 2697 / 10959 Лирические песни. Авт. М., 1948 (маш.) 9 л.
- 2698 / 10959 Лирические песни. Лекция для теоретического факультета. Авт. М., 1948 (черн.) 12 л.
- 2699 / 10959 О поэтическом созерцании лирической песни. Авт. М., 1948. (черн., маш.) 13 л.
- 2700 / 10959 Интонационное содержание лирических песен. Авт. М., 1948. (кар., маш.) 10 л.
- 2701 / 10959 О классификации русских народных песен. Авт. М., 1948. (маш., кар.) (без указания числа листов)
- 2702 / 10959 Содержание лирической песни. Авт. М., 1948. (черн., маш.) 2 л.
- 2703 / 10959 [О стиховой форме лирической песни]. Черновой экз. Авт. М., 1948. (маш.) 15 л.
- 2704 / 10959 Особенности мелодики в исполнении русских народных песен лирического склада. Авт. М., 1948. (маш.) 5 л.
- 2705 / 10959 Интонационные типы и поэтические образы. Авт. М., 1948. (черн.) 14 л.
- 2706 / 10959 Донское многоголосие. Двухрегистровое женское пение. Авт. М., 1948. (черн.) 4 л.
- 2707 / 10959 О московско-рязанской традиции. Исторические выводы. Авт. М., 1948. (черн.) 7 л.
- 2708 / 10959 Классификация народных песен. Авт. М., б.д. (черн.) 16 л.
- 2709 / 10959 Фрагменты разных рукописей. Авт. М., б.д. (черн.) 17 л.
- 2710 / 10959 О русской народной многоголосной полифонии. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 13 л.
- 2711 / 10959 [О русском народном хоровом многоголосии]. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 27 л.
- 2712 / 10959 Опубликованные документации русской хоровой народной полифонии. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 57 л.
- 2713 / 10959 История собирания русских народных песен (с 70-х годов 18 в. до 60 годов 19 в.). Авт. Б.м., б.д. (маш.) 33 л.
- 2714 / 10959 Лад, мелодика, мелодические стили. Авт. Б.м., 1946-1956. (кар., черн.) 49 л.
- 2715 / 10959 Выразительные средства лирической песни. Авт. М., б.г. (маш.) 21 л.
- 2716 / 10959 Добавления к лирическим протяжным песням (черновая рукопись). Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 9 л.
- 2717 / 10959 Список народных песен, составленный по печатным источникам 19 в. Авт., Б.м., б.д. (черн.) 20 л.
- 2718 / 10959 Библиография по русской лирической песне. Авт., Б.м., б.д. (маш.) 19 л.
- 2719 / 10959 О родах русских лирических песен по их поэтическому содержанию. Авт., Б.м., б.д. (маш., кар.) 12 л.
- 2720 / 10959 Лирические песни (черновики). Авт., Б.м., б.д. (черн.) 2 л.
- 2721 / 10959 [О лирических песнях]. Авт., Б.м., б.д. (черн.) 17 л.

- 2722 / 10959 Опыт текстологического исследования «Сборника русских народных песен М.А. Балакирева». Авт., Б.м., б.д. (маш.) 15 л.
- 2723 / 10959 Справки, заметки о стилях, отдельных песнях. Авт., Б.м., б.д. (кар.) 2 л.
- 2724 / 10959 Стиховая форма и ритмика (черновые лекции, с нот. прим.). Авт., Б.м., б.д. (черн.) 46 л.
- 2725 / 10959 Гармония русской песни. Особенности мелодики и формы протяжных песен. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 22 л.
- 2726 / 10959 Гармония русской песни. Особенности мелодики и формы протяжной песни (черновые материалы). Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 22 л.
- 2727 / 10959 Стиховая форма и ритмика (черновики лекции, с нот. прим.). Авт. Б.м., б.д. (черн., кар.) 46 л.
- 2728 / 10959 Основные особенности музыкальной речи. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 11 л.
- 2729 / 10959 Разговор с Зелинским. Ритмомелодика. Формирование интонационной сферы. Авт. Б.м., б.д. (авт., черн.) 2 л.
- 2730 / 10959 Топо-ритмический анализ; тембро-ритмические, образно-ассоциативные характеристики народной песни. Авт. Б.м., б.д. (маш., кар.) 8 л.
- 2731 / 10959 Без названия: доклад об инструментальной музыке. Авт. Б.м., б.д. (маш.), 7 л.
- 2732 / 10959 Доклад о В.М. Беляеве. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 13 л.
- 2733 / 10959 Сообщение комиссии СК о делах по народному творчеству. Копия. Б.м., б.д. (маш.) 6 л.
- 2734-2735 / 10959 Доклад «Ритуальные инструментальные наигрыши «Медвежьего праздника» обских угров» (черновики и окончательный вариант). Авт. Б.м., б.д. (маш. – 14 л., черн. – 6 л.)
- 2736 / 10959 «Яренские песни». Опыт анализа. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 17 л.
- 2737 / 10959 Опубликованные документы о русской народной хоровой полифонии. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 42 л.
- 2738 / 10959 Беседа Е.В. Гиппиуса с Э. Эмскеймером. Перевод. Копия. Л., 1974 (маш.) 5 л.
- 2739 / 10959 Выступление в СК в связи с постановлением «Об опере «Великая дружба». Копия. М., 1946. (маш.) 13 л.
- 2740 / 10959 Основные текстологические замечания (отрывок введения к антологии по народной песне). Авт. Б.м., б.д. (маш.) 11 л.
- 2741 / 10959 Антология Балкаро-карачаевских песен. Сб. Авт. Б.м., 1981. (маш.) 178 л.
- 2742 / 10959 Вст. статья к «Антологии Балкаро-карачаевских песен». Авт. Б.м., б.д. (маш.) 24 л.
- 2743-2744 / 10959 Авт. не установлены: сопроводительные письма к «Антологии...»; адресованные Е.В. Гиппиусу. Авт. Нальчик, 1981, 1983 (маш., черн.) 2 л.
- 2745 / 10959 О ритмической форме и ладовом строении хороводных и свадебных песен. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 24 л.
- 2746 / 10959 О ладово-мелодической организации. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 12 л.
- 2747 / 10959 Отзыв на диссертацию Р.Ф. Зелинского «Композиционные особенности башкирских инструментальных кюев». Авт. Б.м., б.д. (маш.) 11 л.
- 2748 / 10959 Отзыв о диссертации А.Г. Алиева «Принципы варьирования мелодического и композиционного строения азербайджанских мугамов» Авт. М., 1984 (маш.) 3 л.
- 2749 / 10959 Рецензия на статью «Этнография музыкальная». Авт. М., б.д. (маш.) 4 л.

- 2750 / 10959 Отзыв о рукописи сводного текста мордовского народного эпоса «Масторава». Авт. М., 1981 (маш.) 3 л.
- 2751 / 10959 Отзыв о диссертации М.А. Лобанова «Народно-песенные черты мелодики А.К. Глазунова. По материалам симфонических произведений». Авт. М., б.д. (маш.) 3 л.
- 2752 / 10959 Отзыв о диссертации М.Н. Нигмедзинова «Музыкально-стилевые особенности традиционной песни татар среднего Поволжья». Авт. М., 1978. (маш.) 2 л.
- 2753 / 10959 Научная справка об аналогиях литовским народным каноническим песням в музыкальном фольклоре народов СССР. Авт. М., б.д. (маш.) 4 л.
- 2754 / 10959 Рецензия о деятельности Бориславы Борисовны Ефименковой в связи с поступлением в члены Союза Советских композиторов. Копия. М., 1974 (маш.) 2 л.
- 2755 / 10959 Рекомендация Л.А. Мухамедшиной в связи с вступлением в члены Союза СК. Копия. М., 1983 (маш.) 4 л.
- 2756 / 10959 Отзыв о диссертации З.Я. Можейко «Традиционное песенное искусство в современном музыкальном быту белорусского полесского села». Копия. М., б.д. (маш.) 5 л.
- 2757 / 10959 Рецензия на сборник ГМПИ им. Гнесиных «Проблемы традиционного и современного народного музыкального искусства» Авт. М., б.д. (маш.) 7 л.
- 2758 / 10959 Отзыв о диссертации Л.Я. Бояркиной «Эрзя-мордовская народная песня Среднего Заволжья и ее связи с традиционной русской песней» Авт. М., б.д. (маш.) 6 л.
- 2759 / 10959 Отзыв на исследование Е.Е. Васильевой «Композиция напевов севернорусских былин». Авт. М., б.д. (маш.) 5 л.
- 2760 / 10959 Рекомендация И.В. Мациевского в связи с вступлением в члены Союза СК. Авт. М., 1973. (маш.) 3 л.
- 2761 / 10959 Отзыв на музыкально-фольклорные работы В.Г. Захарченко, художественного руководителя Государственного казачьего хора. Авт. М., 1977. (маш.) 3 л.
- 2762 / 10959 О музыкально-фольклорных работах Х.С. Ихтисамова. Авт. М., 1977 (маш.) 3 л.
- 2763 / 10959 Заключение по поводу приема в члены ССК марийского музыковеда Д.М. Культегова. Авт. М., 1976 (маш.) 2 л.
- 2764 / 10959 Некролог об Эрике Хорнбостеле. Б.м., 1935 (маш.) 2 л.
- 2765 / 10959 Отзыв о диссертации Т. Блаевой «Типы мелодических структур в ранних формах традиционной музыки адыгов». Авт. Б.м., 1981 (маш.) 3 л.
- 2766 / 10959 Рецензия на рукопись М.К. Азадовского «Очерки по истории русской фольклористики» Е.В. Гиппиуса». Авт. М., 1957 (маш.) 8 л.
- 2767 / 10959 Отзыв на рукопись С. Бугочевского «Сборник цыганских народных песен и плясок». Авт. М., 1966 (маш.) 4 л.
- 2768 / 10959 Рецензия на исследование Р.Б. Галайской Авт. М., 1975 (маш.) 12 л.
- 2769 / 10959 Отзыв о диссертации П.И. Чисталева «Коми — народные музыкальные инструменты». Авт. М., б.д. (маш.) 2 л.
- 2770 / 10959 Рецензия на рукопись С.Н. Кондратьевой «Из истории русской музыкальной фольклористики». Авт. М., 1975 (маш.) 10 л.
- 2771 / 10959 Выступление на пленуме СК РСФСР. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 11 л.
- 2772 / 10959 Отчет о командировке в Стокгольм. Авт. М., 1980 (маш.) 4 л.
- 2773 / 10959 Рекомендация Н.И. Бояркина к вступлению в Союз СК. Авт. М., б.д. (маш.) 2 л.

- 2774 / 10959 Рецензия на работу студии «Мелодия» (грамзапись) для комиссии СК РСФСР по фольклору и музыковедению. Авт. М., б.д. (маш.) 4 л.
- 2775 / 10959 Выступление на этнографическом концерте. Авт. М., 1973 (маш.) 4 л.
- 2776 / 10959 Рецензия на рукопись сборника «Актуальные проблемы современной фольклористики». Авт. М., 1977 (маш.) 14 л
- 2777 / 10959 Заседание фольклорной комиссии Ленинграда по вопросам нотации народных песен. Авт. Л., 1974 (маш.) 16 л.
- 2778 / 10959 Реферат доклада «Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «Медвежьего праздника» у манси». Авт. Л., 1974 (маш.) 5 л.
- 2779 / 10959 Стенограмма совещания авторского коллектива сборника «Происхождение искусства». Доклад Е. Гилпиуса. Ин-т этнографии АН СССР. Авт., 1951 (маш.) 126 л.
- 2780 / 10959 Заметки о «Гимне революции» на сл. Арн. Ариэля. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 3 л.
- 2781 / 10959 Архивные материалы о «Гимне революции» А. Ариэля. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 7 л.
- 2782 / 10959 Стенограмма совещания по истории изобразительных искусств. Ин-т этнографии АН СССР. Авт. М., 1949 (маш.) 79 л.
- 2783 / 10959 Стенограмма совещания, посвященного сборнику «Происхождение фольклора и изобразительного искусства» Ин-т этнографии АН СССР. Авт. М., 1949 (маш.) 66 л.
- 2784 / 10959 Стенограмма совещания, посв. сб. «Происхождение фольклора и изобразительного искусства». Ин-т этнографии АН СССР. Авт. М., 1949 (маш.) 49 л.
- 2785 / 10959 Стенограмма совещания по вопросам фольклора и изобразительного искусства. Ин-т этнографии АН СССР. Авт. М., 1949 (маш.) 95 л.
- 2786 / 10959 Стенограмма совещания авторского коллектива сб. «Происхождение искусства». Ин-т этнографии АН СССР. М., 1951 (маш.) 103 л.
- 2787 / 10959 Стенограмма совещания авторского коллектива сб. «Происхождение искусства». Авт. М., 1951 (маш.) 95 л.
- 2788 / 10959 Стенограмма совещания авторского коллектива сб. «Происхождение искусства». Авт. М., 1951 (маш.) 111 л.
- 2789 / 10959 Французский, немецкий, венгерский, русский варианты «Марсельезы» (чернов. вар. иссл-я, с нот. примерами). Б.м., б.д. (черн.) 110 л.+15 л.
- 2790 / 10959 К вопросу об областных стилях. Двухголосие (фрагмент иссл-я). Авт. Б.м., б.д. (маш.) 4 л.
- 2791 / 10959 Сольный стиль исполнения русских лирических песен и влияние на многоголосную традицию. Копия. М., б.д. (маш.) 6 л.
- 2792 / 10959 Генезис украинского и русского областного донского многоголосного стилей (дискантирование) (черновик). Авт. Б.м., б.д. (кар.) 14 л.
- 2793 / 10959 О происхождении русского многоголосия (черновик). Авт. Б.м., б.д. (кар.) 18 л.
- 2794 / 10959 Лекция «Русское многоголосие» (черновик). Авт. Б.м., 1945-1946 (черн.) 32 л.
- 2795 / 10959 Записи по истории Северной песни. Авт. Б.м., б.д. (кар.) 26 л.
- 2796 / 10959 Стихосложение в протяжных песнях. Копия. Б.м., б.д. (маш.) 5 л.
- 2797 / 10959 О русской народной песне (черновики). Авт. Б.м., б.д. (кар.) 1 л.

- 2798 / 10959 Ладообразование в протяжных песнях (черновики исследования). Авт. Б.м., б.д. (черн., кар.) 38 л.
- 2799 / 10959 Исследование о мелодии, интонации. Б.м., б.д. (черн.) 14 л.
- 2800 / 10959 Лекция «Краткая история собирания русск. народных песен». Копия. М., 14 марта 1945 (маш.) 12 л.
- 2801 / 10959 Лекция «Краткая история собирания русск. народных песен». Копия. М., 17 марта 1945 (маш.) 12 л.
- 2802 / 10959 Лекция в МГК. Без названия. Копия. М., 21 марта 1945 (маш.) 12 л.
- 2803 / 10959 Лекция. Без названия. Копия. М., 4 апреля 1945 (маш.) 14 л.
- 2804 / 10959 Лекция. Без названия. Авт. М., 24 марта 1945 (маш.) 9 л.
- 2805 / 10959 Лекция. Без названия. Авт. М., 12 мая 1945 (маш.) 17 л.
- 2806 / 10959 Лекция. Без названия. Авт. М., 16 мая 1945 (маш.) 16 л.
- 2807 / 10959 Лекция. Без названия. Авт. М., 23 мая 1945 (маш.) 10 л.
- 2808 / 10959 Лекция «Областные музыкальные стили русской эпической песни». М., 7 марта 1945 (маш.) 13 л.
- 2809 / 10959 Лекция «Областные музыкальные стили русской эпической песни» (вариант). М., 7 марта 1945 (маш., кар.) 13 л.
- 2810 / 10959 Лекция «Жанры народных песен народно (?) - речитативного характера». Духовные стихи. Авт. М., 10 марта 1945 (маш., кар.) 9 л.
- 2811 / 10959 Лекция [«Плач»]. Авт. М., 24 октября 1945 (маш., кар.) 8 л.
- 2812 / 10959 Лекция [«Плач»] (вариант). Авт. М., 24 октября 1945 (маш., черн.) 10 л.
- 2813 / 10959 Лекция [«Плач»] (продолжение). Авт. М., 31 октября 1945 (маш., черн.) 10 л.
- 2814 / 10959 Лекция [«Плач»] (вариант продолжения). Авт. М., 31 октября 1945 (черн., маш.) 14 л.
- 2815 / 10959 Лекция [«Поэтика плачей»] (продолжение). Авт. М., 14 ноября 1945 (маш., черн.) 5 л.
- 2816 / 10959 Лекция «Поэтика плачей» (вариант продолжения). Авт. М., 14 ноября 1945 (маш., черн.) 5 л.
- 2817 / 10959 Лекция «Песенные сборники». Авт. М., 10 января 1945. (маш.) 13 л.
- 2818 / 10959 Лекция. Без названия [О многоголосии русских народных песен]. Авт. М., 3 апреля 1946 (маш., кар.) 16 л.
- 2819 / 10959 Лекция. Без названия [О русском народном многоголосии]. Авт. М., 9 апреля 1946 (маш., кар.) 17 л.
- 2820 / 10959 Лекция. Без названия [«Областные стили народного многоголосия»]. Авт. М., 10 апреля 1946 (маш., черн.) 11 л.
- 2821 / 10959 Формы лада и ритмики напевов действ, сопровождаемых песнями. Авт. М., 5 апреля 1947 (маш., черн.) 15 л.
- 2822 / 10959 Лекция [«Ладогармоническая организация народных песен»]. Авт. М., 12 апреля 1947 (маш., кар.) 12 л.
- 2823 / 10959 Лекция «Поэтический стиль свадебных песен». Авт. М., 18 октября 1947 (маш., черн.) 8 л.
- 2824 / 10959 Свадебные песни. Авт. М., 25 октября 1947 (маш., черн.) 6 л.
- 2825 / 10959 Формы совместного (хорового и ансамблевого) исполнения свадебных песен. М., 24 октября 1947 (маш., черн.) 5 л.
- 2826 / 10959 Лекция «Лирические песни». Авт. М., 20 декабря 1947 (маш., черн.) 18 л.
- 2827 / 10959 Календарные песни. Лекция. Авт. М., 1947. (маш., кар.) 30 л.

- 2828 / 10959 Календарные песни. Лекция. Авт. М., 1948, 12 окт. (маш., кар.) 15 л.
- 2829 / 10959 [Масляничные песни и обряды.] Лекция. Авт., М., 1948, 19 окт. (маш., кар.) 12 л.
- 2830 / 10959 [Масляничные песни и обряды.] Вариант лекции. Авт., М., 1948, 19 окт. (маш., кар.) 12 л.
- 2831 / 10959 [Календарные песни. Анализ напевов.] Лекция. Авт., М., 1948, 26 окт. (маш., черн.) 12 л.
- 2832 / 10959 [О плачах]. Лекция. Авт. М., 1949, 18 февр. (маш., черн.) 12 л.
- 2833 / 10959 [Напевы мелодического склада] Авт. М., 1948, 14 дек. (маш., кар.) 14 л.
- 2834 / 10959 [Стиховые формы и напевы плачей] Авт. М., 1948, 21 дек. (маш., кар.) 14 л.
- 2835 / 10959 [Напевы плачей] Авт., М., 1948, 25 дек. 7 л.
- 2836 / 10959 [Напевы свадебных песен] Авт., М., 1949 26 февр. (маш., кар.) 7 л.
- 2837 / 10959 [Областные хоровые стили русской народной песни] Авт., М., 1945, 5 мая. 20 л.
- 2838 / 10959 Напевы свадебных песен. Лекция. Авт., М., 1949, 26 февр. (маш., кар.) 7 л.
- 2839 / 10959 Свадебные песни. Лекция. Авт., М., [1949] (маш., кар.) 19 л.
- 2840 / 10959 Свадебные песни. Лекция. Авт., М., 1949, 12 февр. (маш., кар.) 16 л.
- 2841 / 10959 Экспедиция 1971 г. Арханг. обл. Авт. (маш., черн.) 31 л.
- 2842 / 10959 Материалы экспедиции, приложение к фонограммам. Авт. Онжский р-н, 1965. (маш.) 128 л.
- 2843 / 10959 «Танцевальные ритуальные наигрыши» Доклад на нем. яз. Авт., б.м., б.д. (маш.) 14 л.
- 2844 / 10959 Отчет об экспедициях секций ГИИИ и этнографического кабинета Московской консерватории. Авт., б.м., б.д. (маш.) 6 л.
- 2845, 2846 / 10959 Материалы Вычегодской экспедиции. Информация о фонограммах, составленных А.В. Медведевым и А.С. Кabanовым Авт., 1970, Вычегода. (маш.) 19 л.
- 2847 / 10959 Материалы экспедиций на Вычегоду Авт., б.д. (маш.) 9 л.
- 2848 / 10959 Списки песен в Яренске с пометами Е.В. Гиппиуса. Авт., б.д. (маш.) 6 л.
- 2849 / 10959 Список песен, записанных в Яренском р-не — д. Микишина гора, Поладино, Юргино. Песни на «игрище». Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 18 л.
- 2850 / 10959 Списки песен, сделанных в д. Микишина гора. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 6 л.
- 2851 / 10959 Списки песен, сделанных в д. Слободчиково, Сойга. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 4 л.
- 2852 / 10959 Тексты песен экспедиции на Вычегоду. Авт., б.м., б.д. (черн.) 7 л.
- 2854 / 10959 Списки песен к фонограммам А. Абрамского, составленные Е.В. Гиппиусом. Р.Вычегода. Авт., б.м., б.д. (черн.) 21 л.
- 2855 / 10959 Списки песен к фонограммам А. Абрамского, составленные Е.В. Гиппиусом. Р.Вычегода. Авт., б.м., б.д. (черн.) 10 л.
- 2858 / 10959 Материалы вычегодской экспедиции А.В. Медведева и В.Б. Сорокина. Составлены Е.В. Гиппиусом. Авт., б.м., б.д. (черн.) 16 л.
- 2859 / 10959 Комментарии об экспедиции на Вычегоду (о певцах). Авт., б.м., б.д. (черн.) 5 л.
- 2860 / 10959 Список с комментариями к песням Вычегоды. Авт., б.м., б.д. (черн.) 8 л.

- 2863 / 10959 Материалы экспедиции в Яренск, сост. Е.В. Гилпиусом. С прил. 2-х писем и текстов песен. Авт., Яренск, 1971. (черн.) 19 л.
- 2864 / 10959 Материалы опроса певцов из д.Кулига. Авт., Кулига, 1973. (черн.) 12 л.
- 2865 / 10959 Опрос певцов — материалы, записанные Е.В.Гилпиусом. Авт., б.м., б.д. (черн.) 17 л.
- 2866-2868 / 10959 Черновые тетради материалами об экспедициях, сост. Е.В. Гилпиусом. Авт., б.м., б.д. (черн.) 19 л, 13 л., 22 л.
- 2872 / 10959 Опубликованные документация русской народной полифонии. Авт., б.м., б.д. (маш.) 42 л.
- 2873 / 10959 Областные хоровые стили крестьянского многоголосия. Авт., б.м., б.д. (маш.) 27 л.
- 2874-2991 / 10959 Цикл радиопередач «Собиратели русских нар. песен», Авт., М., 1948-1949. (маш.) 4+5+6+7+5+6+3+4 л.
- 2882 / 10959 Библиографический список, сост. Е.В.Гилпиусом. Рук. б.м., б.д. (маш.) 9 л.
- 2887 / 10959 Без автора. « Современное состояние русских хороводов и их отличительные черты». (маш.) 55 л.
- 2888 / 10959 Без автора. «Напевы былино». Рук., Б.м., б.д. (маш.) 6 л.
- 2901-2903 / 10959 Конспекты лекций [Гилпиуса ?], записанные на хоровом факультете. Три сброшюрованных тетради. Авт. М., 1948. (черн.) 14+5+7 л.
- 2905 / 10959 Вступительная статья к сб. о фольклоре Сибири. Авт., Б.м., б.д. (маш.) 6 л.
- 2906 / 10959 Народная музыка. Статья для муз. словаря. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 49 л.
- 2907 / 10959 Музыкальная этнография. Статья для муз. словаря. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 4 л.
- 2908 / 10959 Карельская музыка. Статья для муз. словаря. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 6 л.
- 2909 / 10959 Интернационал. Статья для муз. словаря. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 6 л.
- 2910 / 10959 И.Прач. Статья для муз. словаря. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 2 л.
- 2911 / 10959 Н.Е.Пальчиков. Статья для муз. словаря. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 1 л.
- 2912 / 10959 Революционная песня. Статья для муз. словаря. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 8 л.
- 2913 / 10959 Японская музыка. Статья для муз. словаря. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 12 л.
- 2914 / 10959 Индейская музыка. Статья для муз. словаря. Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 2 л.
- 2915 / 10959 Отзыв на работу Р.Ф. Зелинского (1 стр. утеряна) Авт., б.м., б.д. (черн., маш.) 6 л.
- 2916 / 10959 О ритмической форме и ладовом строении хороводных и свадебных песен. Авт., б.м., б.д. (маш.) 24 л.
- 2917 / 10959 Без автора. Краткие сведения об иностранных фольклористах-инструменталистах, в связи с теоретич. конференцией. Авт., б.м., б.д. (маш.) 8 л.
- 2924 / 10959 Библиографический справочник, составленный Е.В. Гилпиусом. Рук., Б.м., б.д. (маш.) 8 л.
- 2925 / 10959 Библиографический справочник, составленный Е.В. Гилпиусом. Рук., Б.м., б.д. (маш.) 22 л.
- 2926 / 10959 Австралийская музыка. Статья для муз. словаря. Авт., М., 1931 (маш.) 5 л.

- 2927 / 10959 Проект передовицы для журнала «Советская этнография» Авт., М., 1948 (маш.) 13 л.
- 2931 / 10959 Сопещение этномузыковедов и лингвистов в Комиссии музыковедения и ф-ра СК РСФСР, Текст фонограммы. (маш.) М., 1980. 107 л.
- 2932 / 10959 Дискуссия на конференции в Петрозаводске. Текст фонограммы. (маш.) М., 1977. 43 л.
- 2955 / 10959 Аннотированная библиография публикаций по нар. музыке и поэзии. Рук., авт. Б.м., б.д. (маш.) 38 л.
- 2956 / 10959 Аннотированная библиография публикаций по русской нар. музыке и поэзии. (совместно с Б.Б. Грановским). Авт., б.м., б.д. (маш.) 41 л.
- 2957 / 10959 Список сборников песен по разным признакам. Авт., б.м., б.д. (маш.) 11+19 л.
- 2958 / 10959 Список русских народных песен. Авт., б.м., б.д. (маш.) 5 л.
- 2959 / 10959 Алфавитный список массовых сборников революционных песен. Авт., б.м., 1898-1917 (маш.) 11 л.
- 2960 / 10959 Алфавитный список сборников революционных песен и стихотворений, изданных для массового распространения 1860-1900 гг. Авт., б.м., б.д. (маш.) 14 л.
- 2961 / 10959 Хронологический список сборников рев. песен и стихотворений 1860-1880 гг. Авт., б.м., б.д. (маш.) 11 л.
- 2962 / 10959 Список рукописных сборников рев. песен. Авт., б.м., б.д. (маш.) 2 л.
- 2963 / 10959 Указатель песенных текстов в рукописных сб. 1902-1908 гг. Авт., б.м., б.д. (маш.) 5 л.
- 2964 / 10959 Список «Сборники рев. песен 1900-1917 гг». Авт., б.м., б.д. (маш.) 41 л.
- 2965 / 10959 Опись фонограмм. Авт, Арх. обл., 1971. (маш.) 36 л.
- 2966 / 10959 Опись фонограмм. Авт., Арх. обл., 1967. (маш.) 14 л.
- 2967 / 10959 Список песен и комментарии к нему. Авт., б.м., б.д. (маш.) 7 л.
- 2968 / 10959 Список расшифровок и нотаций, сделанных Гиппиусом. Авт., б.м., б.д. (маш.) 5 л.
- 2969 / 10959 Список песен Арханг. обл Виртуозный стиль. Авт., б.м., б.д. (маш.) 3 л.
- 2970 / 10959 Список песен. Авт., Арх. 1971. (маш.) 1 л.
- 2972 / 10959 Список сборников нар. песен 1887-1947. Рук., б.м., б.д. (маш.) 11 л.
- 2974 / 10959 Библиографический список по русской лирич. песне. Авт., б.м., б.д. (маш.) 18 л.
- 2977 / 10959 Список песен, хороводов, игр. Комментарии. Авт., Печора, 1929. (маш.) 5 л.
- 2979 / 10959 Опись коллекции А.И. Третьяковой «Народные песни Брянской обл.» Авт., 1912-13. (копия под копируку с кар. пом.) 6 л.
- 2980 / 10959 Анализ ладовых схем хороводных песен. Таблица. Авт., б.м., 1947. (кар.) 8 л.
- 2981 / 10959 Анализ ладовых схем. Черновик. Авт, б.м., 1947. (кар.) 2 л.
- 2982 / 10959 Ладь хороводных песен. Черновик. Авт., б.м., б.д. (кар.) 23 л.
- 2983 / 10959 Анализ ладовых схем. Черновик. Авт., б.м., б.д. (кар.) 15 л.
- 2984 / 10959 Ладовые схемы — «Терция». Авт., б.м., б.д. (кар.) 5 л.
- 2985 / 10959 Ладовые схемы — «Ненаполненная кварта». Авт., б.м., б.д. (кар.) 5 л.
- 2986 / 10959 Анализ ладовых схем — «квинта». Авт., б.м., б.д. (кар.) 32 л.
- 2987 / 10959 Анализ ладовых схем — «Квинта». Авт., б.м., б.д. (кар.) 5 л.

- 2988 / 10959 Анализ ладовых схем — «Терция и кварта». Авт., б.м., б.д. (кар.) 4 л.
- 2989 / 10959 Анализ ладовых схем свадебных песен — «Терция», «Кварта». Авт., б.м., б.д. (кар.) 22 л.
- 2990 / 10959 Анализ ладовых схем свадебных песен — «Незаполненная кварта» Авт., б.м., б.д. (кар.) 23 л.
- 2991 / 10959 Анализ ладовых схем свад. песен — «Квинта» Авт., б.м., б.д. (кар.) 35 л.
- 2992 / 10959 Анализ ладовых схем. Авт., б.м., б.д. (кар.) 2+115 л.
- 2993 / 10959 Анализ ладовых схем — «Двойные схемы». Авт., б.м., б.д. (кар.) 2 л.
- 2994 / 10959 Анализ ладовых схем — «Протяжные песни» Авт., б.м., б.д. (кар.) 3 л.
- 2995 / 10959 То же — нотные примеры с комментариями. Авт., б.м., б.д. (кар.) 12 л.
- 2996 / 10959 Лекция о свад. песнях. Авт., б.м., б.д. (кар.) 8 л.
- 2997 / 10959 Анализ ладовый в виде схемы Авт., б.м., б.д. (кар.) 2 л.
- 2998 / 10959 Заметки о многоголосии русской песни. Авт. Б.м., 1948. (кар.) 6 л.
- 2999 / 10959 Нотные записи к анализу ладовых схем. Авт., б.м., б.д. (кар.) 9 л.
- 3000 / 10959 Без автора. Заметки о нар. полифонии. Авт., б.м., б.д. (кар.) 4 л.
- 3001 / 10959 Лады свадебных песен. Авт., б.м., б.д. (кар.) 20 л
- 3002 / 10959 А.С. Кабанов «Систематизация вариантов ладовых схем» с комм. Гиппиуса. Авт., б.м., б.д. (кар., маш.) 14 л.
- 3003 / 10959 Анализ ладовых схем — Хороводные песни. Авт., б.м., б.д. (кар.) 5 л.
- 3004 / 10959 Анализ ладовых схем — хороводные песни. Авт., б.м., б.д. (кар.) 47 л.
- 3005 / 10959 Анализ ладовых схем. Авт., Вычегда, 1959. (черн.) 49 л.
- 3006 / 10959 Анализ ладовых схем. Авт., дер. Устье, б.д. (черн.) 38 л.
- 3007 / 10959 Анализ ладовых схем. Авт., дер. Вилядь, б.д. (черн.) 33 л.
- 3008 / 10959 Анализ ладовых схем. Авт., дер. Сольвычегодск, б.д. (черн.) 15 л.
- 3009 / 10959 Анализ ладовых схем. Авт., дер. Сойга, б.д. (черн.) 23 л.
- 3010 / 10959 Материалы к анализу ладовых схем. Авт. (черн.) 12 л
- 3011 / 10959 Материалы к теме «Типология традиционных русских песенных напевов». Сброшюровано. Авт., б.м., б.д. (кар.) 5 л.
- 3012 / 10959 Свадебные песни в ладовых схемах. Авт., Пинежье, б.д. (черн.) 4 л.
- 3013 / 10959 Анализ ладовых схем. Авт., Вычегда, б.д. (черн.) 4 л.
- 3014 / 10959 Материалы по экспедиции 1972 г. Тетрадь. Авт., б.м., б.д. (черн.) 14 л.
- 3015 / 10959 Анализ ладовых схем. Авт., б.м., б.д. (черн.) 52 л.
- 3016 / 10959 Ладовые схемы. Авт., б.м., б.д. (черн.) 19 л.
- 3017 / 10959 Нотация и расшифровка песен записи 1971-72 гг. Авт. д. Кулиша. (черн.) 4 л.
- 3034 / 10959 Материалы об экспедициях в Онежский р-н. Вст. к сб. «Песни Заонежья». Рук., Б.м., б.д. (маш.) 12 л.
- 3035 / 10959 Материалы о Г. О. Дютше, собирателе русских песен. Рук., Б.м., б.д. (маш.) 4 л.
- 3036 / 10959 Без автора. Материалы о Ф.М.Истомине, собирателе нар. песен. Рук., Б.м., б.д. (маш.) 10 л.
- 3037 / 10959 Материалы о текстах мокшанских плачей. Рук., Б.м., б.д. (маш.) 3 л.
- 3038 / 10959 Без автора, Список песен и причитаний Заонежья. Рук., Б.м., б.д. (маш.) 3 л.
- 3040 / 10959 Нотация звукозаписей 1926, 1976-1984 г. Справочник к фонограммам. М., 1984. (маш.) 43 л.
- 3041 / 10959 Статья о стилях русской народной песни. Авт., б.м., б.д. (маш.) 13 л.

- 3042 / 10959 Текст совещания «Песенный фольклор восточных славян». Авт., М., 1982 (маш.), 13 л.
- 3043 / 10959 Материалы к совещанию см. № 3042. Авт., М., 1982 (маш.), 16 л.
- 3044 / 10959 «Песенный фольклор восточных славян». Программа к совещанию. Авт., М., 1982. (маш.) 3 л.
- 3045 / 10959 «Проблема арсального исследования». Программа заседания секции фольклора. Авт., М., 1982 (маш.) 2 л.
- 3053 / 10959 З.Эвальд и ее исследования белорус. нар. пес. творчества». Авт., б.д. б.м. (маш.) 18 л.
- 3054 / 10959 Список печатных работ З.В. Эвальд. Авт., б.д. б.м. (маш.) 3 л.
- 3055 / 10959 Статья о творчестве З.В. Эвальд. Авт., б.д. б.м. (маш.) 18 л.
- 3056 / 10959 Фрагменты статьи о тв-ве З.В. Эвальд. Авт., б.д. б.м. (маш.) 6 л.
- 3057 / 10959 Статья от составителя к сборнику, собранному З.В. Эвальд. Авт., б.д. б.м. (маш.) 9 л.
- 3074 / 10959 Отзыв на диссертацию З.К. Кыргыз. Авт., б.д. б.м. (маш.) 2 л.
- 3081 / 10959 «Песни о труде и революционной борьбе русских рабочих» Т.1 (Совм. с П.Ширяевой) Авт., М., 1965. (маш.) 202 л.
- 3082 / 10959 То же — Том 2. Авт., М., 1965. (маш.) 524 л.
- 3083 / 10959 Традиции русской рабочей песни. Т.3. Авт., б.д. б.м. (маш.) 471 л.
- 3084-3088 / 10959 Материалы об эвенках с приложением текстов к фонограммам. Сост. Е.Гиппиус и З.Эвальд. Авт., б.д. б.м. (маш.) 10+30+13+42+220.
- 3130 / 10959 Отзыв об исследовании Р.Б. Галайской «Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках». Авт., б.д. б.м. (маш.) 12 л.
- 3131 / 10959 Без автора. Примечания к исследованию об инструментальной музыке. Коп. Б.м., б.д. (маш.) 14 л.
- 3132-3133 / 10959 План Введения к сб. ст. «Народные муз-е инструменты мира и инструментальная музыка». Авт., б.д. б.м. (черн., маш.) 14 л.
- 3149 / 10959 Черновые записи по анализу нар. песен. Сброшированная рукопись. Авт., б.д. б.м. (кар.) 11+2 л.
- 3158 / 10959 Статья «Монолог о фольклоре». Авт., б.д. б.м. (маш.) 12 л.
- 3164 / 10959 Материалы к сб. «Записи В.Ф. Одоевского»: а) замечания Е.В. Гиппиуса к составлению сб.; б) анализ напевов песен, сделанный Е.В. Гиппиусом. Авт., б.д. б.м. (черн.) 57 л. Сб. песен — № 3163 / 10959
- 3177 / 10959 Сб. «Учет, классификация, систематика, каталогизация муз. фольклора (по мат-лам заруб. исследований)» Рук. Авт. М., 1973 (маш. с пом. Е.В. Гиппиуса) 52 л.
- 3181 / 10959 Программно-изобразит. комплекс инструментально-плясовых наигрышей Медвежьего праздника обских угров. Тезисы. Рук. Б.м., б.д. (маш.) 2 л.
- 3182 / 10959 То же — черновой экз. Авт., б.д. б.м. (маш. с авт.) 18 л
- 3183 / 10959 Об ареальном исследовании русской нар. вокальной музыки в областях Украинского и Белорусского Полесья» 1 экз. Авт., б.д. б.м. (маш.) 26 л.
- 3184 / 10959 Типические черты поэтического и муз. стиля удмуртской нар. песни» (совм. с Эвальд), Авт., б.д. б.м. (маш., черн.) 48 л.
- 3186 / 10959 Обзор важнейших сборников Часть 1 (библиографич. очерк). Авт., б.д. б.м. (маш., черн.) 48 л.
- 3187 / 10959 То же — Часть 2. — 30 л.
- 3197 / 10959 Автобиография. Авт., б.д. б.м. (маш., черн.) 3 л.

- 3198 / 10959 Автобиография. Авт., б.д. б.м. (маш., черн.) 8 л.
- 3199 / 10959 Краткая биографическая справка о Е.В. Гиппиус. Авт., Лен., 1926. (маш.) 1 л.
- 3200 / 10959 Автобиография Е.В. Гиппиуса. Авт., б.д. б.м. (маш.) 2 л.
- 3201 / 10959 Е.В. Гиппиус — характеристика. Рук., 1952, б.м. (маш., черн.) 2 л.
- 3202 / 10959 Трудовая книжка Е.В. Гиппиуса. Рук. 1939, б.м. (маш.) 4 л.
- 3203 / 10959 Письмо в высшую аттестационную комиссию. Рук., Лен., 1940 (маш.) 2 л.
- 3204 / 10959 Список зарубежных командировок, составл. Е.В. Гиппиусом. Рук., Авт. Б.м., б.д. (черн.) 4 л.
- 3215 / 10959 Выступление на чебоксарской конференции. Тезисы. Авт., б.д. б.м. (черн.) 34 л.
- 3216 / 10959 О кн. Р.И. Грубера «Всеобщая история муз. культуры». Резюме, рецензия, черновик. Авт., б.д. б.м. (черн.) 22 л.
- 3217 / 10959 Предисловие к книге Е.Э. Линевой. Авт., б.д. б.м. (маш.) 31 л.
- 3218 / 10959 Традиционные принципы мелодич. композиции. Стенограмма лекции. Авт., б.д. б.м. (маш. с черн.) 11 л.
- 3219 / 10959 Без названия. Лекция о научной методике собирания нар. песен. Рук., б.д. б.м. (маш.) 14 л.
- 3220 / 10959 Без назв. О сборниках собирателей русских нар. песен. Рук., М., 1945 (маш.) 12 л.
- 3221 / 10959 Русская нар. песня второй половины 19 века. Рук., М., 1945. (маш.) 12 л.
- 3222 / 10959 Лекция об областных стилевых особенностях нар. песен. Северное многоголосие. Рук., М., 1946. (маш.) 10 л.
- 3223 / 10959 Лекция о донском крестьянском многоголосии. Рук. М., 1946 (маш.) 6 л.
- 3224 / 10959 Русское многоголосное пение. Рук., М. 1946. (маш.) 9 л.
- 3227 / 10959 Без назв. Статья о методах классификации нар. песен. Авт., б.д. б.м. (маш.) 21 л.
- 3228 / 10959 Справка о музыкантах-фольклористах, работающих на Дальнем Востоке. Авт., б.д. б.м. (маш.) 2 л.
- 3235 / 10959 Подборка фонозаписей к лекции «Местные стили русской вокальной музыки». Авт., б.д. б.м. (маш.) 6 л.
- 3259 / 10959 Тезисы статьи «К вопросу о происхождении музыки». Рук., б.д. б.м. (маш.) 23 л.
- 3260 / 10959 «Происхождение музыки». Ранний вариант статьи. Авт., б.д. б.м. (маш.) 31 л.
- 3261 / 10959 О специфике музыкального искусства. Статья. Авт., б.д. б.м. (маш.) 16 л.
- 3262 / 10959 О происхождении музыки. Вариант статьи. Коп. Б.м., б.д. (маш.) 19 л.
- 3263 / 10959 Исторические данные, проливающие свет на проблему происхождения музыки» Коп., Б.м., б.д. (маш.) 39 л.
- 3264 / 10959 Общественное звучание народной русской песни в канун и годы массового рабочего революционного движения. Авт., б.д. б.м. (маш.) 21 л.
- 3265 / 10959 Материалы к статье о песнях революционного движения. Авт., б.д. б.м. (маш.) 27 л.
- 3266 / 10959 Статья без названия о стилевых особенностях песен русского пролетариата. Авт., б.д. б.м. (маш.) 16 л.
- 3291 / 10959 Мифология народов Таймыра. Авт., б.д. б.м. (ксер.) 69 л.
- 3292 / 10959 Русская народная подголосочная полифония. Авт., б.д. б.м. (маш.) 12 л.

- 3293 / 10959 Черновые материалы к книге об областных стилях. Авт., б.д. б.м. (черн.) 42 л.
- 3294 / 10959 Материалы к статье о музыкальной форме песни (теоретическое исследование). Черновик. Авт., б.д. б.м. (черн., кар., маш.) 15 л.
- 3295 / 10959 История русского народного многоголосия. Черновик. Авт., б.д. б.м. (маш., черн.) 30 л.
- 3296 / 10959 Данные о нар. подголосочной полифонии — рабочие записи Е.В. Гиппиуса. Авт., б.д. б.м. (маш., кар.) 36 л.
- 3299 / 10959 Фрагмент «Многоголосный и одноголосный типы совместного пения восточных славян». Авт., б.д. б.м. (маш.) 23 л.
- 3300 / 10959 «Ритмика напевов... вне гармонии». Фрагм. рукописи. Авт., б.д. б.м. (маш.) 9 л.
- 3301 / 10959 [О ритме у древних греков]. Фрагм. рук. Авт., б.д. б.м. (маш.) 16 л.
- 3302 / 10959 Фольклорная концепция В.Н. Геретца [половина текста в виде черновика] Авт., б.д. б.м. (маш.) 63 л.
- 3303 / 10959 Выступление на конференции по нотации. Авт., б.д. б.м. (маш.) 9 л.
- 3304 / 10959 Отзыв о рукописи М.Д. Гольдина «Связи в песенном творчестве латышей и других народов». Авт., б.д. б.м. (маш.) 5 л.
- 3305 / 10959 Рецензия на статью «Этнография музыкальная». Авт., М., 1980. (маш.) 4 л.
- 3310 / 10959 Записная книжка. Авт. Пинега, 1927. (черн., кар.) 80 л.
- 3313 / 10959 Тетрадь конспектов. Авт., б.д. б.м. (кар., черн.) 83 л.
- 3316 / 10959 Тетрадь записей экспедиций в Архангельскую обл. Авт., б.д., с. Яренск, д. Паладино. (черн.) 36 л.
- 3317 / 10959 Тетрадь экспедиции в Архангельскую обл. Авт., 1927 (черн.) 118 л.
- 3318 / 10959 Тетрадь 1. Авт., Пинега, 1930. (черн.) 69 л.
- 3319 / 10959 Экспедиция на Пинегу. Авт., 1971. (черн.) 91 л.
- 3320 / 10959 Тетрадь рабочих записей. Авт., Пинега, 1927, 1930. (черн.) 62 л.
- 3321 / 10959 Рабочая тетрадь. Экспедиция. Авт., Арханг. обл., 1975. (черн.) 27 л.
- 3322 / 10959 Экспедиция. Авт., Суздаль, б.д. (черн.) 29 л.
- 3323 / 10959 Рабочая тетрадь — о разных экспедициях. Авт., б.д. б.м. (черн.) 26 л.
- 3324 / 10959 Экспедиция на Пинегу. Тетрадь 1. Авт., 1971. (черн.) 46 л.
- 3325 / 10959 Рабочая тетрадь экспедиции. Тетрадь 2. Авт. Пинега. (кар.) 36 л.
- 3326 / 10959 Эссе: К 100-летию изучения культуры Заонежья. Черновик. Авт., б.д. б.м. (маш.) 4 л.
- 3327 / 10959 Вступление к тексту о нар. музыкальной культуре Севера. Авт., б.д. б.м. (маш.) 3 л.
- 3328 / 10959 Вступление к сб. Т.В. Краснопольской. Авт., б.д. б.м. (маш.) 5 л.
- 3329 / 10959 Краткое описание концепции сборника и план «Песни Заонежья» Гиппиуса и Краснопольской. Авт., б.д. б.м. (маш.) 12 л.
- 3330 / 10959 Оглавление «библиография к неуст. сб. песен». Авт., б.д. б.м. (кар.) 3 л.
- 3331 / 10959 Тетради записей по экспедиции. Авт., б.д. б.м. (кар.) 16 л.
- 3332 / 10959 Тетрадь с записями песен № 1. Авт., б.д. б.м. [1930 ?] (кар.) 12 л.
- 3333 / 10959 Тетрадь с записями песен № 2. Авт., б.д. б.м. [1930 ?] (кар.) 12 л.
- 3334 / 10959 Текст доклада на совещании по Заонежью. Авт., б.д. б.м. (черн.) 36 л.
- 3335, 3336 / 10959 Лекция о ладо-ритмической основе народной мелодии. Авт., М., 1948, (черн.) 12 л.; М., 1979 (маш.) 10 л.

- 3337 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 6 л.
- 3338 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 6 л.
- 3339 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 14 л.
- 3340 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 5 л.
- 3341 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 50 л.
- 3342 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 4 л.
- 3343 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 16 л.
- 3344 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 5 л.
- 3345 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 2 л.
- 3346 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 17 л.
- 3347 / 10959 Фрагмент черновика книги о лирических песнях. Черновик с записями. Авт., б.д. б.м. (черн.) 10 л.
- 3348 / 10959 Черновые фрагменты книги по истории лирической песни. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 123 л.
- 3349 / 10959 Черновые фрагменты книги по истории лирической песни. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 22 л.
- 3350 / 10959 Черновые фрагменты книги по истории лирической песни. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 2 л.
- 3351 / 10959 Черновые фрагменты книги по истории лирической песни. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 3 л.
- 3352 / 10959 Черновые фрагменты книги по истории лирической песни. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 12 л.
- 3353 / 10959 Черновые фрагменты книги по истории лирической песни. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 12 л.
- 3354 / 10959 Фрагменты книги по истории лирической песни. Черновик. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 119 л.
- 3355 / 10959 Фрагменты книги по истории лирической песни. Черновик. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 36 л.
- 3356 / 10959 Фрагменты книги, в черновиках «Многоголосный строй русской нар. песни». Авт., 1950. б.м. (маш.) 39 л.
- 3357 / 10959 Фрагменты книги, в черновиках «Многоголосный строй русской нар. песни». Авт., 1950. б.м. (маш.) 25 л.
- 3358 / 10959 Опубликованные документы по русской народной хоровой полифонии. Авт., б.д. б.м. (маш.) 41 л.
- 3359 / 10959 Фрагменты книги о революционных песнях. Черновик. Авт., б.д. б.м. (маш.) 23 л.

- 3396 / 10959 Черновые фрагменты книги об Интернационале. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 1 л.
- 3397 / 10959 Черновые фрагменты книги об Интернационале. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 5 л.
- 3398 / 10959 Черновые фрагменты книги об Интернационале. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 4 л.
- 3399 / 10959 Черновые фрагменты книги об Интернационале. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 5 л.
- 3400 / 10959 Черновые фрагменты книги об Интернационале. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 4 л.
- 3401 / 10959 Песни о труде и революционной борьбе русских рабочих. 1 вариант. Авт., б.м., б.д. (маш.) 331 л.
- 3402 / 10959 История русского рабочего класса в нар. песнях и революционных гимнах. (совм. с П. Ширяевой) Авт., М., 1963. (маш.) 518 л.
- 3403 / 10959 История русского рабочего класса в нар. песнях и революционных гимнах. (совм. с П. Ширяевой) Т.2. Неполный экз. с доп. редактора. Авт., М., 1965. (маш.) 239 л.
- 3404 / 10959 То же. Нотные примеры. Авт., М., 1965 (маш.) 177 л.
- 3405 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 16 л.
- 3406 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 25 л.
- 3407 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 27 л.
- 3408 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 6 л.
- 3408 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 6 л.
- 3409 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 3 л.
- 3410 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 4 л.
- 3411 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 16 л.
- 3412 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 10 л.
- 3413 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 18 л.
- 3414 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Выпски из литературы. Авт., б.м., б.д. (маш.) 12 л.
- 3415 / 10959 Черновые фрагменты к книге об Интернационале. Стихи Эжена Потье. Авт., б.м., б.д. (маш.) 4 л.
- 3416 / 10959 Материалы к книге об Интернационале. Материалы по Ф. Гэлю. Авт., б.м., б.д. (маш.) 7 л.
- 3417 / 10959 Черновые материалы к книге об Интернационале. П. Дегейтер. Авт., б.м., б.д. (маш.) 3 л.
- 3418 / 10959 Черновые материалы к книге об Интернационале. Э.Потье. Авт., б.м., б.д. (маш.) 17 л.
- 3419 / 10959 Черновые материалы к книге об Интернационале. Об Л.П. Разине. Авт., б.м., б.д. (маш.) 4 л.
- 3420 / 10959 Черновые материалы к книге об Интернационале. Об Л.П. Разине. Авт., б.м., б.д. (маш.) 18 л.
- 3421 / 10959 Черновые материалы к книге об Интернационале. Фрагменты главы. Авт., б.м., б.д. (маш.) 6 л.
- 3422 / 10959 Черновые фрагменты книги об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 18 л.
- 3423 / 10959 Черновые фрагменты книги об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 10 л.
- 3424 / 10959 Черновые фрагменты книги об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 4 л.
- 3425 / 10959 Черновые фрагменты книги об Интернационале. Авт., б.м., б.д. (маш.) 10 л.

- 3426 / 10959 Материалы статьи о происхождении музыки. Черновые фрагменты. Авт., б.м., б.д. (маш., черн.) 13 л.
- 3427 / 10959 Материалы статьи о происхождении музыки. Черновые фрагменты. Авт., б.м., б.д. (маш.) 7 л.
- 3428 / 10959 Материалы статьи о происхождении музыки. Черновые фрагменты. Авт., б.м., б.д. (маш.) 18 л.
- 3429 / 10959 Кузнецов К.А. Отзыв о работе Е.В. Гиппиуса «Многоголосный строй русской народной песни». Авт., б.м., б.д. (маш.) 4 л.
- 3430 / 10959 Без автора. Задание на копирование звукозаписей ИРЛИ АН СССР со списком песен в фонограммах. Авт., б.м., б.д. (маш.) 11 л.
- 3431 / 10959 План научной работы Е.В. Гиппиуса. Авт., б.м., б.д. (маш.) 1 л.
- 3432 / 10959 Заметки к классификации 4-томного собрания песен. Авт., б.м., б.д. (маш.) 1 л.
- 3433 / 10959 Фрагменты рукописи о собирателях народных песен с черновыми дополнениями. Авт., б.м., б.д. (маш.) 16 л.
- 3434 / 10959 Список песен, записанных в д. Верхние Таволги. Авт., б.м., б.д. (маш.) 2 л.
- 3435 / 10959 Фрагменты рукописи: исторический обзор русского хорового многоголосия. Авт., б.м., б.д. (маш.) 13 л.
- 3436 / 10959 Фрагменты рукописи о собирании народных песен. Авт., б.м., б.д. (маш.) 26 л.
- 3437 / 10959 Ритмический анализ песен в виде сравнительной картотеки (с пометой Балашов-Красовская). Авт., б.м., б.д. (черн.) 12 л.
- 3438 / 10959 Ритмический анализ песен в виде сравнительной картотеки (с пометой Балашов-Красовская). Авт., б.м., б.д. (черн.) 44 л.
- 3439 / 10959 Ритмический анализ песен в виде сравнительной картотеки (с пометой Балашов-Красовская). Авт., б.м., б.д. (черн.) 8 л.
- 3440 / 10959 Ритмический анализ песен в виде сравнительной картотеки (с пометой Балашов-Красовская). Авт., б.м., б.д. (черн.) 12 л.
- 3441 / 10959 Ритмический анализ песен в виде сравнительной картотеки (с пометой Балашов-Красовская). Авт., б.м., б.д. (черн.) 7 л.
- 3442 / 10959 Ритмический анализ песен в виде сравнительной картотеки (с пометой Балашов-Красовская). Авт., б.м., б.д. (черн.) 12 л.
- 3443 / 10959 Ритмический анализ песен в виде сравнительной картотеки (с пометой Балашов-Красовская). Авт., б.м., б.д. (черн.) 12 л.
- 3499-3501 / 10959 Списки песен с указанием номеров фонограмм. Авт. Места разные, даты нет. (черн.) 2+3+3 л.
- 3502-3503 / 10959 Статья об А.М. Листопадове в черновом и чистовом вариантах. Авт. М., 1946. (черн., маш.) 10+7 л.

Музыкально-энциклопедический словарь (ред. Е.Гиппиус)

- 3521 / 10959 Список собирателей песен. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
- 3522 / 10959 М.И. Абрамычев. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
- 3523 / 10959 О.Х. Агреева-Славянская. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
- 3524 / 10959 Д.А. Агреев-Славянский. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
- 3525 / 10959 Д.А. Агреев-Славянский. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
- 3526 / 10959 Д.А. Агреев-Славянский. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
- 3527 / 10959 А.Н. Аксенов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
- 3528 / 10959 В.В. Андреев. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 7 л.
- 3529 / 10959 А.В. Анохин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
- 3530 / 10959 М.Г. Антонов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.

- 3531 / 10959 Ф.И. Безубова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3532 / 10959 А.М. Астахова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3533 / 10959 Б.В. Асафьев. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 6 л.
3534 / 10959 Н.Д. Бер. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3536 / 10959 Н.С. Богданова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3537 / 10959 А.Г. Буланова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3538 / 10959 А. Васильева. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3539 / 10959 И.В. Васильев. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 9 л.
3540 / 10959 М.Х. Вессель. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3541 / 10959 К.П. Вильбоа. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3542 / 10959 В.Н. Гартевельд. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 7 л.
3543 / 10959 Е.В. Гиппиус. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 10 л.
3544 / 10959 Н.Н. Голубинцев. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3545 / 10959 А.А. Григорьев. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
3546 / 10959 А.Д. Давыдов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3547 / 10959 А.А. Догадин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
3548 / 10959 Н.Д. Дулькевич. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3549 / 10959 С. Глухов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3550 / 10959 В.Ф. Железнов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3551 / 10959 И. Захаров. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3552 / 10959 В.И. Захарова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 6 л.
3553 / 10959 К.Д. Псахов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3554 / 10959 Р.А. Калабин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3555 / 10959 С. Китов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3556 / 10959 П.М. Казьмин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3557 / 10959 Д.Н. Кашин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3558 / 10959 Д.Н. Кашин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 8 л.
3559 / 10959 К.В. Квитка. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 23 л.
3560 / 10959 К.В. Квитка. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 6 л.
3561 / 10959 К.В. Квитка. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3562 / 10959 Л.П. Крюков. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3563 / 10959 О.В. Ковалева. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 10 л.
3564 / 10959 А.Я. Колотилова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 7 л.
3565 / 10959 И.В. Колобаева. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3566 / 10959 М.В. Кондратьев. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3567 / 10959 Ф.Г. Корнилова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3568 / 10959 А.К. Кончевский. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3569 / 10959 В.В. Крестовский. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3570 / 10959 Н.Н. Кручинин-Хлебников. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3571 / 10959 М.Д. Кривополенова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2+3 л.
3572 / 10959 С.А. Кондратьев. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3573 / 10959 А.М. Крюкова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3574 / 10959 М.С. Крюкова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 6 л.
3575 / 10959 Г.Л. Крюков. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3576 / 10959 И.И. Лавров. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3577 / 10959 Ф.Н. Лаговский. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3578 / 10959 Е.Э. Линева. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 9 л.

- 3579 / 10959 А.М. Листопадов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 9 л.
3580 / 10959 А.М. Листопадов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 21 л.
3581 / 10959 А.М. Листопадов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 16 л.
3582 / 10959 Н.М. Лопатин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 6 л.
3583 / 10959 А.К. Лядов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
3584 / 10959 Н.А. Львов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 8 л.
3585 / 10959 А.Ф. Макаров-Юнев. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3586 / 10959 Н.А. Маркевич. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3587 / 10959 Л.Д. Малашкин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3588 / 10959 А.Л. Маслов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 6 л.
3589 / 10959 С.М. Максимов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3590 / 10959 Ф. Мейер. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3591 / 10959 Ю.Н. Мельгунов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 13 л.
3592 / 10959 И.Е. Молчанов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3593 / 10959 Н.Н. Миронов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3594 / 10959 И.В. Некрасова. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
3595 / 10959 В.В. Пашина. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3596 / 10959 Ф.П. Павлов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3597 / 10959 Н.В. Плевницкая. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3598 / 10959 М.В. Пономарева. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3599 / 10959 И.И. Прач. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 7 л.
3600 / 10959 Н.Е. Пальчиков. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 8 л.
3601 / 10959 И.И. Прач. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 8 л.
3602 / 10959 Г.М. Попов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3603 / 10959 Г.М. Попов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3604 / 10959 Г.М. Попов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
3605 / 10959 В.П. Прокунин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3606 / 10959 В.П. Прокунин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3607 / 10959 Т.А. Прохоров. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3608 / 10959 Я.Ф. Пригожий. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3609 / 10959 В.М. Орлов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 6 л.
3610 / 10959 А.А. Ресин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3611 / 10959 А.И. Рожнов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3612 / 10959 Е.Е. Романовская. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3613 / 10959 А.И. Рубец. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3614 / 10959 Ф.А. Рубцов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3615 / 10959 А.И. Рубец. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3616 / 10959 А.В. Руднева. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
3617 / 10959 И.А. Рупин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3618 / 10959 И.А. Рупин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
3619 / 10959 Рябинины-сказители. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 8 л.
3620 / 10959 П.П. Сокальский. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 7 л.
3621 / 10959 Б.Ф. Смирнов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
3622 / 10959 Б.Ф. Смирнов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3623 / 10959 Е.П. Чупров. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
3624 / 10959 А.Е. Хромцева. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
3625 / 10959 П.Г. Ширяева. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.

- 3626 / 10959 А.Б. Суриков. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 6 л.
- 3627 / 10959 В.А. Успенский. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
- 3628 / 10959 В.И. Харьков. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
- 3629 / 10959 М.А. Стахович. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 6 л.
- 3630 / 10959 Г.И. Соколов. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 5 л.
- 3631 / 10959 А.В. Шишкин. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
- 3632 / 10959 К. Штумпф. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 1 л.
- 3633 / 10959 Хорнбостель Э. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
- 3634 / 10959 Гетерофония. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 4 л.
- 3635 / 10959 Музыкальная этнография. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 31 л.
- 3636 / 10959 Частушка. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 2 л.
- 3637 / 10959 Лад. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 9 л.
- 3638 / 10959 Метр. Авт. Б.м., б.д. (маш., черн.) 3 л.
- 4578 / 10959 Мухаринская Л.С. Отзыв о деятельности Е.В. Гиппиуса в связи с юбилеем. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 19 л.
- 4579 / 10959 Асафьев Б.В. Е.В. Гиппиус как фольклорист и исследователь народного музыкального творчества. Отзыв-характеристика. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 8 л.
- 4580-4581 / 10959 Асафьев Б.В. Отзыв о Е.В. Гиппиусе с пометами. Серия «Очерки о русских музыкантах и мыслителях о музыке» Авт. Б.м., б.д. (маш.) 6+6 л.
- 4583 / 10959 Рукописный сборник народных песен Пинежья 1930-х годов (Е.Гиппиус). 1930-е г. (черн.) 51 л.
- 4584 / 10959 Многоголосный и одноголосный типы совместного пения восточных славян. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 23 л.
- 4585 / 10959 Общие особенности ритмики свадебных, хороводных и плясовых песен. Авт. Б.м., б.д. (черн., маш.) 21 л.
- 4586 / 10959 Стиль гетерофонного хорового одноголосия в восточно-славянской песенности. Авт. М., 1949 (маш.) 47 л.
- 4587 / 10959 Полифонический строй русской народной песни. Статья. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 35 л.
- 4588 / 10959 Полифонический строй русской народной песни. Статья. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 18 л.
- 4589 / 10959 Полифонический строй русской народной песни. Статья. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 35 л.
- 4590 / 10959 Принципы мелодической композиции протяжной русской песни. Авт. Б.м., б.д. (маш.) 34 л.
- 4729 / 10959 Нотные примеры ко 2 тому книги о рабочих революционных песнях. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 38 л.
- 4730 / 10959 Нотные примеры к 1 тому книги об Интернационале. Авт. Б.м., б.д. (черн.) 35 л.
- 4731 / 10959 Нотные примеры из очерков 2 тома «Книги об Интернационале». Авт. Б.м., б.д. (черн.) 24 л.
- 4732 / 10959 Список основной части: очерков 2 тома «Книги об Интернационале». Авт. Б.м., б.д. 63+2 л.
- 4735 / 10959 Полевая тетрадь Е.В. Гиппиуса. Авт. Б.м., б.д. 37 л.
- 4736 / 10959 Полевая тетрадь Е.В. Гиппиуса. Авт. Б.м., б.д. 37 л.
- 4737 / 10959 Запись песни с текстом о манере исполнения. Авт. Б.м., б.д. 1 л.

**ОПИСЬ АРХИВА Е. В. ГИППИУСА
В МГК ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

1. Обзор сборников многоголосных записей русских народных песен (историографический очерк) (2 копии по 29 с., инв. № 24/300-301)
 2. Русская народная подголосочная полифония (оригинал — 12 с., инв. № 24/302, 2 копии по 11 с., инв. №№ 24/303-304)
 3. Местные стили русской народной хоровой полифонии (оригинал — 8 с., инв. № 24/305, копия — 7 с., инв. № 24/306)
 4. Лирическая песня /конспект вводной лекции/ (оригинал — 9 с., инв. № 24/307)
 5. Лирика — как род музыки и поэзии (2 копии (посл. ред.) по 21 с., инв. №№ 24/308-309)
 6. О родах русских лирических песен по их поэтическому содержанию (оригинал — 12 с., инв. № 24/310)
 7. Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен /первый период собрания/ (оригинал — 48 с., инв. № 24/311, копия — 49 с., инв. № 24/312)
 8. Тема: «История собрания русских народных песен» /даты изданий сборников русских народных песен/ (копия — 4 с., инв. № 24/313)
 9. Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен /второй период собрания/ (2 копии — 36 и 26 с., инв. №№ 24/314-315)
 10. Обзор записей напевов былин (оригинал — 8 с., копия — 8 с., б/№)
 11. Календарные песни (оригинал — 55 с., инв. № 25/316, копия — 56 с., инв. № 25/317)
 12. Н. И. Рождественская. Свадебные песни (ред. Е. В. Гиппиуса) (2 оригинала: 1-я ред. — 20 с., инв. № 25/318; 2-я ред. — 22 с. (+ выдержки из кн. М. Е. Шереметевой «Старая свадьба в Гамаюнщине» — 15 с.), инв. № 25/319)
 13. О ритмической форме и ладовом строении хороводных и свадебных песен (оригинал — 24 с., инв. № 25/320, 2 копии — по 24 с., инв. №№ 25/321-322)
 14. Основные особенности русской народной музыкальной речи, мелодического склада, мыслимого вне гармонии и тактовой ритмики (оригинал — 20 с., инв. № 25/323, 2 копии — 19 и 16 с., инв. №№ 25/324-325)
 15. Мелодический склад русских народных песен, сложившийся под воздействием гармонии и тактовой ритмики (оригинал — 2 с., инв. № 25/326, копия — 2 с., инв. № 25/327)
 16. Вопросник. История собрания русской народной песни (2 копии по 14 с., инв. №№ 25/328-329)
 17. Концерт из цикла радиопередач «Записи русского народного многоголосия». Александр Михайлович Листопадов (оригинал — 8 с., 3 копии (две по 5 с. и одна — 4 с.), б/№)
- Цикл радиопередач «Собиратели русских народных песен» (1959 г.):**
18. Музыкальный очерк «Выдающийся собиратель народных песен — Листопадов» (1) (2 копии по 4 с., б/№)

19. Музыкальный очерк «Выдающийся собиратель народных песен — Листопадов» (2) (копия — 4 с., б/№)
20. Музыкальный очерк «Выдающийся собиратель народных песен — Листопадов (к 75-летию со дня рождения А.М. Листопадова)» (копия — 8 с., б/№)
21. Музыкальный очерк «И.А. Рупин» (оригинал — 13 с., б/№)
22. Музыкальный очерк «Даниил Никитич Кашин» (2 копии по 6 с., б/№)
23. Музыкальный очерк «Александр Варламов и Александр Гурилёв» (2 копии по 3 с., б/№)
24. А. Големба. Музыкальный очерк «Сборник русских народных песен Балакирева» (ред. Е.В. Гиппиуса) (копия — 4 с., б/№)

Содержание

<i>От редакторов-составителей</i>	5
Жизненный и творческий путь Е. В. Гиппиуса	7
Научная проблематика исследований Е. В. Гиппиуса	17
<i>Гиппиус Е. В.</i> Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века.....	59
Комментарий.....	109
<i>Гиппиус Е. В.</i> Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредствованный.....	112
Комментарий.....	169
Нотные транскрипции Е. В. Гиппиуса.....	172
Список экспедиций Е. В. Гиппиуса.....	182
Список изданных работ Е. В. Гиппиуса.....	186
Опись архива Е. В. Гиппиуса, хранящегося в ИЦММК им. М. И. Глинки.....	193
Опись архива Е. В. Гиппиуса, хранящегося в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.....	213

Книжное издание
МАТЕРИАЛЫ И СТАТЬИ
К 100-летию со дня рождения
Е.В.Гилпиуса

Техн. редактор О. Кузнецова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 60x84¹/₁₆. Печ. л. 13,5.
Уч.-изд. л. 14,85. Изд. № 10810.
Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12