



# МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ЭТНОГРАФИИ И АНТРОПОЛОГИИ С С С Р

Е. В. ГИППИУС

## О РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПОДГОЛОСОЧНОЙ ПОЛИФОНИИ В КОНЦЕ XVIII — НАЧАЛЕ XIX ВЕКА

### I

Первые опыты записей русского народного многоголосия были опубликованы только в 70-х годах XIX в., через сто лет после появления первого печатного сборника музыкальных записей народных русских песен «Собрания русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского (три части которого были изданы в 1776, 1778 и 1779 гг.)<sup>1</sup>.

Дореволюционным исследователям народных русских песен отсутствующие записей русской народной хоровой полифонии до 70-х годов XIX столетия представлялись вполне естественным и объяснялось тем, что многоголосный склад крестьянских песен, пока на него внезапно не обратил внимание Ю. Мельгунов,— просто не привлекал внимания собирателей. «До него,— писала Е. Линева,— и в публике и между собирателями крепко держался предрассудок, что народ поет в унисон»,— «даже такой серьезный исследователь народной песни, как Сокальский, был такого мнения»,— добавляет она в примечании<sup>2</sup>. То же объяснение повторяет А. Маслов, указывая при этом на В. Ф. Одоевского как на прямого виновника многолетнего невнимания собирателей к русскому народному многоголосию: «С легкой руки князя В. Ф. Одоевского,— замечает он,— русское общество и интеллигенция, незнакомые с деревенской жизнью, были убеждены в том, что старинные русские песни поются одногласно, и только исследователь этих песен Ю. Мельгунов раскрыл всем глаза на истинное положение вещей»<sup>3</sup>. Это объяснение, не вполне точное и по существу (Маслов не оговаривает, что первые записи русского народного многоголосия были опубликованы еще до Ю. Мельгунова в 1872—1873 гг. В. Прокуниным, хотя это было отмечено в историографических обзорах Н. Лопатина<sup>4</sup> и С. Рыбакова<sup>5</sup>), вызывает вместе с тем недоумение в той части, в ко-

<sup>1</sup> Четвертая часть сборника В. Трутовского вышла значительно позднее (1795), уже после опубликования второго печатного сборника народных русских песен в музыкальных записях И. Прача (1790).

<sup>2</sup> Е. Линева, Ю. Мельгунов, как новатор-исследователь народной песни, «Русская музыкальная газета», 1903, № 23—24, стр. 566.

<sup>3</sup> А. Л. Маслов, Украинская народная музыка, журн. «Украинская жизнь», 1912, № 12, стр. 66.

<sup>4</sup> Н. Лопатин и В. Прокуни, Сборник русских народных лирических песен, ч. 1. Вступление (Н. Лопатина), 1889, стр. 42.

<sup>5</sup> С. Рыбаков, Русская песня, Энциклопедический словарь Брокгауза — Ефрон, т. XXVII (53 полутом), стр. 318.

торой оно касается В. Одоевского. Упрек в утверждении идеи одноголосного склада русского народного хорового пения Маслов бросает Одоевскому голословно, без ссылок на его работы. Ни в одной из известных печатных работ Одоевского нет ни одного высказывания, которое давало бы хоть какой-нибудь повод к подобному обвинению. Наоборот, в работе «Русская и так называемая общая музыка» (1867) Одоевский описывает русское народное многоголосие на основании своих наблюдений над пением народного хора И. Молчанова, который состоял из певцов, незнакомых с нотной грамотой, и исполнял народные русские песни в стилях устной традиции, как исторически более ранних (старинных крестьянских), так и более поздних (городских и армейских). Описание Одоевского относится, однако, несомненно, именно к старинному традиционному стилю крестьянского хорового многоголосного пения, а не позднему стилю, в котором этот хор исполнял городские и армейские песни. Поздние стили русской городской песни XVIII—XIX вв. Одоевский не признавал самобытными и отрицал (крайне резкие его высказывания по этому поводу общеизвестны). В репертуаре И. Е. Молчанова он высоко ценил именно старинные крестьянские песни, напевы которых он записывал от Молчанова в начале 60-х годов<sup>6</sup> (ранее от того же Молчанова их записывал Глинка<sup>7</sup>, позднее тексты крестьянских песен от Молчанова записывал П. В. Шейн, см. «Великорусс», 1900, № 957). «Мелодия и характер наших старинных песен,— писал Одоевский,— наиболее слышатся в хорах Ивана Евстратьевича Молчанова («Русского певца»), человека весьма замечательных дарований и которого чудная память хранит в себе несколько сотен русских напевов. Пение хора этого почтенного человека должно быть предметом особого изучения со стороны всякого, желающего следить за историей и развитием нашего музыкального элемента, потому более, что все певцы этого хора поют не по нотам, а по слуху, следовательно руководятся не какой-либо искусственной теорией, но внутренним чувством русского человека. Сам Молчанов — чудное дело! — сочиняет и разучивает четырехголосные партии — на память, на слух. Весьма любопытен ход аккордов в этой инстинктивной гармонизации; разумеется, русское ухо не боится опасных ходов (*sehr gefährliche Gänge* Альбрехтсбергера), посягает — иногда и на последование чистых квинт»<sup>8</sup>. Одоевский называет далее это многоголосное пение «старинным грунтом» русской «самобытной мелодии и гармонии».

Если даже допустить, что Маслову было известно какое-нибудь устное высказывание Одоевского об одноголосной природе русского народного хорового пения или высказывания в этом направлении, опубликованные в какой-нибудь из его заметок, не учтенных библиографами, все же нет основания считать Одоевского виновником невнимания к русскому народному многоголосию со стороны собирателей конца

<sup>6</sup> Напевы, записанные Одоевским от Молчанова, после смерти Одоевского были частично опубликованы В. Кашперовым без указания, от кого *статья взята* (та источник установлен нами по рукописному архиву В. Одоевского, хранящемуся в Центральном музее музыкальной культуры в Москве); см. В. Кашперов, *Напевы русских песен, записанные кн. В. Ф. Одоевским*, Вестник О-ва друзей русского искусства, 1876, отд. 2, № 11—12 (записи от И. Е. Молчанова №№ 6, 8, 10, 22, 25).

<sup>7</sup> И. Липаев («Русская музыкальная газета», 1898, стр. 655, *хроника*) сообщает, что, по свидетельству П. Суворова, в молодые годы И. Молчанов (по распоряжению содержателя хора) неоднократно бывал у Глинки (по просьбе последнего) для исполнения старинных песен, которые композитор записывал с его голоса.

<sup>8</sup> В. Ф. Одоевский, *Русская и так называемая общая музыка*, послед. К. В. О., газ. «Русский», 1867, №№ 11 и 12 (опубликовано также отдельным изданием типогр. газ. «Русский», М., 1867), стр. 13.

XVIII в. выступавших до его рождения или в начале XIX в. — в годы его жизни. Взгляд на русское народное хоровое пение как на унисонное в 60-х годах был высказан, но не Одоевским, а Серовым (в известной его работе «Русская народная песня как предмет науки», 1869). Из этого высказывания, однако, не видно, чтобы Серов «держался предвзвешенно, что народ поет в унисон», — что ему ставит в упрек Линева. Унисонный характер русского народного хорового пения Серов действительно подчеркивал, но не как признак одноголосного его склада, а как одну из национальных самобытных, типических черт русского народного многоголосия, отличающих русское народное подголосочное многоголосное пение (основные особенности которого — подголоски, варьирование различными голосами хора песенного напева и согласование этих вариаций в совместном пении — Серов описывает) от сплошного четырехголосия западноевропейской музыки. «Русская песня, — пишет он, — музыкальный эмбрион, созданный прежде всего для единичного голоса или для хорового пения в унисон. Совместная с данной мелодией гармония есть дело выработки западноевропейской, роскошь музыкальная, нашему народу почти чуждая. Народ в своих импровизированных хорах поет не все время в унисон, это правда, но «подголоски», «припевы» в других голосах, кроме главного ведущего мелодии, создаются только в виде мелодической прикрасы, в виде модификации варианта, а никак не сплошь под каждую ноту данного напева. Тут при глубоком вникании в «суть» самого дела окажутся своеобразные мелодико-гармонические приемы, чрезвычайно не похожие на принципы общеевропейской гармонизации»<sup>9</sup>.

Указывая на унисонность, как на одну из самобытных стилистических черт русского народного хорового пения, Серов имеет в виду обилие унисонов в русской хоровой подголосочной полифонии, позднее отмеченное и подчеркнутое А. Кастальским в книге «Особенности народно-русской музыкальной системы», а ранее (еще в 30-х годах) замеченное М. Глинкой. Обилие унисонов, их применение в конечном счете — одна из наиболее характерных стилистических особенностей хоров «Ивана Сусанина», отличающая их от хорового склада русской оперы и оратории до-глинкинской поры (Д. Бортнянский, С. Дегтярев, Д. Кашин и др.). На эти творческие итоги наблюдений Глинки над русской народной хоровой песней Серов, несомненно, и опирается в своей характеристике национально-своеобразных, стилистических особенностей ее склада. Серов (точно так же, как и Одоевский), следовательно, имел достаточно верное представление о русском народном многоголосии и в основных чертах описал этот стиль (так же, как и Одоевский) за десять лет до выступления Мельгунова.

В самом начале 60-х годов русское народное многоголосие было описано В. Далем в его «Толковом словаре живого великорусского языка» под словом «запевала» (1861). Из этого описания видно, что Далю был известен русский народный хоровой подголосочный стиль функционального двухголосия, распространенный, по данным современных наблюдений, в областных традициях крестьянского хорового пения на территории областей, лежащих к юго-востоку от Москвы. «В русской песне, — пишет Даль, — за п е в а л а держит голос, лад и меру; он, второй голос и бас называются г о л о с а м и, прочие подголосками. Запевала затягивает, голоса пристают и вторят, подголоски подхватывают, один высокий заливает».

<sup>9</sup> А. Н. Серов, Русская народная песня как предмет науки, Критические статьи, т. IV, СПб., 1895, стр. 2132 (разрядка моя. — Е. Г.).

ся, другой выносит, заканчивает в одиночку»<sup>10</sup>. Общие принципы функционально-двухголосной традиции русского многоголосного пения в этом описании охарактеризованы вполне верно, если не считать неточностей в деталях (характеристика запевалы как голосовой партии, отличной от партии первого и второго голоса).

Отсутствие записей русского народного многоголосия вплоть до 70-х годов XIX столетия было, однако, истолковано некоторыми исследователями как доказательство отсутствия многоголосия в русской народно-песенной традиции до 70-х годов. Такое предположение (опирающееся на цитированное выше высказывание Маслова) было сделано проф. К. В. Квиткой в его очерке «М. Лисенко як збірач народних пісень». «Если Маслов,— замечает в этой работе Квитка,— приписывал князю Одоевскому распространение неправильного представления о русской народной музыке как об одноголосной..., то может быть он не задумывался над возможностью того, что в первых десятилетиях XIX века, когда вырабатывались основные понятия у Одоевского, многоголосие в русском народном пении еще не было заметным и характерным явлением, а в старости он уже не мог уделить ему достаточного внимания»<sup>11</sup>. В той же части, в которой суждение это касается высказываний В. Ф. Одоевского, оно основано, как мы уже знаем, на недоразумении. Из слов проф. Квитки: «если Маслов приписывал князю Одоевскому» — видно, что сам он не обращался к работам Одоевского в период работы над статьей о Лысенко и основывался всецело на изложении мыслей Одоевского Масловым, что и ввело его в заблуждение. Однако предположение проф. Квитки о возникновении русского народного многоголосия в середине XIX в. неверно и по существу.

Предположение о возникновении русской народной подголосочной полифонии в середине XIX века опровергается прежде всего ранними свидетельствами о народном многоголосном хоровом исполнении русских песен, которые игнорировались историографами русских песенных сборников, несмотря на то, что свидетельства эти были хорошо известны отдельным собирателям 50—60-х годов. «Многими из наших и иностранных музыкантов замечено разнообразное движение голосов в хоровых русских песнях», — писал, например, в 1854 г. М. Стахович<sup>12</sup>, обративший внимание на русское народное многоголосие за 25 лет до Мельгунова. Еще более отчетливо характеризовал полифонический склад русского народного многоголосного пения А. С. Гацисский в статье «Голицынские концерты», опубликованной в 1865 г. в «Нижегородском Ярмарочном Справочном листке»: «Пользование формой фуги в хорах князя Голицына,— писал он, — тем более удачно и уместно, что всякому знакомому с чисто народным нашим хором должно быть известно, что в нем нечто вроде фуги явление обыкновенное, кровное, но в отношении к настоящей фуге играет роль сырого материала»<sup>13</sup>.

Самое раннее свидетельство о национальном своеобразии русского народного хорового многоголосного пения относится к концу XVIII в.

<sup>10</sup> «Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля», IV изд., под ред. проф. И. А. Бодуэна де Куртене, т. 1, СПб., 1912, стр. 1562. Разрядка автора.

<sup>11</sup> К. Квитка, М. Лисенко як збірач народних пісень. Українська Академія Наук. Повідомлення Музично-етнографічного Кабінету. ч. 1. Київ, 1923, стр. 6 (разрядка моя. — Е. Г.).

<sup>12</sup> М. Стахович, Собрание русских народных песен. тетр. 3-я, Предисловие. М., 1854.

<sup>13</sup> Нижегородский Ярмарочный Справочный листок, 1865 г., № 21. А. Г-цский, Голицынские концерты. (Это свидетельство о русском народном многоголосии мне неизвестное, любезно сообщил мне Б. С. Штейнпресс.)

(1790) и принадлежит Н. А. Львову. Описывая исполнение протяжных песен (в трактате «О русском народном пении», предпосланном им первому изданию сборника: «Собрание народных русских песен», с их голосами, на музыку положил Иван Прач»), Львов замечает, что протяжные русские песни запеваются «выходкою одного голоса», «возвышаются потом общим хором», который поет «правильно», «армонически».

Правильным «армоническим» хоровым пением Львов называет именно многоголосное пение, что видно из его противопоставления многоголосного хорового склада русской народной песни («каким образом без учения достигли сии певцы одним только слухом руководимые до художественной части музыки, то есть до армонии?») одноголосному хоровому складу украинской («мне неизвестна,— пишет он,— ни одна армоническая малороссийская песня») <sup>14</sup>.

В том же трактате Львов ссылается на известный отзыв о русских народных песнях композитора Паизиелло, обычно цитируемый в историографических обзорах народных русских песен в сокращенном изложении по предупреждению ко второму, третьему и четвертому изданиям сборника И. Прача, где главная мысль, высказанная Паизиелло, передана не точно: «Не повторю здесь того, что сказано в первом издании о мнении г. Паизиелло,— гласит сокращенное изложение этого отзыва,— который не хотел верить, чтобы русские протяжные песни были случайным творением простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей». Из этого можно заключить, что отзыв Паизиелло относится к протяжным песням вообще (в этом смысле на него ссылается и автор первого историографического обзора сборников народных русских песен И. Сахаров, который излагает мнение Паизиелло превратно <sup>15</sup>, и автор одного из наиболее обстоятельных историографических обзоров русской народной песни С. Рыбаков: «композитор Паизиелло, услышав русские песни,— пишет он,— не мог поверить...» и т. д.) <sup>16</sup>. Из полного изложения отзыва Паизиелло в статье Львова, предпосланной первому изданию сборника И. Прача, видно, что его поразили не самые протяжные песни, а народное многоголосное хоровое их исполнение. «Где охотник нечто доброе примечает, там знаток часто оное находит...— так излагает Львов мнение Паизиелло в вводной статье к первому изданию сборника Прача,— искусный нашего века музыкальный сочинитель (Паизиелло) нашел в наших протяжных песнях столько доброго и образа пения оных столь правильно хором исполняем, что не хотел верить, чтобы были они случайное творение простых людей, но полагал оные произведениями искусных музыкальных сочинителей... сие понятно,— продолжает Львов,—

<sup>14</sup> На противопоставление Львовым многоголосного склада русской песни одноголосному — украинской — до сих пор не было обращено внимания, по всей вероятности потому, что в цитируемой категорической форме оно было высказано Львовым только в первой редакции его трактата (опубликованной при первом издании сборника Прача, составляющего библиографическую редкость). Во второй общеизвестной редакции той же статьи (опубликованной при втором, третьем и четвертом изданиях сборника Прача под заглавием «Предупреждение») характеристика хорового склада украинской песни дана в более осторожной, менее категоричной форме: «ве видно ни одной армонической малороссийской песни, которая бы равнялась с нашими протяжными». Это изменение характеристики украинского хорового пения весьма ценно как самое раннее указание на многоголосный склад украинской народной музыки. Характеристика украинской песни как одноголосной в первой редакции трактата Львова могла быть вызвана знакомством его с правобережными стилями украинской народной музыки, которым (в отличие от левобережных) одноголосный хоровой склад более свойствен.

<sup>15</sup> «Сказки русского народа», собранные И. Сахаровым, т. 1, изд. 3-е, СПб., 1880, с. 28.

<sup>16</sup> С. Рыбаков, Уст. работа.

касательно до мелодии; но каким образом без учения достигли сии певцы одним только слухом руководимые до художественной части музыки, т. е. до гармонии?»<sup>17</sup>

Еще более ценное свидетельство о русской народной полифонии относится к началу 30-х годов XIX столетия. В 1834 г. в «*Neue Zeitschrift für Musik*», редактируемой Р. Шуманом, появляется корреспонденция из Петербурга, автор которой восторженно описывает национально-своеобразный склад русского народного многоголосного хорового пения по своим непосредственным наблюдениям над хоровым пением крестьян-отходников на строительстве Исаакиевского собора: «Каждый голос поет свою мелодию, все голоса фугообразно переплетаются, захватывая почти все тоны аккорда, но сохраняя свою мелодическую природу...», — пишет автор корреспонденции, — подобный естественный хор производит глубоко своеобразное впечатление»<sup>18</sup>. Трудно переоценить значение этого не учитывавшегося до сих пор описания, засвидетельствовавшего впервые полифонический склад русского народного многоголосного хорового пения за пятьдесят лет до опубликования первых опытов записей русского народного многоголосия, в те самые 30-е годы, когда последнее, по предположению проф. К. В. Квитки «еще не было заметным и характерным явлением».

Свидетельства конца XVIII и начала XIX в., доказывая необоснованность предположения о возникновении русского народного многоголосия в первой половине XIX в., не объясняют, однако, почему образцы русской народной полифонии не были записаны и представлены в песенных сборниках в течение целого столетия.

Отсутствие до середины XIX в. записей русской народной полифонии до сих пор не было поставлено в связь с теоретической неосознанностью русскими композиторами и теоретиками ладового своеобразия русской народной песенной мелодии именно до этого времени. Не было обращено внимания на то, что первые опыты записей русского народного многоголосия в 70-х годах были непосредственно обусловлены именно теоретическим осознанием ладового своеобразия русской народно-песенной мелодики в 50—60-х годах (Стахович, Одоевский), подготовленного творческими догадками Глинки в этой области. С теоретической точки зрения иначе не могло быть: закономерности каждой многоголосной системы всецело определяются закономерностями мелодики, лежащими в основе этой системы, следовательно и закономерностями ее ладового строя. Теоретическое осознание каждой данной многоголосной системы становится возможным только после теоретического осознания закономерностей данной мелодической системы и ее ладового строя и только на базе такого осознания. Между тем, достаточно внимательно прочитать вводную статью Мельгунова, предпосланную первой части его сборника (1879) (первый опыт теоретического обоснования русской народной подголосочной полифонии), — чтобы убедиться, что к идее русского народного многоголосия Мельгунов пришел не столько индуктивным, сколько дедуктивным путем — путем искания национально-самобытных приемов гармонизации русских народных песен. Отнюдь не случайно более половины своей статьи он посвящает не описанию своих наблюдений над закономерностями русской народной

<sup>17</sup> (Н. А. Львов) О русском народном пении. Вводная статья к сборнику: Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач, СПб., 1790.

<sup>18</sup> *Neue Zeitschrift für Musik*, 1834, стр. 283 и сл.

полифония, а отвлеченно — теоретическому гармоническому ее обоснованию методом искусственного соотнесения закономерностей русской народной подголосочной полифонии к абстрактной схеме восходящих мажорных и нисходящих минорных гармоний (трактуемых как «образованные» мажорные) — схеме, не имеющей никакого отношения к родовому полифоническому складу народной русской песни. Свои запасы мелодических вариаций и подголосков Мельгунов рассматривает в сущности только как материал для гармонизации, которую он и поручает сделать для своего сборника (в соответствии с устанавливаемыми им абстрактными гармоническими схемами) Кленовскому и Бларамбергу. Из статьи Мельгунова видно, что он обратил внимание на русское народное многоголосие не столько вследствие своей особой наблюдательности, сколько под непосредственным влиянием появившегося в 1866 г. сборника Балакирева, в котором впервые мастерски была решена задача национально-самобытной ладовой гармонизации русских народных песен (под свежим впечатлением творческих находок Глинки и теоретических исследований Одоевского). Выступление Мельгунова с его «открытием» русского народного многоголосия поэтому отнюдь нельзя рассматривать, как это принято, — изолированно, вне эпохи. В начале статьи Мельгунова (предпосланной его сборнику 1879 г.) в ссылке на Одоевского и в полемике с Балакиревым по поводу толкования последним ладового строя русских песен — отчетливо звучит отголосок споров вокруг проблемы ладовой и гармонической самобытности русского народного песенного мелоса, которые разгорелись в 60-х годах под впечатлением открытого Глинкой русского голосоведения, гармонизаций русских народных песен Балакиревым и теоретических выступлений Стаховича, Одоевского и Серова. В центре этих споров были именно балакиревские гармонизации, пробудившие критическое отношение даже к голосоведению Глинки. Напомним статью Лароша «Глинка и его значение в истории музыки» (1867), в которой автор, опираясь на теоретические исследования Одоевского и талантливейшие обработки русских народных песен М. Балакирева (1866) утверждает, что «русские народные песни требуют гармонизации исключительно трезвучиями», и замечает, что «Глинка лишь отчасти, а не вполне соединяет в своих сочинениях технические признаки русской народной песни»<sup>19</sup>.

Теоретическое осознание русской народной подголосочной полифонии Мельгуновым, таким образом, непосредственно развивало опыты теоретического обоснования ладового строя напевов старинных крестьянских песен (Одоевский) и исканий национально-самобытных приемов их гармонизации (Одоевский, Балакирев), относящихся к 60-м годам. Первые гениальные слуховые постижения Глинки в этом направлении, относящиеся к 30—40-м годам, еще не могли быть им теоретически сформулированы. «На какие технические признаки (в особенности для практики), — писал по этому поводу в 1864 г. В. Одоевский, — можно указать, как на причину, почему всякий русский человек... руководимый единственно внутренним чувством, слушая то или другое пение, безошибочно скажет «русское, великорусское» — или «это, что-то не наше, не так, неправильно»? Эти вопросы со многими другими к ним соприкасающимися возбудились для меня впервые в наших музыкальных беседах с покойным Михайлом Ивановичем Глинкой. Гениальный, угадывал многое своим чудным чутьем, но этого для нас было недостаточно, для нашего полного сознания истины не доставало точки опоры... Мы видели связь между нашим древним песнопением и так называемою средневековою общею

<sup>19</sup> Г. А. Ларош, Сборник музыкально-критических статей, т. 1, М., 1913, стр. 34.

тональностью, но чувствовали между тем, что эта тональность все-таки не вполне совпадает с характером и составом нашего великорусского пения... как бы то ни было Михаил Иванович (к сожалению не задолго 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»<sup>20</sup>. Изучением «средневековых тональностей» Глинка занялся в последние два года своей жизни (1856—1857), первые теоретические статьи Одоевского о русской народной музыке и древнерусском церковном пении появились в 60-х годах, а уже в 1863 г. (за три года до опубликования Балакиревского сборника) Одоевский выступает в печати с опытом национально-самобытной ладовой гармонизации старинной русской песни, выбрав для этого историческую песню о заключении Петром царицы Евдокии<sup>21</sup>, расцениваемую им как образец архаической песенной мелодии. В это же время Одоевский делает второй опыт ладовой гармонизации и выбирает снова наиболее архаический образец: напев песни «А мы просо сеяли» (опубликованный после его смерти Ю. Арнольдом в Трудах Музыкально-этнографической комиссии ОЛЕАЭ)<sup>22</sup>. В эти же годы Одоевский формулирует свой взгляд на принципы ладовой гармонизации народных русских песен, которая, по его мнению, должна быть полифонической: «Если вы хотите, чтобы напев не погиб в вашем сопровождении, ограничивайтесь в контрапункте единственно нотами, представляемыми вам тою погласицею, которой принадлежит песня»<sup>23</sup>.

Прямая связь теоретического осознания русской народной подголосочной полифонии с теоретическим обоснованием ладовых закономерностей древнерусского певческого искусства мелодического склада, мыслимого вне гармонии, отражает общность природы ладовых закономерностей древнерусского певческого искусства мелодического склада, мыслимого вне гармонии и закономерностей русской народной подголосочной полифонии. Позднейшие записи русской крестьянской хоровой полифонии, в особенности окраинных ее местных стилей (донских стилей, стилей северодвинского правобережья), всецело подтверждают общность этих закономерностей. Это дает основание предполагать, что развитые формы русской народной подголосочной полифонии, засвидетельствованные в конце XVIII столетия, существовали в развитой форме не менее, по крайней мере, трех столетий до XVIII в., т. е. в XV—XVII вв., а быть может, и значительно ранее. Из этого следует вместе с тем, что предположение проф. К. В. Квитки о решающем влиянии на становление русского народного многоголосия армии, школы и церкви (в цитированной уже выше его статье о Лысенко) произвольно.

Выдвигая это исторически неверное предположение К. В. Квитка сопровождает его, правда, оговоркой: «Народное многоголосие у русских и у украинцев,— пишет он,— которые жили на территории Русского государства, без сомнения, развивалось под сильным влиянием культивировавшегося в церкви, армии и школе хорового пения; эти

<sup>20</sup> В. Ф. Одоевский, О древнем русском пении. *Евгений газ.* «День», изд. И. Аксаковым, 1864, № 17, стр. 7.

<sup>21</sup> В. Ф. Одоевский, Старинная песня. *Русский архив.* 1863.

<sup>22</sup> Труды Музыкально-этнографической комиссии. т. I. М., 1906 (Изд. ОЛЕАЭ. т. СХІІІ, Труды Этнографического отдела. т. XV), стр. 437—440 (По поводу гармонизации одной русской песни, примечания к запискам кн. Вл. Ф. Одоевского о русской музыке. Посмертная статья Юрия Арнольда).

<sup>23</sup> Там же, стр. 424 (Н. Я. Янчук, Князь В. Ф. Одоевский и его значение в истории русской церковной и народной музыки).

через высшие сословия общества, из Западной Европы, однако, в широких массах модифицировались, возможно, сливаясь с местным течением, которое имело естественную тенденцию к многоголосию (через гетерофонию) и ускоряло это течение»<sup>24</sup>. Эта оценка отнюдь не ослабляет ошибочного положения, выдвигаемого Квиткой, но зато уясняет теоретические корни его концепции развития исторического происхождения русского и украинского многоголосия. В самом деле, утверждая, что местные самобытные формы народного многоголосия представляли собою формы не развитые и относя все высокоразвитые формы русского и украинского многоголосия за счет влияния высших сословий общества, Квитка объясняет возникновение русской и украинской полифонии в духе реакционной буржуазной концепции «сниженной культуры», концепции, сущность которой сводится к объяснению явлений народного искусства, как явлений, творимых высшими классами и лишь усваиваемых народом. Выдвигаемое Квиткой положение о существовании местных самобытных эмбриональных форм многоголосия находится в полном соответствии с концепцией «сниженной культуры». Ганс Науман, один из наиболее ярких пропагандистов этой концепции, точно так же не отрицает существования древнего исторического слоя «общинной культуры», которая, согласно его схеме, впоследствии видоизменяется под воздействием культуры высших классов. Абсолютно антиисторическое положение об определяющем влиянии церковной музыки на музыку народную, положение, вытекающее из более общего антиисторического тезиса об определяющем влиянии религии (вплоть до первобытных религиозно-магических верований) на происхождение и развитие искусства должно быть решительно отвергнуто, тем более, что этот антиисторичный тезис продолжает протаскиваться во многих советских этнографических и фольклористических исследованиях. Ошибочный взгляд Квитки на развитие русского и украинского многоголосия в сущности сводится именно к этому положению. Применительно к многоголосию предположение это нередко мотивируется тем, что только под влиянием церкви в народной песенной традиции могло утвердиться разделение хора на партии двух и трех голосов. Между тем, наблюдения над теми стилями русской хоровой полифонии, в которых имеет место разделение на две партии (стили функционального двухголосия), позволяют вполне определенно утверждать, что выделение особой партии верхнего голоса определилось в этих стилях вовсе не под влиянием церкви, а вследствие регистровых октавных перестановок, представляющих вполне самобытный народно-певческий прием своеобразного двойного контрапункта, несвойственного русскому церковному пению. С другой стороны, разделение на двух- и трехголосные партии отсутствует во многих, при этом наиболее развитых традициях крестьянского подголосочного многоголосия. Функциональное двухголосие, по данным современных наблюдений, не встречается в крестьянских хоровых стилях севернее Москвы. В певческих стилях севернее Москвы, в особенности в певческих стилях северодвинского правобережья и Поморья, в которых отсутствует разделение на самостоятельные голосовые партии, вместе с тем сохранилась древняя самобытная практика регистровых октавных удвоений (двух- и трехъярусных) подголосочных пучков. Удвоение пучков подголосков в октаву в женских голосах обозначается в народной певческой практике особенными музыкальными терминами: женские голоса, исполняющие нижние подголоски, называются толстыми голосами, женские голоса, исполняющие подголоски на октаву выше, называются тонкими голосами. В певческой практике северодвинского правобережья именно такое удвоение или

<sup>24</sup> К. Квитка, Указ. работа, стр. 5—6.

утроение подголосочных пучков (в две или три октавы) и называется многоголосным хоровым пением. Форма октавно-регистрового сопоставления голосов не имеет ровно ничего общего с делением голосов на две и три партии. Принцип октавных удвоений и утроений представляет явление стадияльное, восходящее к древнейшей практике совместного пения различных половозрастных групп. Национально-своеобразной вариацией этого принципа является октавное удвоение пучков подголосков, намеренно разветвленных и намеренно согласуемых по вертикали в совместном пении и отсюда образующих в двух или трех октавах параллельное встречное и противоположное движение внутренних голосов.

Антиисторическое предположение о позднем происхождении русско-го народного многоголосия (в течение XVIII—XIX вв.) совсем недавно было снова выдвинуто в вводной статье к сборнику Ф. В. Тумилевича «Песни казаков-некрасовцев», опубликованному в 1947 г. В конце этой статьи Ф. В. Тумилевич (ссылаясь на музыкальные записи песен казаков-некрасовцев, сделанные в 1946 г. композитором Т. И. Сотниковым, и на выводы Сотникова «о характере некрасовской музыки») пишет: «Т. И. Сотников пришел к заключению, что у некрасовцев нет многоголосия, и это дает основание предположить, что русская народная песня или, по крайней мере, ее донская ветвь в начале XVIII в. была еще одноголосной и многоголосие сложилось позднее. Некрасовцы увезли в Турцию одноголосную песню и такой привезли ее на родину. За время их отсутствия сложилось многоголосие»<sup>25</sup>.

Замечание это вызывает полное недоумение. Как можно бросать вскользь, бездоказательно столь ответственное историческое предположение, совершенно неубедительное. Как можно из частного факта одноголосного пения небольшой группы казаков-некрасовцев делать подобное широкое историческое обобщение? У народов, имеющих высоко развитую культуру народной хоровой полифонии, в том числе и у русских, многоголосная форма хорового пения распространена отнюдь не повсеместно. Среди русского населения встречаются отдельные небольшие территориальные «островки», где унисонное пение сосуществует с многоголосным, а в отдельных селениях, в силу особых исторических условий, оказывается и единственным местным стилем. Аналогичные «островки» одноголосного пения встречаются и в Грузии, где высоко развитая культура хорового многоголосия распространена столь же широко, как у русских, и столь же типична для национальной песенной культуры. Так, например, грузинское племя месхи (Ахалхалашский и Ахалцихский районы) не знает многоголосия; многоголосное пение мало развито и у грузинского племени хевсуров. В смысле аналогии с казаками-некрасовцами особый интерес представляет грузинское племя чанов, или лазов, проживающее на территории Турции в районах Трапезунда и Эрзерума (грузинской территории, захваченной Турцией в XVI в.). В то время, как соседи лазов аджарцы, проживающие на территории Грузинской ССР, на границе с Турцией, имеют высоко развитую хоровую полифоническую культуру, лазы не знают многоголосия; более того, они поют свои песни в сольной традиции. На Украине народное многоголосное пение имеет поместное, а не повсеместное распространение; оно широко распространено на правобережной Украине, в меньшей степени на левобережной, а на западной Украине (по утверждению известного исследователя украинской народной музыки Ф. Колессы, подлежащему, кстати сказать, проверке) оно не встречается. Этим, быть может, и объясняется убеж-

<sup>25</sup> «Песни казаков-некрасовцев. Запись песен, вступительная статья и сведения о сказителях Ф. В. Тумилевича. Под общей редакцией проф. П. Г. Богатырева». Ростов н/Д., 1947, стр. 22.

Знаешь проф. А. В. Квитки в позднейшем происхождении украинского народного многоголосия.

Данный краткий экскурс в область современных наблюдений над народным многоголосием, само собой разумеется, не может рассматриваться как решение проблемы генезиса русской народной подголосочной полифонии: он показывает, однако, насколько необоснована и недостоверна гипотеза о позднем происхождении русской народной подголосочной полифонии — теория отрицания национально-самобытного происхождения высокой хоровой полифонической культуры, создававшейся русским народом в течение многих столетий.

## II

Непонятный на первый взгляд факт отсутствия вплоть до 70-х годов XIX столетия записей русской народной подголосочной полифонии, поражающей иностранных наблюдателей конца XVIII и начала XIX столетий своей глубокой самобытностью и высоким развитием полифоническим мастерством, становится вполне объяснимым, если его рассматривать не изолированно, а в связи с процессом исторического развития русского музыкального искусства XVIII и XIX столетий в целом.

Склад русской народной подголосочной полифонии отчетливо указывает на то, что это многоголосное искусство развилось на почве высокой строго мелодической культуры «растягания» слога Новгородской и Московской Руси, т. е. на почве строго мелодического мышления вне гармонии и тактовой ритмики.

В XVIII в., в эпоху зарождения и формирования новых национальных гомофонно-гармонических стилей русского романса и русской оперы, внимание собирателей «простых» русских песен вполне закономерно было сосредоточено не на этом древнем, самобытном музыкально-стилевом типе крестьянского хорового пения, а на новых хоровом и гомофонном стилях народной песни русских городов. Интерес именно к новым городским музыкальным стилям русской народной песни находил свое выражение и в отборе материала для музыкальных записей и в фиксации песен в музыкальных фактурах, наиболее типичных именно для русского городского песенного творчества: в фактуре трехголосного канта и в фактуре городских бытовых стилей сольной песни с инструментальным гармоническим сопровождением.

Традиция записи русских народных песен в фактурах их городского бытования продолжалась и в XIX столетии. По этому пути шли Д. Кашин, И. Рупин, А. Варламов, А. Гурилев; даже М. Стахович, впервые записавший крестьянские песни в деревне, излагал их еще для одного голоса с сопровождением семиструнной гитары, в наиболее популярной в первой половине XIX столетия городской бытовой фактуре. В конце XVIII, начале XIX в. — и в народной музыке и в творчестве русских композиторов отчетливо обозначается процесс национально-самобытного претворения (на основе мелодического языка народной русской песни) отдельных элементов музыкальной речи западноевропейских народов. Из своего отбиралось в эту эпоху далеко не все ценное, что в нем было, а вначале то, что было ближе к усваиваемому вновь. В этом легко убедиться, проследив процесс развития русской музыки во второй половине XVIII и первой трети XIX столетия. Почвой, на которой стал развиваться новый гомофонный стиль народной русской городской песни с инструментальным гармоническим сопровождением, оказался не столько старый хоровой стиль подголосочной полифонии, сколько новый хоровой стиль, в котором в XVIII в. исполнялась народная песня в русских городах — стиль трехголосного канта.

Что по-вы-ше бы-ло го-ро-да Са-ра-то-ва,

что по-ни-же бы-ло го-ро-да ца-ры-цы-на

1. Рукописный сборник Гос. Ист. музея, № 2436. Разд. „Песни“, № 2, расшифровка Т. Н. Ливановой и И. А. Штейнмана (История русской музыки в нотных образцах под ред. проф. С. Л. Гинзбурга, т. I, Л. — М., 1940, стр. 13)

*Умеренно*

Что по-ни-же бы-ло го-ро-да Са-ра-то-ва,

а по-вы-ше бы-ло го-ро-да ца-ры-цы-на,

2. Русские народные песни, собранные Н. А. Львовым. Названия записал и гармонизовал Иван Прач (Изд. 4-е), СПб., 1896, стр. 72

Влияние городского стиля трехголосного канта на новый утверждающийся стиль сельского певца с инструментальным гармоническим сопровождением ярко отразилось в сборниках народных русских песен конца XVIII в. Достаточно сопоставить хоровое изложение народных русских песен в рукописных сборниках кантов и псалм второй половины XVIII в. с изложением тех же песен в сборниках Трутовского и Прача, чтобы убедиться, что большая часть гармонизации обоих собирателей представляла в сущности аранжировку для фортепьяно трехголосно-хоровой фактуры канта (см. примеры 1 и 2).

Полифонический стиль канта как в культовой, так и в народной музыке русских городов в XVIII в. осознавался, однако, в русле национально-самобытных норм и закономерностей строго мелодического склада — склада мелодики, мыслимой вне гармонии. В последней трети XVIII в. в русской как классической, так и народной музыке обозначается осознание и усвоение гармонических норм западноевропейской музыки в собственном смысле.

Процесс этот протекает, прежде всего, в форме самобытного творческого усвоения тонико-доминантового каданса, элемента нового для слухового опыта русских певцов и музыкантов XVIII в., повидимому, параллельно — в классической и народной музыке. В первой — через обучение русских композиторов XVIII в. у итальянцев — быстрее, во второй — медленнее. В народной музыке тонико-доминантовый каданс осознается и усваивается впервые в практике балалаечных наигрышей, в которой он (в форме безбаса) ритмизируется в самобытных традиционных ритмических формулах народных плясовых песен, определяющих тот новый стиль напевов городских плясовых песен, который представлен в записях Прача (см. пример 3).

*Довольно скоро ♩ = 120*



3. Плясовой наигрыш на балалайке — 1-я фигура кадрили „Ах вы, сени, мои сени“. Запись В. В. Эвальда в 1926 г. в Заонежье (дер. Верховье), исполнитель П. Ф. Кузьмин



4. Плясовой наигрыш на гармонии „черепанке“. — 1-я фигура кадрили „Сени“. Запись фонографом (и нотация) Ф. Рубцова в 1937 г., в Вологодской обл. (Кирилловский район, с. Никольский Торжок) от Н. П. Артюшина (Народные песни Вологодской обл. под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, Л., 1938, стр. 23)

Следы этой ранней формы освоения тонико-доминантового каданса без б а с а дошли до нас в песенной традиции русской деревни в практике балалаечных наигрышей окраинных областей и наигрышей народных гармонистов на одной из ранних разновидностей гармошки — «черепанке» (см. пример 4).

В то же время формула тонико-доминантового каданса усваивается в народно-певческой практике через распространение новых гармонических формул военного марша.

Осознание формулы тонико-доминантового каданса в начале XIX в. в народно-песенной традиции именно без б а с а — чрезвычайно важная черта, так как до сих пор, пока позднейшая форма тонико-доминантового каданса б а с — а к к о р д не получает распространения, тонико-доминантовый каданс в народно-песенном обиходе остается всецело подчиненным закономерностям старинной русской народной песенной ритмики, мыслимой вне ощущения пульсации сильных и слабых времен, т. е. не соотносимой к такту. Осознание норм европейской тактовой ритмики в народной музыке относится, повидимому, к началу XIX в. и определяется в результате усвоения тонико-доминантовой кадансовой формулы в новых формах: б а с — а к к о р д, позднее б а с — п е р е б о р (см. примеры 5 и 6).

*Не спеша*

*mp* Вдаль по у-ли-це ме-те-ли-ца ме-

*p*

*rit*

*tёт* за ме-те-ли-цей мой ми-ленький и-дёт.

*rit*

5. А. Е. Варламов. Полное собрание сочинений, т. VII, изд. Гутхейль, стр. 142

Этот процесс в первой половине XIX в. находит отражение в русских городах — в фактуре гитарных сопровождений (песня, бытовой романс), во второй половине столетия — в деревне в фактуре инструментальных сопровождений сольному пению на гармошках (частушки, страдания).

Процесс освоения тонико-доминантовой формулы в форме б а с — аккорд, б а с — перебор не вполне закончился в сельской практике русских окраинных областей до сих пор. Этим объясняется распространенность в русской деревне инструментальных гармошечных наигрышей, сопровождающих пляски, в виде назойливого повторения в схематической форме формулы тонико-доминантового каданса.

Влияние городского стиля трехголосного канта на новый утверждающийся стиль сольного пения с инструментальным гармоническим сопровождением ярко отразилось в сборниках народных русских песен конца XVII в. Достаточно сопоставить хоровое изложение народных русских песен в рукописных сборниках кантов и псалм второй половины XVIII в. с изложением тех же песен в сборниках Трутовского и Прача, чтобы убедиться, что большая часть гармонизации обоих собирателей представляла в сущности аранжировку для фортепьяно трехголосно-хоровой фактуры канта (см. примеры 1 и 2).

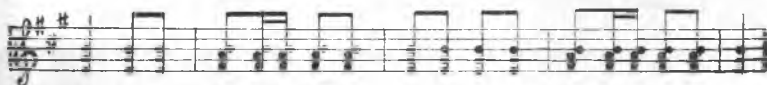
Полифонический стиль канта как в культовой, так и в народной музыке русских городов в XVIII в. осознавался, однако, в русле национально-самобытных норм и закономерностей строго мелодического склада — склада мелодики, мыслимой вне гармонии. В последней трети XVIII в. в русской как классической, так и народной музыке обозначается осознание и усвоение гармонических норм западноевропейской музыки в собственном смысле.

Процесс этот протекает, прежде всего, в форме самобытного творческого усвоения тонико-доминантового каданса, элемента нового для слухового опыта русских певцов и музыкантов XVIII в., повидимому, параллельно — в классической и народной музыке. В первой — через обучение русских композиторов XVIII в. у итальянцев — быстрее, во второй — медленнее. В народной музыке тонико-доминантовый каданс осознается и усваивается впервые в практике балалаечных наигрышей, в которой он (в форме без баса) ритмизируется в самобытных традиционных ритмических формулах народных плясовых песен, определяющих тот новый стиль напевов городских плясовых песен, который представлен в записях Прача (см. пример 3).

*Довольно скоро* ♩ = 123



3. Плясовой наигрыш на балалайке — 1-я фигура кадрили „Ах вы, сени, мой сени“. Запись В. В. Эвальда в 1926 г. в Заонежье (дер. Верховье), исполнитель П. Ф. Кузьмин



4. Плясовой наигрыш на гармонии „черепанке“, — 1 я фигура кадрили „Сени“. Запись фонографом (и нотация) Ф. Рубцова в 1937 г., в Вологодской обл. (Кирилловский район, с. Никольский Торжок) от Н. П. Артюшина (Народные песни Вологодской обл. под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, Л., 1938, стр. 23)

Следы этой ранней формы освоения тонико-доминантового каданса без б а с а дошли до нас в песенной традиции русской деревни в практике балалаечных наигрышей окраинных областей и наигрышей народных гармонистов на одной из ранних разновидностей гармошки — «черепанке» (см. пример 4).

В то же время формула тонико-доминантового каданса усваивается в народно-певческой практике через распространение новых гармонических формул военного марша.

Осознание формулы тонико-доминантового каданса в начале XIX в. в народно-песенной традиции именно без б а с а — чрезвычайно важная черта, так как до сих пор, пока позднейшая форма тонико-доминантового каданса б а с — а к к о р д не получает распространения, тонико-доминантовый каданс в народно-песенном обиходе остается всецело подчиненным закономерностям старинной русской народной ритмики, мыслимой вне ощущения пульсации сильных и слабых времен, т. е. не соотносимой к такту. Осознание норм европейской тактовой ритмики в народной музыке относится, повидимому, к началу XIX в. и определяется в результате усвоения тонико-доминантовой кадансовой формулы в новых формах: б а с — а к к о р д, позднее б а с — п е р е б о р (см. примеры 5 и 6).

*Не спеша*

*mp* Вдоль по у-лице ме-те-лице ме-

*p*

*rit.*

*tet* за ме-те-лицей мой ми-ленький и-дёт.

*rit.*

5. А. Е. Варламов. Полное собрание сочинений, т. VII, изд. Гутхейл, стр. 142

Этот процесс в первой половине XIX в. находит отражение в русских городах — в фактуре гитарных сопровождений (песня, бытовой романс), во второй половине столетия — в деревне в фактуре инструментальных сопровождений сольному пению на гармошках (частушки, страдания).

Процесс освоения тонико-доминантовой формулы в форме б а с — аккорд, б а с — перебор не вполне закончился в сельской практике русских окраинных областей до сих пор. Этим объясняется распространенность в русской деревне инструментальных гармошечных наигрышей, сопровождающих пляски, в виде назойливого повторения в схематической форме формулы тонико-доминантового каданса.

Живое

Ах, не од-на, ах, не по-на,

во по-ле до-ра - - жень-

на про-ле-га-ла

6. Фонографическая запись Е. В. Гиппиуса в 1933 г. в Ленинграде от Елены Шишкиной, певицы-цыганки, знатока старинных русских песен (напев этой песни Шишкина выучила по сборнику И. Рупини, «Народные русские песни», СПб., 1831, № 4; гитарное сопровождение — импровизация гитариста-цыгана А. Масальского в традиционном бытовом стиле. Русские нар. песни — песенник, редактор-составитель Е. В. Гиппиус, Л., 1943, стр. 175)

Ритмическое значение формулы каданса в формах бас — аккорд и бас — перебор определяется тем, что бас усваивался в ритмической функции сильного времени, а аккорд и перебор — в ритмических функциях слабых времен. Таким образом, ритмическое ощущение пульсации сильных и слабых времен было привнесено в народную русскую песню через посредство инструментальных сопровождений позднего гомофонно-гармонического стиля, это и привело к

утверждению в русской народной и русской классической музыке норм тактовой ритмики, исторически обусловленной противоречием между: 1) древней самобытной квантитативной и акцентной ритмикой мелодики старинных крестьянских песен, мыслимой вне гармонии, и 2) новыми песенными стилями русских городов, опосредствованными гармонически и через нормы тактовой ритмики.

Национально-своеобразный синтез новых гармонических и ритмических слуховых навыков и старых традиционных явлений народной песенности и в русской классической музыке и в народном песенном искусстве русских городов определяется только к 30-м годам XIX столетия. В классической музыке этот синтез находит выражение в песенном творчестве А. Варламова и романсовом творчестве М. Глинки; в народно-песенном искусстве он находит отражение в записях, опубликованных в сборнике начала 30-х годов певцом и композитором из крепостных И. Рупиным (И. Рупини).

Творческие находки Глинки, впервые угадывающего чисто слуховым путем теоретически еще не осознанные закономерности мелодического склада старинной русской песенности и русского крестьянского хорового стиля, открывают новый период исторического становления стиля русской классической музыки — период творческого осознания национального своеобразия старинного русского крестьянского песенного мелоса строго мелодического склада, мыслимого вне гармонии, в полном его объеме, осознания его ладовой самобытности и нового творческого решения проблемы гармонизации русской народной песни методом подчинения ладо-тональных закономерностей европейского гармонического языка закономерностям строго мелодического склада русской песни (мелодического склада, мыслимого вне гармонии) методом, прямо противоположным методу, применявшемуся русскими композиторами и составителями сборников музыкальных записей народных русских песен во второй половине XVIII и начале XIX столетия.

В это время, когда русские музыканты впервые осознают, что в процессе приспособления русского народного песенного мелоса в XVIII и начале XIX столетий к нормам западноевропейского гармонического мышления самобытные формы древней высокой певческой культуры Московской Руси (строго мелодического склада) были утрачены, — Одоевский (не без влияния прославнофильской идеализации музыки русского средневековья и тенденции противопоставить ее русской музыкальной культуре послепетровского времени) обращается мыслями к знаменному распеву и мелосу старинных крестьянских песен. Записи, опубликованные в печатных сборниках народных русских песен, не дают ему, однако, точки опоры для теоретических обобщений, которые становятся возможными лишь после появления первых записей местных крестьянских песен, сделанных в 50-х годах М. Стаховичем, и, в особенности, записей, сделанных самим Одоевским в начале 60-х годов. Обострение интереса к национально-самобытным особенностям русского народного песенного искусства в 50-х годах (проявляющееся, например в деятельности кружка молодой редакции «Москвитянина») еще более подготавливает почву для теоретического осознания ладового своеобразия русской песенности и крестьянской подголосочной полифонии.

В 1854 г. Стахович в вводной статье к третьей тетради своего сборника говорит о ладовом своеобразии напевов русских песен, сближает их ладовый строй со средневековыми церковными ладами, обращает внимание на разнообразие движения голосов в хоровых русских песнях и выдвигает, наконец, положение, на котором в сущности и строят свой метод записи народного многоголосья первые авторы опытов его записей — В. Прокунин, Ю. Мельгунов и Н. Пальчиков. «При собирании песен, — пишет Стахович, — не должно пренебрегать малей-

«для полного уразумения темы необходимо видеть ее место в целой системе вариантов; такой обработки русских песен мы не имеем, оттого и слышим мы от любителей русского пения жалобы, что русские песни нельзя узнать в музыкальной обработке»<sup>26</sup>.

Почву для «открытия» самобытного стиля русского народного многоголосного хорового пения подготавливают окончательно теоретические статьи Одоевского середины 60-х годов о ладовом строении старинных русских песен и древнерусских церковных песнопений и, наконец, творческие находки Балакирева в области национально-самобытных ладовых гармонизаций крестьянских песен. Исторически созревшая в 60—70-х годах идея самобытности русской народной хоровой гармонии, подготовленная процессом развития русского музыкального искусства в целом, отнюдь не случайно приходит в голову не одному Мельгунову, как это принято думать. Вопреки общепринятому представлению, Мельгунов записал образцы русского народного многоголосия не первый и не первый их опубликовал. Первые записи хоровых крестьянских песен в многоголосном исполнении были сделаны (как это было уже выше указано) В. Прокуниным, опубликовавшим три многоголосные записи крестьянских песен в своем сборнике 1872—1873 гг., изданном под редакцией П. Чайковского за шесть лет до выхода Мельгуновского сборника (текст этот упомянут только в историографических обзорах Н. Лопатина и С. Рыбакова). Пять хороводных песен в народном двухголосном изложении (две в полном, три в частичном) еще ранее были опубликованы в сборнике Балакирева. В то же время с середины 60-х годов, за пятнадцать лет до появления Мельгуновского сборника, опыты записей русского народного многоголосия делает выдающийся провинциальный собиратель Н. Пальчиков, которому не были известны аналогичные записи Мельгунова в Москве (записи Пальчикова были опубликованы, однако, только в 1888 г. — после его смерти, через девять лет после выхода первой части сборника Мельгунова, что и послужило причиной общепринятого неверного представления о нем, как о последователе Мельгунова).

Заслуга Мельгунова, которому принято неверно приписывать честь открытия русского народного многоголосия (якобы никем до него не замеченного) состоит не в том, что он будто бы первый заметил русскую народную подголосочную полифонию и будто бы первый записал и опубликовал ее образцы, а в том, что он первый привлек к искусству русского народного многоголосия общественное внимание, поставив эту проблему остро полемически в теоретической статье (предпосланной его сборнику 1879 г.), в которой впервые описал некоторые важные общие закономерности русской народной подголосочной полифонии, теоретически до него не осознанные (подголоски, их варьирование, образующее полифоническую ткань, и др.). Вместе с тем, он первый составил сборник народных русских песен целиком из записей образцов народного многоголосия и нарочито подчеркнул это в заглавии «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные», наконец, он первый повел открытую борьбу за общественное признание идеи многоголосной природы русской народной песни.

Насколько исторически назрел вопрос о самобытном стиле русского хорового пения к 60—70-м годам, вместе с тем видно из того, как «открытие» Мельгунова стремительно подхватывается и развивается теми русскими композиторами, творческая мысль которых в эти годы

<sup>26</sup> «Собрание русских народных песен», тетрадь 3, Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович, М., 1854.

наиболее напряженно работает в области исканий национально-своеобразных стиливых черт русского хорового пения,— Мусоргским и Бородиным.

Об интересе Мусоргского к Мельгуновскому сборнику можно судить уже по одному тому, что он был единственным из композиторов, процитировавших две песни из сборника Мельгунова в своей опере (песни: «Возле речки на лужочке» и «Поздно вечером сидела» — в «Хованщине») через год после его опубликования. Этим, однако, не ограничивается след, оставленный сборником Мельгунова на творчестве Мусоргского. В 1880 г., через год после появления музыкального сборника и за год до своей смерти, Мусоргский пишет для учащихся школы Д. Леоновой пять хоровых обработок русских народных песен<sup>27</sup>, записанных от Терция Филиппова.

Достаточно сопоставить полифонический стиль двух из этих пяти хоров («Скажи, певица милая» и «Ты взойди, взойди, солнце красное») с полифоническим стилем хоров, написанных Мусоргским ранее (до появления сборника Мельгунова), чтобы убедиться, что во многом несовершенные опыты записей русской народной полифонии, опубликованные в 1879 г. Мельгуновым, а быть может, и его описания приемов народного многоголосия, помогли Мусоргскому по-новому осознать и по-новому уяснить многое незамеченное им ранее в полифоническом складе народной русской песни. Вместе с тем, приемы народной подголосочной полифонии применены Мусоргским — впервые в русской хоровой литературе — с поразительной уверенностью столь искусно, что не приходится сомневаться в том, что благодаря своей наблюдательности, чутью и слуховой хватке он услышал в записях Мельгунова значительно более того, что они давали объективно. Он прочитал эти записи творчески и столь проникновенно, как это после него удалось сделать только Бородину и Кастаньскому, отобрав из записей Мельгунова то ценное, что они давали, и откинув отдельные аляповатости (обусловленные отсутствием у Мельгунова опыта), которые в известной степени оттолкнули от его сборника Римского-Корсакова.

До сих пор не были исследованы и источники Бородинского хора поселян; не было обращено внимание на то, что этот хор был написан Бородиным после опубликования Мельгуновского сборника и после выхода сборника Прокунина под ред. П. Чайковского, в котором были опубликованы три первые записи русского народного многоголосия. Полифонический стиль хора поселян столь же резко отличается от полифонического стиля Бородинских хоров, написанных ранее, как и полифонический стиль написанных в 1880 г. двух хоров Мусоргского

<sup>27</sup> М. Мусоргский, Полное собрание сочинений под общей ред. А. Александрова, П. Ламм и Н. Мяковского, т. V, вып. 10, Записи народных песен, черновые наброски и др. материалы. Ред. Павла Ламм, Гос. изд. «Искусство», М.—Л., 1939.— Были ли сделаны эти записи Мусоргским, как это полагает редактор полного собрания его сочинений П. А. Ламм, неизвестно. П. А. Ламм не сделал попытки установить, от кого записаны песни, обработанные Мусоргским для хора. Достаточно, однако, слить напевы и тексты, обработанные Мусоргским для хора, с записями тех же песен в сборнике Римского-Корсакова «40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым», чтобы убедиться в их тождестве (см. №№ 12, 13, 16, 31 и 38 названного сборника). Песни эти, следовательно, были записаны, несомненно, от Т. Филиппова. Записал ли их, однако, Мусоргский или он воспользовался записями Римского-Корсакова, которые могли быть ему известны, хотя в 1880 г. они и не были еще опубликованы, неясно. Вероятнее всего, Мусоргским была записана только одна из этих песен «Плывет, всплывает» (напев которой не вполне точно совпадает с записью Римского-Корсакова), остальные четыре представляют собой, повидимому, записи Римского-Корсакова, так как трудно допустить, чтобы оба композитора могли одновременно сделать записи столь точно, нота в ноту совпадающие, поскольку известно, что Т. Филиппов импровизационно варьировал исполняемые им песни (записи, сделанные от него в конце 70-х годов Римским-Корсаковым, заметно отличаются от записей тех же песен, сделанных от него же в 1860 г. К. Вильбоа, не только по степени точности, но и вариантно).

шими заплатами их...» «для полного уразумения темы необходимо видеть ее место в целой системе вариантов; такой обработки русских песен мы не имеем, оттого и слышим мы от любителей русского пения жалобы, что русские песни нельзя узнать в музыкальной обработке»<sup>26</sup>.

Почву для «открытия» самобытного стиля русского народного многоголосного хорового пения подготавливают окончательно теоретические статьи Одоевского середины 60-х годов о ладовом строении старинных русских песен и древнерусских церковных песнопений и, наконец, творческие находки Балакирева в области национально-самобытных ладовых гармонизаций крестьянских песен. Исторически созревавшая в 60—70-х годах идея самобытности русской народной хоровой гармонии, подготовленная процессом развития русского музыкального искусства в целом, отнюдь не случайно приходит в голову не одному Мельгунову, как это принято думать. Вопреки общепринятому представлению, Мельгунов записал образцы русского народного многоголосия не первый и не первый их опубликовал. Первые записи хоровых крестьянских песен в многоголосном исполнении были сделаны (как это было уже выше указано) В. Прокуниным, опубликовавшим три многоголосные записи крестьянских песен в своем сборнике 1872—1873 гг., изданном под редакцией П. Чайковского за шесть лет до выхода Мельгуновского сборника (текст этот упомянут только в историографических обзорах Н. Лопатина и С. Рыбакова). Пять хороводных песен в народном двухголосном изложении (две в полном, три в частичном) еще ранее были опубликованы в сборнике Балакирева. В то же время с середины 60-х годов, за пятнадцать лет до появления Мельгуновского сборника, опыты записей русского народного многоголосия делает выдающийся провинциальный собиратель Н. Пальчиков, которому не были известны аналогичные записи Мельгунова в Москве (записи Пальчикова были опубликованы, однако, только в 1888 г.— после его смерти, через девять лет после выхода первой части сборника Мельгунова, что и послужило причиной общепринятого неверного представления о нем, как о последователе Мельгунова).

Заслуга Мельгунова, которому принято неверно приписывать честь открытия русского народного многоголосия (якобы никем до него не замеченного) состоит не в том, что он будто бы первый заметил русскую народную подголосочную полифонию и будто бы первый записал и опубликовал ее образцы, а в том, что он первый привлек к искусству русского народного многоголосия общественное внимание, поставив эту проблему остро полемически в теоретической статье (предпосланной его сборнику 1879 г.), в которой впервые описал некоторые важные общие закономерности русской народной подголосочной полифонии, теоретически до него не осознанные (подголоски, их варьирование, образующее полифоническую ткань, и др.). Вместе с тем, он первый составил сборник народных русских песен целиком из записей образцов народного многоголосия и нарочито подчеркнул это в заглавии «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные», наконец, он первый повел открытую борьбу за общественное признание идеи многоголосной природы русской народной песни.

Насколько исторически назрел вопрос о самобытном стиле русского хорового пения к 60—70-м годам, вместе с тем видно из того, как «открытие» Мельгунова стремительно подхватывается и развивается теми русскими композиторами, творческая мысль которых в эти годы

<sup>26</sup> «Собрание русских народных песен», тетрадь 3, Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович, М., 1854.

наиболее напряженно работает в области исканий национально-своеобразных стиливых черт русского хорового пения,— Мусоргским и Бородиным.

Об интересе Мусоргского к Мельгуновскому сборнику можно судить уже по одному тому, что он был единственным из композиторов, процитировавших две песни из сборника Мельгунова в своей опере (песни: «Возле речки на лужочке» и «Поздно вечером сидела» — в «Хованщине») через год после его опубликования. Этим, однако, не ограничивается след, оставленный сборником Мельгунова на творчестве Мусоргского. В 1880 г., через год после появления музыкального сборника и за год до своей смерти, Мусоргский пишет для учащихся школы Д. Леоновой пять хоровых обработок русских народных песен<sup>27</sup>, записанных от Терция Филиппова.

Достаточно сопоставить полифонический стиль двух из этих пяти хоров («Скажи, певица милая» и «Ты взойди, взойди, солнце красное») с полифоническим стилем хоров, написанных Мусоргским ранее (до появления сборника Мельгунова), чтобы убедиться, что во многом несовершенные опыты записей русской народной полифонии, опубликованные в 1879 г. Мельгуновым, а быть может, и его описания приемов народного многоголосия, помогли Мусоргскому по-новому осознать и по-новому уяснить многое незамеченное им ранее в полифоническом складе народной русской песни. Вместе с тем, приемы народной подголосочной полифонии применены Мусоргским — впервые в русской хоровой литературе — с поразительной уверенностью столь искусно, что не приходится сомневаться в том, что благодаря своей наблюдательности, чутью и слуховой хватке он услышал в записях Мельгунова значительно более того, что они давали объективно. Он прочитал эти записи творчески и столь проникновенно, как это после него удалось сделать только Бородину и Кастальскому, отобрав из записей Мельгунова то ценное, что они давали, и откинув отдельные аляповатости (обусловленные отсутствием у Мельгунова опыта), которые в известной степени оттолкнули от его сборника Римского-Корсакова.

До сих пор не были исследованы и источники Бородинского хора поселян; не было обращено внимание на то, что этот хор был написан Бородиным после опубликования Мельгуновского сборника и после выхода сборника Прокунина под ред. П. Чайковского, в котором были опубликованы три первые записи русского народного многоголосия. Полифонический стиль хора поселян столь же резко отличается от полифонического стиля Бородинских хоров, написанных ранее, как и полифонический стиль написанных в 1880 г. двух хоров Мусоргского

<sup>27</sup> М. Мусоргский, Полное собрание сочинений под общей ред. А. Александрова, П. Ламм и Н. Мяковского, т. V, вып. 10, Записи народных песен, черновые наброски и др. материалы. Ред. Павла Ламм, Гос. изд. «Искусство», М.—Л., 1939.— Были ли сделаны эти записи Мусоргским, как это полагает редактор полного собрания его сочинений П. А. Ламм, неизвестно. П. А. Ламм не сделал попытки установить, от кого записаны песни, обработанные Мусоргским для хора. Достаточно, однако, сличить напевы и тексты, обработанные Мусоргским для хора, с записями тех же песен в сборнике Римского-Корсакова «40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым», чтобы убедиться в их тождестве (см. №№ 12, 13, 16, 31 и 35 названного сборника). Песни эти, следовательно, были записаны, несомненно, от Т. Филиппова. Записал ли их, однако, Мусоргский или он воспользовался записями Римского-Корсакова, которые могли быть ему известны, хотя в 1880 г. они и не были еще опубликованы, неясно. Вероятнее всего, Мусоргским была записана только одна из этих песен «Плывет, воспльывает» (напев которой не вполне точно совпадает с записью Римского-Корсакова), остальные четыре представляют собой, по-видимому, записи Римского-Корсакова, так как трудно допустить, чтобы оба композитора могли одновременно сделать записи столь точно, нота в ноту совпадающие, поскольку известно, что Т. Филиппов импровизационно варьировал исполняемые им песни (записи, сделанные от него в конце 70-х годов Римским-Корсаковым, заметно отличаются от записей тех же песен, сделанных от него же в 1860 г. К. Вальбоа, не только по степени точности, но и вариантно).

от этого ранее им написанного. Достаточно сопоставить первую половину хора поселян (до модуляции) с многоголосной записью песни «Где Бородавские», опубликованной в 1873 г. Прокуниным, и сравнить отдельные полифонические его построения с многоголосным изложением песен №№ 10, 17 и 20 в первой части Мельгуновского сборника, чтобы убедиться в том, что Бородин точно так же, как и Мусоргский, творчески прочитал оба эти сборника и, быть может, поэтому услышал в русской народной подголосочной полифонии многое, не записанное им ранее.

Теоретическое осознание в 70-х годах русского народного многоголосия было, таким образом, непосредственно связано с обращением русских собирателей 50—60-х годов к местной крестьянской песенной традиции, исканиями в ней национально-самобытных музыкально-стилевых черт и прямо обусловлено творческими догадками Глинки и теоретическими изысканиями Одоевского в области ладовых закономерностей древнерусского певческого искусства строго мелодического склада, не опосредствованного нормами западноевропейской гармонии, сохранившегося в мелосе старинных крестьянских песен.

Проблема русской народной полифонии не была и не могла быть поставлена ни в творчестве русских композиторов, ни в деятельности собирателей народных русских песен до тех пор, пока в процессе осознания норм западноевропейского гармонического мышления мелодика народных русских песен приспособлялась к этим, чуждым ей нормам.

Исследование данных о русском народном многоголосии, относящихся к концу XVIII и началу XIX века, к периоду, когда образцы его еще не были записаны, показывает, таким образом, историческую необоснованность теории позднего и несамобытного происхождения русской народной хоровой полифонии. Тот факт, что уже в конце XVIII века были засвидетельствованы высокоразвитые формы русского народного многоголосия, поражающие своим самобытным складом иностранных наблюдателей, отчетливо указывает на то, что до этого времени русское народное многоголосие прошло долгий путь исторического развития.