

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2022

Содержание

Галина Лобкова. К читателю 6

Статьи

Инесса Никитина

Мужская певческая традиция
в бассейне реки Мезень 10

Галина Сысоева

Весенние сезонно-приуроченные песни
в южнорусской традиции 34

Белогурова Лариса, Журавлева Юлия

Главный песенный тип
южноскопинской свадьбы:
к вопросу структурной специфики 58

Александра Косых

Русские духовные стихи в «Животной
книге» духоборцев 74

Марина Иоанну, Ирина Попова

Работа композитора Н. Скалкотаса
с Архивом музыкального фольклора
Мельпо Мерлье в ходе создания сюиты
«36 греческих танцев» 94

Ирина Теплова

Музыкальный фольклор Резии
в исторической ретроспективе:
от слуховых записей до цифровых
технологий 112

Родна Величковска

Значение современных носителей
информации для сбора и изучения
македонских традиционных песен 134

Антон Остапенко

Собрания норвежской народной музыки
в сети Интернет: обзор электронных
ресурсов 144

Документы

Евгения Редькова

Феодосий Антонович Рубцов
о жанрах народных песен 156

Феодосий Рубцов

Принципы определения жанров
народной песенности: Стенограмма
доклада на научной конференции
«Теоретические проблемы музыкальных
форм и жанров», 12 октября 1966 года
(публикация, общая редакция
и комментарии *Евгении Редьковой*) 168

Елена Битерякова

Владимир Харьков: страницы переписки
с Климентом Квиткой 184

Сведения об авторах 219

Информация для авторов 226

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2022

Contents

Galina Lobkova. To the Reader 6

Articles

Inessa Nikitina

The Tradition of Male Singing
in the Mezen River Basin 10

Galina Sysoeva

Spring Season Songs in the South Russian
Tradition 34

Larisa Belogurova, Julia Zhuravleva

The Main Type of Wedding Songs
in the South Skopin Area:
To the Problem of Structural Specificity 58

Aleksandra Kosykh

Russian Spiritual Verses in the “Living Book”
of the Doukhobors 74

Marina Ioannou, Irina Popova

The Work of the Composer Nikos Skalkottas
with the Melpo Merlier Musical Folklore
Archives during Creation of the Suite
“36 Greek Dances” 94

Irina Teplova

Musical Folklore of Resia in Historical
Retrospective: From Auditory Recordings
to Digital Technologies 112

Rodna Velichkovska

The Value of Modern Media for Collecting
and Learning Macedonian Traditional
Songs 134

Anton Ostapenko

Web Collections of Norwegian Folk Music:
Review of Sources 144

Documents

Evgenia Redkova

Feodosiy Rubtsov on the Genres
of Folk Songs 156

Feodosiy Rubtsov

Principles for Defining Genres of Folk Songs:
Transcript of the Report at the Scientific
Conference “Theoretical Problems of Musical
Forms and Genres”, October the 12th, 1966,
publication, general edition and comments
by *Evgenia Redkova* 168

Elena Biteryakova

Vladimir Khar'kov: Correspondence with
Klyment Kvitka 184

Contributors to this issue 219

Directions to contributors 226

Редакторская заметка
УДК 398.8; 78.071.2; 784.4
doi: 10.26156/OM.2022.14.1.001

К читателю

В специальном выпуске журнала раскрываются актуальные проблемы современной отечественной и зарубежной этномузикологии. Настоящее издание включено в программу мероприятий Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, посвященных Году культурного наследия народов России.

В журнале представлены результаты исследований сотрудников, преподавателей, аспирантов, выпускников Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, Российской академии музыки имени Гнесиных, Воронежского института искусств, Университета святых Кирилла и Мефодия (Скопье). На протяжении десятилетий в этих образовательных организациях ведется интенсивная деятельность в сфере собирания и изучения музыкального фольклора силами таких структур, как Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки, Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова, Музыкально-этнографический центр имени Е. В. Гиппиуса, Институт фольклора имени Марко Цепенкова. В фондах этих подразделений сосредоточены многие тысячи уникальных экспедиционных аудио- и видеозаписей народных песен, инструментальной музыки, жанров устной словесности, хореографии, которые составляют «золотой запас» нематериального культурного наследия различных народов.

В последние годы угроза утраты традиций народной культуры становится все более острой. В связи с этим исследователи столкнулись с необходимостью разработки алгоритмов доступа к документальным источникам, цифровизации фольклорно-этнографических материалов, их включения в сеть Интернет, создания общедоступных порталов, специализированных на различных аспектах актуализации фольклорного наследия. Формы и опыт такой работы в зарубежных странах (Норвегии, Италии, Македонии) представлены в статьях А. Остапенко, И. Тепловой, Р. Величковской.

Не менее важной является задача обработки и введения в научный оборот документальных данных, полученных в ходе фольклорных экспедиций разных лет. Такая работа базируется на тщательном изучении каждого образца, требует системного подхода, применения методов

типологического исследования, картографирования, историко-стилевой оценки. Конечные цели связаны с созданием фольклорно-этнографического атласа России, с одной стороны, и восстановлением очагов бытования ярких самобытных явлений народной культуры, с другой. В статье И. Никитиной характеризуются мужские певческие традиции Русского Севера; Л. Белогурова и Ю. Журавлева раскрывают особенности свадебных напевов Рязанской области; Г. Сысоева обобщает информацию о весенних песнях южнорусской традиции; исследование А. Косых связано с религиозными песнопениями духоборцев, в основе которых обнаруживаются тексты русских духовных стихов.

Тема «фольклор и композитор» представлена в журнале исследованием М. Иоанну и И. Поповой: в статье впервые публикуются подлинные мелодии, которые были использованы Н. Скалкотасом в сюите «36 греческих танцев».

В разделе журнала «Документы» перед читателем раскрываются картины истории этномузыкологии. Стенограмма доклада Ф. А. Рубцова, содержание которого затрагивает одну из краугольных, до сих пор нерешенных научных проблем, позволяет «услышать» живую речь выдающегося ученого. Еще более выразительными по своей эмоциональной достоверности оказываются письма В. И. Харькова и К. В. Квитки, касающиеся чрезвычайно сложных ситуаций их жизни. Публикация документов предваряется статьями Е. Редьковой и Е. Битеряковой, подготовивших рукописи к изданию.

*Галина Лобкова,
научный редактор специального выпуска*

Editorial

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.001

To the Reader

A special issue of the magazine reveals current problems of the modern domestic and foreign ethnomusicology. This publication is included in the program of events of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory dedicated to the Year of Cultural Heritage of the Peoples of Russia.

The magazine presents the results of the research by employees, teachers, graduate students, graduates of the Moscow and St. Petersburg Conservatories, the Gnesin Russian Academy of Music, the Voronezh Institute of Arts, and the University of Saints Cyril and Methodius (Skopje). These educational organizations have been conducting intensive activity in the field of collecting and studying music folklore for decades, engaging such structures as the Klyment Kvitka Folk Music Research Center, the Anatoliy Mekhnetsov Folklore and Ethnographic Center, the Yevgeniy Gippius Music and Ethnographic Center, and the Marco Tsepenkov Institute of Folklore. The archives of these units contain many thousands of unique expeditionary audio and video recordings of folk songs, instrumental music, genres of oral literature and choreography, which constitute the “golden reserve” of the intangible cultural heritage of various peoples.

The threat of loss of traditions of folk culture has become more acute in recent years, which compels researchers to develop algorithms for accessing documentary sources, provide digitalization of folklore and ethnographic materials placing them in the Internet, create public portals specializing in various aspects of actualization of folklore heritage. The forms and experience of such work in foreign countries (Norway, Italy, Macedonia) are presented in articles by A. Ostapenko, I. Teplova, R. Velichkovska.

The task of processing and introducing the documentary data obtained during folklore expeditions of different years into scientific circulation is also important. Such work is based on a thorough study of each sample and requires a systematic approach, use of typological research methods, mapping, historical and style assessment. The goal is not only to create a folklore-ethnographic atlas of Russia, but also to restore the forms of existence of original phenomena of the folk culture. Male singing traditions of the Russian North are characterized in the article by I. Nikitina; L. Belogurova and Yu. Zhuravleva

describe the features of wedding singing in the Ryazan region; G. Sysoeva summarizes information about spring songs of the South Russian tradition; A. Kosykh studies religious chants of the Dukhobors based on the texts of Russian spiritual verses.

The theme “folklore and composer” is presented in the article by M. Ioannou and I. Popova, the genuine melodies used by N. Skalkottas in the suite “36 Greek Dances” being published for the first time.

The stages of the history of ethnomusicology are disclosed to the reader in the section “Documents”. The transcript of the report of F. Rubtsov, which covers one of the fundamental, though still unresolved scientific problems, allows you to “hear” a live speech of the outstanding scientist. Even more expressive in their emotional veracity are the letters of V. Khar’kov and K. Kvitka regarding extremely difficult situations of their lives. The section opens with articles by E. Redkova and E. Biteryakova, who prepared manuscripts for publication.

*Galina Lobkova,
scientific editor of the special issue*

Научная статья
УДК 784.4; 78.071.2; 398.8
doi: 10.26156/OM.2022.14.1.002

Мужская певческая традиция в бассейне реки Мезень

Инесса Александровна Никитина

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, nikins@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-6197-9505>

Аннотация. В статье исследуется гендерная структура севернорусской музыкально-фольклорной традиции, расположенной на северо-востоке Архангельской области, в бассейне реки Мезень. Особое внимание уделяется вопросам фиксации мужского пения в этой традиции, которую в целом следует рассматривать как преимущественно женскую. Она ярко демонстрирует жанровую дифференциацию музыкального фольклора. К сфере мужского исполнительства здесь относятся прежде всего эпические жанры (былины, духовные стихи); все остальные, как обрядовые, так и не связанные с традиционными ритуалами — лирические, хороводные и плясовые песни, частушки — по большей части принадлежат женской вокальной культуре. Автор предпринимает попытку выяснить причины ограничений, касающихся мужского репертуара. Кроме того, в статье рассматриваются некоторые особенности мужского исполнительского стиля и певческой манеры (в частности, необычно высокая tessitura пения), определяется их специфика в разных локальных зонах мезенского бассейна. Проводится также первичное сравнение мужской певческой культуры Мезени с печорской и пинежской традициями, типологическое родство с которыми обусловлено географическими, историческими, экономическими и социокультурными факторами. Исследование опирается на обширный корпус архивных и изданных полевых материалов, собранных в бассейне Мезени в течение XX века с интервалами в 20–30 лет, что позволяет оценить динамику местной традиции.

Ключевые слова: *Русский Север, музыкальный фольклор, гендерные исследования, мужское пение*

Для цитирования: *Никитина И. А. Мужская певческая традиция в бассейне реки Мезень // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 10–33. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.002>.*

© Никитина И. А., 2022

Original article

doi:10.26156/OM.2022.14.1.002

The Tradition of Male Singing in the Mezen River Basin

Inessa A. Nikitina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, nikins@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-6197-9505>

Abstract. The article examines the gender structure of the North Russian tradition of musical folklore, located in the northeast of the Arkhangelsk region, in the Mezen river basin. Particular attention is paid to the issues of fixation of male singing in this tradition, which in general should be considered as predominantly female. It vividly demonstrates the genre differentiation of musical folklore. The sphere of male performance here includes mainly epic genres (epics, spiritual poems), the leading performers of all the other genres (both ritual and those not related to traditional rituals — lyric, round and dance songs, ditties) being girls and women. The author attempts to find out the reasons for the restrictions concerning the male repertoire. In addition, the article examines some of the features of the male performing style and singing manner (in particular, an unusually high tessitura of singing), and determines their specificity in different local zones of the Mezen basin. The article also gives a primary comparison of the male singing culture of the Mezen with the Pechora and Pinega traditions, revealing their typological relationship, which is due to geographical, historical, economic and socio-cultural factors. The study is based on an extensive database of archival and published field materials collected in the Mezen basin during the twentieth century at intervals of 20–30 years, which allows us to assess changes in local tradition.

Keywords: *Russian North, musical folklore, gender studies, male singing*

For citation: Nikitina I. A. The Tradition of Male Singing in the Mezen River Basin. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 10–33. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.002>.

© Inessa A. Nikitina, 2022

Мужская певческая традиция в бассейне реки Мезень

Соотношение мужской и женской певческих традиций исследователи считают одним из важнейших и очевидных параметров дистрибуции русских музыкально-этнографических регионов¹. Вместе с тем в исследовании песенной культуры Русского Севера столь важному аспекту уделяется недостаточное внимание, обнаружены лишь некоторые, самые общие наблюдения. Современная фольклористика все больше склоняется к тому, чтобы рассматривать севернорусский регион как этнокультурный массив, сложившийся в условиях доминирования женского пения: «Для Севера характерна высокая сохранность архаических форм женской традиции, в то время как мужская песенная культура характерна для них в меньшей степени» [Дианова 2011, 257]; «Одной из определяющих черт архангельской народной песенной культуры является то, что только на русском европейском Севере, в частности на территории бывшей Архангельской губернии, бытовала и бытует традиция женского хорового исполнительства» [Иевлева 2005, 150].

Привлечение широкого круга архивных данных, накопленных в процессе тщательного полевого изучения тех или иных севернорусских территорий, открывает возможность более детальной и углубленной разработки вопросов традиционного исполнительства. В предлагаемой работе, выполненной в русле развернувшихся в последние десятилетия гендерных исследований в фольклористике, отражены наблюдения над мужской певческой культурой яркой музыкально-фольклорной традиции, сформировавшейся на северо-востоке Архангельской области, в бассейне реки Мезень.

В силу того, что во всех известных ранних публикациях по этой региональной традиции отсутствуют и нотные транскрипции, и паспортизация образцов, в том числе и сведения об исполнителях [Ефименко 1878, 50–97; Киреевский 1917, 8–29], изучаемый материал ограничен экспедиционными записями, осуществленными уже в XX веке. Соответственно и заключения, сделанные на основе данного материала, характеризуют

¹ Дорохова Е. А., Енговатова М. А. Региональные песенные системы как объект структурно-типологических исследований: доклад на этномузыкологическом семинаре в Доме творчества композиторов «Руза». МЭЦ РАМ. Рукописный архив. Ед. хр. 129. [Москва], 2001. [Машинопись]. С. 6.

традиционное исполнительство прежде всего в этот период, на более раннее историческое время они могут быть распространены лишь гипотетически, с большой долей условности.

Предпринятое исследование мужской исполнительской культуры опирается на обширный корпус архивных и изданных полевых материалов, собранных на Мезени с интервалами в 20–30 лет, что позволяет оценить динамику местной традиции. Это, в первую очередь, данные целевой экспедиции по фиксации эпических жанров, предпринятой Александром Дмитриевичем Григорьевым в самом начале XX столетия, и комплексного обследования территории в 1928 году, участниками которого были сотрудники Государственного института истории искусств, этномузыкологи Евгений Владимирович Гиппиус и Зинаида Викторовна Эвальд². Более поздние временные срезы представлены результатами состоявшихся на рубеже 1950–1960-х годов двух экспедиций Пушкинского Дома, где аудиозаписи проводились Флавием Васильевичем Соколовым и Всеволодом Владимировичем Коргузаловым³, и, наконец, объемной коллекцией архива Музыкально-этнографического центра имени Е. В. Гиппиуса Российской академии музыки имени Гнесиных (далее — МЭЦ РАМ), собранной преподавателями, сотрудниками и студентами в последней четверти прошлого века⁴.

Особый интерес вызывают данные ранних экспедиций, работавших в мезенском регионе, и прежде всего это звукозаписи музыкального фольклора, сделанные Гиппиусом и Эвальд. Именно в 1928 году состоялась первая масштабная аудиофиксация всех бытующих на Мезени традиционных вокальных жанров, причем с максимальным охватом исполнителей разных гендерных и возрастных групп.

При изучении этих материалов возникает целый ряд вопросов, связанных с мужским исполнительством в регионе. Почему в сеансах звуко-

² Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН (далее — ФА ИРЛИ). Коллекция 6. ФВ 272–427.

³ ФА ИРЛИ. Коллекция 287. МФ 381–435.

⁴ Архив МЭЦ РАМ. 1966 г. Ф. П84 (рук. И. Истомин); 1975 г. Ф. 179–182к (рук. В. Трохин); 1977 г. Ф. 1205–1208 (рук. С. Игнатьева); 1978 г. Ф. 1301–1305, 1333–1337 (рук. С. Игнатьева); 1981 г. Ф. 258–266к (рук. В. Федорова), Ф. 1779–1783 (рук. М. Енговатова); 1982 г. Ф. 1869–1877 (рук. М. Енговатова), Ф. 734–751к (рук. Е. Кустовский); 1983 г. Ф. 785–794к, 1993–1997, 2027 (рук. М. Енговатова), Ф. 1982–1988 (рук. О. Пашина), Ф. 2075–2080 (рук. В. Мамаева); 1984 г. Ф. 1063–1064к, 2109–2125, 2130–2136, 2169–2172 (рук. М. Енговатова); 1985 г. Ф. 2208–2215 (рук. И. Никитина), Ф. 2258–2272, 3406 (рук. М. Енговатова); 1986 г. Ф. 1065–1083к, 2447–2456 (рук. М. Енговатова), Ф. 2373–2378 (рук. В. Листочкина); 1987 г. Ф. 1101–1112к, 2642–2657 (рук. М. Енговатова); 1988 г. Ф. 568–572к, 2819–2826 (рук. В. Листочкина), Ф. 2690–2695 (рук. М. Енговатова); 1989 г. Ф. 1096–1099к, 3035–3040 (рук. М. Енговатова); 2004 г. Ф. 2663–2670к (рук. О. Пашина).

записи участвовало сравнительно небольшое количество певцов-мужчин, а если их пение и фиксировалось, то далеко не во всех деревнях и селах? Чем можно объяснить незначительное число ансамблей смешанного состава? Почему от мужчин записано столь малое количество образцов и в чем причина столь ограниченного репертуара? Наконец, требуют осмысления и некоторые особенности мужского исполнительского стиля и певческой манеры, в частности, необычно высокая тесситура пения, отмеченная в некоторых записях.

Как представляется, ответы на эти вопросы лежат в области структуры и специфики местной исполнительской традиции в целом. В ней, как и во многих других на Русском Севере, очевидна тенденция к гендерной дифференциации жанров музыкального фольклора: к женским здесь, безусловно, относятся не только обрядовые и календарно приуроченные жанры, но и неприуроченные — к примеру, лирические и плясовые песни; сфера же преимущественно мужского исполнительского искусства представлена только эпосом, прежде всего былинами и духовными стихами. Доминирование женской певческой культуры проявляется и в той значимой роли, которую играли именно женщины в сохранении мезенской музыкально-фольклорной традиции, в том числе, как оказалось, и эпической. Примечательно также, что хранителями традиционного фонда здесь были не замкнутые ансамбли мастеров или отдельные солисты, культивировавшие виртуозные, мелодически развитые формы напевов, что, например, Е. В. Гиппиус отмечал в некоторых зонах южной Архангельщины или западной Вологодчины, а «открытые», преимущественно женские коллективы с незакрепленным составом, представлявшие, по определению ученого, местный обиходный стиль пения [Гиппиус 1979, 6].

Каково же участие мужчин в сохранении мезенской музыкальной культуры? Как отмечалось, мужская певческая традиция связана с жанрами сказового типа. Не случайно исполнение былин на Мезени нередко определялось как «старину/старину́ сказать», а отдельные образцы могли именоваться «сказками». Почти исключительно мужскими являются и нарративные жанры устного фольклора — легенды, предания и сказки.

Главенствующую роль мужчин в исполнении старин демонстрирует, конечно же, собрание А. Д. Григорьева, который в 1901 году довольно плотно обследовал нижнюю и среднюю Мезень до Большой Нисогоры, записав около 100 образцов жанра с развернутыми текстами от 37 исполнителей, большинство из которых знали не по одному тексту, а отдельные сказители — 10 и более [Былины Мезени 2003, 50]. Культивирование эпоса преимущественно в мужской среде, по мнению филолога-фольк-

лориста, было обусловлено промысловой деятельностью. Примечателен и обычай «воздержания от песен» во время промысла, что, вероятно, предопределило приоритетное положение у мужчин именно жанра былин: «Поют их главным образом во время *путей*, во время рыбной ловли по дальним рекам и во время охоты, когда благодаря разным обстоятельствам бывает много свободного времени; в *путях*, когда недели две нельзя выйти в море из-за противного ветра в море, хозяева и рабочие заставляют знатоков петь старины» [Григорьев 2003а, 29–30]. Отмечает Григорьев и запрет на звучание песен в домах: по словам дорогорских сказителей, «в деревне в избах не позволяют петь песни, а только старины; поэтому они с братом поют [старины], а другие подтягивают» [Григорьев 2003б, 113]. Кстати, собиратель неоднократно фиксировал групповое исполнение былин и считал его вполне традиционным для Мезени. Вместе с тем интересно, что в экспедиции 1901 года среди 37 сказителей было 11 женщин, и это не случайно: уже на тот момент они играли заметную роль в сохранении эпической традиции.

Григорьев застал стадию активного бытования эпоса, на этом основании его заключение: «старины здесь продолжатся еще долго» [Григорьев 2003а, 30]. Однако ситуация изменилась уже к 1928 году, когда в верхнем и среднем течении Мезени работала группа специалистов Государственного института истории искусств. Учет всех материалов экспедиции, в том числе рукописных, показывает, что записи проводились от 17 сказителей, в том числе от двух женщин. Однако, поскольку этномузыкологи (Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд) и филологи (А. М. Астахова, Н. П. Колпакова, И. В. Карнаухова, А. И. Никифоров и И. М. Левина) часто работали раздельно, на фонограф оказалось зафиксировано только 11 старин⁵ от 8 мужчин.

Возможно, незначительное количество эпических образцов объясняется и тем, что в зоне собирательского и научного приоритета Гиппиуса на тот момент находились лирические песни, которые не входили в основной мужской репертуар. Помимо былин, эта экспедиция сохранила еще и около десятка записанных на фонограф духовных стихов в исполнении мужчин, а также единичные образцы лирических песен от ансамблей смешанного состава.

Спустя 30 лет, в 1958 и 1961 годах, ускорившееся угасание эпической культуры наблюдали участники экспедиций Пушкинского Дома, повторно прошедшие ранние мезенские маршруты, а также обследовавшие

⁵ См.: [Былины Мезени 2003, 433–435, 443; Былины Мезени 2004, 33–34, 90–92, 241–243, 350, 610–611; Былины Мезени 2006, 119, 126].

самый крупный левый приток Вашку. Как писала Н. П. Колпакова, «потомки певцов, исполнявших былины А. Д. Григорьеву и А. М. Астаховой, вымерли или переняли только незначительную часть богатого наследия отцов и дедов» [Колпакова 1967, 31]. Многие сохранили в памяти лишь фрагменты старин, кто-то воспроизводил только поэтические тексты или пересказывал содержание в прозаической форме: «Некоторые старухи, которым уже под восемьдесят, помнят отрывки былин» [Колпакова 2002, 300]; «Ни в Печище, ни в Кильце нет ни малейших воспоминаний о былинах и былинщиках времен Григорьева. Былин настоящих нет. Есть отдельные фрагменты, зачины без концов и концы без зачинов. Есть воспоминания о былых мастерах-сказителях, да и то смутные» [Колпакова 2002, 305]. Как следствие, аудиозаписи эпических образцов немногочисленны, правда, в некоторых селах собирателям все же удалось зафиксировать ансамблевое исполнение былин. Показательно и то, что к этому времени произошел переход эпического репертуара из преимущественно мужской среды в преимущественно женскую: больше половины из тех, кто так или иначе помнил старины, — женщины.

Причин столь стремительного угасания традиции немало: и смена социально-бытового, хозяйственного уклада деревни, и отход от артельной деятельности промысловиков, в кругу которых когда-то распространялись старины. Это и преследование за их исполнение как не соответствующее новой идеологии советской эпохи: «По всей Мезени и Вашке в 1930-х годах очень сурово прокатилась волна запрета всякой старины: были сломаны старинные часовни и церкви; за приверженность к старине — пение былин или духовных стихов — виновные подвергались репрессиям; люди со страху жгли целыми кострами печатные и рукописные старые книги... Особенно боялись петь „старины“, т. е. былины, так как в них поминались такие одиозные личности, как „князя-бояра“, „князь Владимир“ и другие подобные персонажи» [Колпакова 2002, 288]. «Не смели петь былины», — в середине XX века вспоминали мезенские старинщики [Колпакова 2002, 297].

В дальнейшем интерес собирателей к эпической традиции Мезени сохранялся, однако в 1970–1980-х годах участниками фольклорных экспедиций, в том числе и Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, оказались записаны лишь единичные фрагментарные образцы былинного эпоса. Чаще всего это были повторные фиксации от уже известных сказителей, реже записывали их потомков, причем опять же преимущественно женщин. Показателем того, что постепенно эпическая традиция стала переходить в сферу женского исполнительства (по крайней мере в деревнях от низовьев Мезени до Лешу-

конского), служат данные, опубликованные в мезенских томах «Свода русского фольклора»: из 135 указанных в них знатоков жанра только немногим больше половины — 74 сказителя — мужчины [Былины Мезени 2006, 573–576].

Что касается неэпических жанров музыкального фольклора, то мужское представительство в них весьма незначительно. Это подтверждают и давние наблюдения Н. П. Колпаковой, сделанные почти столетие назад: «На Мезени, как, впрочем, и на любой другой реке [Русского Севера], песня хранится главным образом женщинами... Теперь песня живет в деревне в устах женщин. Они привозят ее из родных мест, выходя замуж в новую деревню; они хранят ее, берегут. От матерей песни переходят к дочерям» [Колпакова 2002, 122]. И действительно, судя по аудиозаписям конца 1920-х годов, большая часть песенных жанров не входила в репертуар мужчин. Единичные образцы свадебных, плясовых, хороводных песен и частушек в мужском исполнении были зафиксированы позднее, в частности, экспедициями Пушкинского Дома на рубеже 1950–1960-х, гнесинцами — в 1970–1980-х годах, причем чаще в смешанных ансамблях, но иногда и в сольных версиях. Примечательно, что в большинстве подобных случаев мужчины не владели эпическим репертуаром.

Особого внимания заслуживают лирические песни, которые во многих русских традициях, прежде всего Юга России, казачьих и переселенческих, весьма репрезентативны и для женской, и для мужской исполнительской культуры. На Мезени же и этот песенный жанр оказался за пределами певческих предпочтений мужчин, утвердившись как почти исключительно женский. Может быть, это в какой-то мере является следствием упомянутого Григорьевым запрета на досуговое пение в домах? Вероятно, именно поэтому лирические тексты в публикациях мезенских фольклорных материалов, записанных в XIX веке, помещены под рубриками «науличные» или «уличные» песни [Ефименко 1878, 50; Киреевский 1917, 29].

На Мезени звучание лирических песен на открытом пространстве связано преимущественно с женской певческой культурой: их пели зимой во время уличных гуляний на Заговенье перед Великим постом, весной на берегу реки в период ледохода или на качелях с Пасхи до Вознесения, в молодежных хороводах-застенках на съезжих престольных праздниках. Есть, правда, редкие упоминания в полевых материалах 1970–1980-х годов о приуроченности лирики и к мужским традиционным практикам: «на озёрах пели, как невода закидывали» (МЭЦ РАМ. Ф. 1984-33), «за реку в лодке поедешь — всю реку пейшь» (МЭЦ РАМ. Ф. 2264-140). Об этой уходящей в прошлое традиции свидетельствуют и гораздо более ранние

дневниковые записи 1928 года: «Мужчины поют гораздо меньше. Прежде, говорят, много певали на плотах. Весной, бывало, свяжут „караван“ свежих смолистых бревен, возведут на плоту маленький шалаш из еловых веток и плывут по тихой полноводной реке, отталкиваясь шестами от берегов и мелей. Плывут день, другой... Паромщик лежит на животе на краю плота или в шалашике и тянет одну за другой „вековешные“ продольные песни... Теперь на плотах поют мало» [Колпакова 2002, 122].

Вместе с тем примечателен комментарий одного из мезенских сказителей по поводу лирической песни с балладным сюжетом: «пустяковина, которую лишь девки поют» [Былины Мезени 2006, 226]. Вероятно, многие мастера эпической традиции относились к песенным жанрам с некоторой долей пренебрежения, воспринимали их как не заслуживающие исполнительского интереса.

Так или иначе, в экспедиционных материалах разных лет подавляющее большинство лирических песен записано от женских коллективов; мужские можно считать редчайшим исключением. И даже ансамбли смешанных составов, в которых к преобладающим женским голосам присоединяются обычно один-два мужских, для этого жанра являются редкостью. К примеру, в 1928 году мужчины были участниками лишь трех подобных ансамблей, притом что лирика составила основной массив аудиозаписей той экспедиции. В полевых материалах 1958 года смешанных ансамблей уже восемь, отличаются они своей камерностью — включают в себя до четырех-пяти человек. Гнесинская коллекция, охватывающая многие годы экспедиционной работы, содержит записи только четырех коллективов, в составе которых есть мужчина.

Примечательно, что в таких ансамблях лидирующая позиция по большей части принадлежит женщинам — именно они являются знатоками и запевалами местных лирических песен (*пример 1*). В отдельных случаях в этой функции выступает мужчина, как, например, в записях лирических песен в Азаполье, где безусловный лидер ансамбля — известный сказитель Иван Львович Шульгин⁶.

Сольных мужских версий лирических песен на Мезени зафиксировано немного. К примеру, в экспедиции 1928 года из 225 записей таковая лишь одна, в 1958-м сольно пели лирику восемь мужчин, но часто эти версии не отличаются исполнительским мастерством и сложностью лирического распева, в архиве МЭЦ РАМ подобного рода фонограммы вовсе отсутствуют. Преобладают в мужском репертуаре малораспевные образцы с рекрутскими, солдатскими или историческими сюжетами

⁶ См., например: [Песенный фольклор Мезени 1967, 106–107].

и лирика позднего стилевого слоя (*пример 2*). По мнению исследователей, проникать в певческую культуру Русского Севера они стали не более двух веков назад, и это обусловлено определенными историческими и социальными факторами: «„Мужские“ жанры начали появляться в XIX веке, когда северяне стали активно призываться на службу в царскую армию и возвращаться после службы домой. Так в народном репертуаре появились „завезенные“ солдатские и исторические песни, исполняемые мужчинами» [Иевлева 2005, 150].

Мужчин, виртуозно владеющих стилем протяжного пения, исполняющих широкораспевные песни в развитых мелодико-ритмических формах, можно отнести скорее к исключительным явлениям мезенской традиционной культуры. Безусловно, таковым следует считать певческое искусство уроженца Пылемы Михаила Николаевича Мякушина (1889–1971), Ивана Николаевича Бутакова (1886 года рождения) из Кильцы, Ивана Львовича Шульгина (1890 года рождения) из Азаполья (*пример 3*). Их уникальность заключается в том, что они обладали обширным репертуаром, в котором были представлены практически все известные на Мезени музыкально-фольклорные жанры.

Но столь ярких личностей в мезенской певческой культуре — единицы. Судя по известным архивным и опубликованным материалам, за столетие экспедиционной работы в регионе было записано лишь пять-шесть мужчин, которые в равной степени владели и мужскими, и женскими жанрами музыкального фольклора, являясь не только хранителями эпоса, но одновременно и исполнителями самых разных песенных образцов. Помимо упомянутых выше М. Н. Мякушина и И. Л. Шульгина, это Евдоким Кириллович Сахаров (1876 года рождения) из Дорогорского, Александр Никитович Спешов (1882 года рождения) из Юромы, Павел Петрович Сауков (1904 года рождения) из Койнаса. Кроме того, разными экспедициями осуществлены записи нескольких певцов, исполнявших песни женского репертуара только в смешанных ансамблях, причем, еще раз подчеркнем, они не проявили себя как носители эпической, собственно мужской традиции.

Как представляется, усвоение мужчинами женских жанров во многом связано с формированием их певческого мастерства в женской среде. Подтверждением этому могут служить воспоминания о постижении местной традиционной культуры того же М. Н. Мякушина или, в более позднее время, Василия Изосимовича Алимова (1957 года рождения), уроженца Чуласы, а ныне здравствующего запевалы лешуконского коллектива. В своих автобиографических заметках Михаил Николаевич рассказывал: «С малых лет любил я слушать и запоминать народные песни, которые

пели на нашей родине. Хорошо пели и много знали песен. Как то: старины, солдатские, лирические, провожальные, встречальные, святочные, свадебные, круговые, застеночные, игрищенские, улочные, плясовые и мн. др. Пели и на свадьбах, и на помочах, и на Петровщине, на пирах, на братчинах, на катушках. Слушал я эти песни с жадностью, и запомнил» [Цит. по: Якубовская 2014, 76]; «На всех работах у нас в народе любили петь. Я внимательно прислушивался ко всем песням, на всякой работе, и сам пел. Пел всегда, и пел так, как пели хорошие мастера, подражая им, чтобы ни один мотив не исказить. А самым лучшим моим учителем и мастером была моя мать Фекла Никифоровна» [Мякушин 2016, 32]. Недаром Михаил Николаевич был известен как едва ли не единственный на Мезени знаток сугубо женской причетной традиции: «Наблюдательность и исключительная память позволили ему [Мякушину] перенять и запомнить даже такие элементы традиционной культуры, как напев свадебного хорового причета девушек, что было доступно далеко не каждому мужчине. ...Тексты причетов передаются с обстоятельностью, которой могла бы позавидовать знатная деревенская „причитальница“» [Мякушин 2016, 5].

Сходным образом, через погружение в звуковой мир местных песельниц, протекало становление исполнительского мастерства В. И. Алимova: «Голосом меня мама наградила, певунья была... Я ещё маленьким был, а уж петь хотелось. Слов не знал, а что от старших запоминал, в одну песню складывал... Бабушка тут огромную роль сыграла. Дом её всегда открыт, певуньи часто собираются. Бывало, подзовут: „Ну-ка, Вася, иди сюда, песенку научим петь“. И когда на наш манер на голосах песню-то начнут поднимать, у меня в душе ровно что всколыхнётся. Потом бабушка каждое слово объяснит, о прошлом житье расскажет. В песню-то я и заплаваю, запою» [Цит. по: Исаенкова 2012, 49].

Безусловный интерес вызывают исполнительские аспекты, касающиеся мужской певческой традиции: тембровая окраска голосов, их тесситурные характеристики, а также соотношение с женскими голосами в структуре смешанных ансамблей.

По предварительным наблюдениям, основанным на доступных материалах, при сравнении музыкального фольклора разных зон мезенской традиции можно наблюдать определенные различия в певческой тесситуре певцов-мужчин. В поселениях, расположенных в нижнем течении реки, и образцы эпоса, и песенные жанры они поют в довольно низком, баритоновом регистре — начиная от *c-e* малой октавы, иногда даже ниже — с захватом смежных звуков большой октавы [Песенный фольклор, 104–105, 301–302] (примеры 3, 4). При этом в смешанных ансамблях

естественно возникает октавное удвоение голосовой линии (*пример 5*), а при двухрегистровом женском пении — утроение.

В Лешуконском же районе, примерно от Малой Нисогоры и выше по течению Мезени (до границы с коми), певческая тесситура, как правило, теноровая: напевы обычно звучат от середины малой октавы или выше ($f-a$), то есть в тесситуре женских *толстых* голосов и в октаву с *тонкими* в коллективах смешанного состава (*примеры 1, 6*).

Правда, при исполнении образцов эпического фольклора в некоторых селах Лешуконии мужские голоса могут звучать немного ниже, чем в песенных жанрах. Так, например, ценогорский певец Гаврило Михайлович Семёнов (1871 года рождения), которого записывали ленинградские собиратели в 1928 году, рекрутскую песню «Мы во Питере, братцы, бывали» исполнял от *as* (*пример 2*), а былинку «Старину сказать да старопрежною» и небылицу «Под горою-то Ёршик идёт» в более низкой тесситуре — от $e-f$. В целом же заметна тенденция к повышению вокальной мужской тесситуры при пении в смешанных ансамблях, по сравнению с редкими сольными версиями. Иногда, как в аудиозаписях той же экспедиции в Лебском, мужчины не выходят и за пределы первой октавы, по крайней мере в лирических песнях (*пример 7*). Кстати, судя по ранним записям 1928 года, в этом можно усмотреть сходство с традиционным мужским пением в сопредельных селах коми, где певцы-мужчины и в смешанных ансамблях (*пример 8*), и в сольных версиях поют чрезвычайно высоко.

Непривычно высокое звучание мужских голосов в верховьях «русской» Мезени иногда воспринимается как женское пение *толстыми* голосами, настолько оно темброво нейтрально. Думается, в этом проявляется некое подстраивание мужского пения под доминирующее женское исполнительство. Не случайно в одной из гнесинских экспедиций 1980-х годов местные жители, настойчиво направляя собирателей к хорошо поющему, по их мнению, мужчине, говорили: «Он так хорошо поет, высоко, по-бабы!»⁷ Можно допустить, что именно такое мужское пение воспринималось как эталонное.

Вероятно, в этом же ключе нужно рассматривать и уникальный образец, записанный в том же Лебском в 1928 году. В лирической песне, исполненной квинтетом смешанного состава, двое мужчин, как представляется, в подражание женскому певческому стилю, пели за пределами высоко — фальцетом во второй октаве, где звучали тонкие голоса женщин. Показательно, что в неоднородных коллективах в подавляющем большинстве исполнительских версий запевают именно женщины, тогда

⁷ Из воспоминаний М. А. Енговатовой о мезенской экспедиции 1987 года.

как при запевах мужчин (такие записи редко, но встречаются) зачастую в ансамбле не выстраиваются чистые вертикали и кто-то из участниц поет не в октаву или унисон, а в иные, случайные интервалы.

Обращает на себя внимание и то, что одни и те же певцы могут изменять тесситуру: при сольных женских запевах они поют выше, сами же запевают на терцию-кварту ниже. Или же в части песен их голоса звучат в одном регистре с женскими, а в других, при слишком высокой тесситуре, дублируют их в нижнюю октаву. К примеру, Игнатий Философович Сидоров (1894 года рождения) из Ценогоры в смешанном ансамбле большую часть лирических образцов пел в теноровом регистре (от *g-a*), в унисон с женщинами (*пример 1*), а когда запевала заметно подняла тесситуру, его голос опустился глубоко вниз и стал звучать в октаву с женскими.

Конечно, исследование исполнительской проблематики, связанной с мужской певческой традицией на Русском Севере, требует дальнейшего продолжения и более глубокого осмысления. На данном этапе изучения аудиоматериалов, зафиксированных в бассейне Мезени в XX веке, эта региональная севернорусская традиция демонстрирует очевидную тенденцию к гендерной дифференциации репертуара и доминированию женской певческой культуры, вобравшей в себя и традиционно мужские жанры. Мастерницы на все руки, «амазонки» Русского Севера стали и главными хранительницами традиционного музыкального наследия.

У исследователя традиционной вокальной музыки Мезени неизбежно возникает вопрос о мужской исполнительской культуре в смежных региональных зонах, прежде всего в традициях Печоры и Пинеги. Как показывают опубликованные материалы, здесь можно наблюдать сходные явления.

Так, на Печоре в мужском репертуаре безусловно доминируют эпические жанры, а из песенных также преобладает лирика⁸. Интересно, что и здесь лирические песни к концу XX века почти полностью ушли из сугубо мужской исполнительской практики, что еще встречалось в экспедициях 1950-х годов, и стали фиксироваться либо в женских, либо в смешанных коллективах. Кроме того, в печорской традиции также заметны аналогичные мезенским тесситурные различия в пении мужчин при сравнении двух локальных зон — верховий русской Печоры и ниже Усть-Цильмы. Вероятно, такие пересечения обусловлены сложившимися

⁸ См.: Песни Печоры / изд. подгот. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 459 с.; Традиционная культура Усть-Цильмы. Лирические песни / сост. Т. С. Канева, А. Н. Власов и др. Москва: Гос. респ. центр русского фольклора, 2008. 350 с.

историческими контактами населения в соседних региональных традициях, а также, возможно, их расположением на этнокультурном пограничье — по соседству с селами коми.

Ситуация на Пинеге имеет свои незначительные отличия. В этом регионе уже ранние экспедиции Государственного института истории искусств 1927 и 1930 годов показали, что все неэпические жанры сохранялись исключительно в женской среде⁹. В исполнении мужчин фиксировались только лирические песни, да и то преимущественно при их участии в коллективах смешанного состава. Не случайно Н. П. Колпакова в своих записях по следам мезенской экспедиции отмечает: «То, что на Пинеге знали отдельные, особо „певкие“ жёнки и старухи, тут [на Мезени] знают очень многие. Здесь поют не только женщины, но и многие пожилые мужчины» [Колпакова 2002, 106]. Показательно, что и сегодня пинежские старожилы, еще заставшие певцов-мужчин в 1960–1970-е годы, подтверждают, что их певческое искусство было ярким, но не самодостаточным, они, при желании, пели только вместе с женщинами, следуя за ними в общем ансамбле.

Таким образом, изучение мужской певческой традиции Мезени и ее беглое сравнение с иными севернорусскими культурами позволяют определить особенности ее бытования, выявить степень влияния женского вокального искусства, наконец, еще раз подтвердить гендерные доминанты в музыкальном фольклоре региона. Такой фокус исследования дает возможность по-новому осмыслить черты сходства и различия музыкально-фольклорных традиций Русского Севера, что может быть обусловлено миграционными процессами, протекавшими в эпоху освоения северных территорий, и вероятными контактами с певческой культурой коренного населения.

⁹ См.: Гитиус Е. В. Культура протяжной песни на Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Т. 2: Пинежско-мезенская экспедиция. Ленинград: Academia, 1928. С. 98–116; Песни Пинежья: материалы фонограмм-архива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиус[ом] и З. В. Эвальд. Кн. 2. Москва: Музгиз, 1937. 590 с.

Пример 1. Лирическая песня «Калинушка с малиною лазурёной цвет», с. Ценогора Лешуконского района Архангельской области
 Example 1. Lyric song "Kalinushka s malinoyu, lazur'evoy tsvet" ["Vibratum with raspberries, azure color"], Tsenogora village of Leshukonsky district of the Arkhangelsk region

Пример 2. Рекрутская песня «Мы во Питере, братцы, бывали», с. Ценогора Лешуконского района Архангельской области
 Example 2. Recruiting song "My vo Pitere, brattsy, byvali" ["We've been to St. Petersburg, brothers"], Tsenogora village of Leshukonsky district of the Arkhangelsk region

Пример 3. Протяжная песня «Что никто-го ле про то не знаг да не ведат», д. Азаполье Мезенского района Архангельской области
 Example 3. Lyric song “*Čhto nikto-to le pro to ne znat da ne vedat*” [“*That no one knows about it and does not know*”], Azapolye village of Mezen district of the Arkhangelsk region

$\text{♩} = 86$

Эй да што не - кто, што ле кто то ле про то не знат да не ве... да - (й)

Пример 4. «Женатое» винограде «Не во далечем-далечем, во чистом было поле», д. Жердь Мезенского района Архангельской области

Example 4. “Married” vineyard “*Ne vo dalechem-dalechem, vo chistom bylo pole*” [“*Not far, far away, it was in a clean field*”], Zherd village of Mezen district of the Arkhangelsk region

$\text{♩} = 184$

Тут сто я - ла-то я - бло-нька ку - дря - вча - та - я да,
 ви - но - гра - ди - ё крас - но - зе - ле - нно - я

Пример 5. Протяжная песня «По вёсны было, по вёсны красной», д. Азаполье Мезенского района Архангельской области
 Example 5. Lyric song "Po vesny bylo, po vesny krasnoy" ["In the spring it was, in the red spring"], Azapolye village of Mezen district of the Arkhangelsk region

♩ = 74

Эй да по вё-сны да по вё-сны бы-ло да по вё-сно-й,

как по вё-сны к-ра... а-й, да по кра-сной, ой, по вё-сны кра-сно-ей.

Пример 6. Историческая песня «Ты Россия, мать российской земля», с. Лешуконское Лешуконского района Архангельской области
 Example 6. Historical song "Ty Rossiya, mat' rossiyskaya zemlya" ["You are Russian, mother Russian land"], Leshukonskoye village of Leshukonsky district of the Arkhangelsk region

$\text{♩} = 88$

Мать Ро - ссий - ска - я зе - мля,

мать Ро - ссий - ска - я зе - мля да про - сла - ви - лась хо - ро - ша.

Пример 7. Лирическая песня «Екой Ваня разудала голову», д. Лебское Лешуконского района Архангельской области
 Example 7. Lyric song "Ekoj Vanja razudala golova" ["What Vanya is a dashing head"], Lebskoye village of Leshukonsky district of the Arkhangelsk region

Э - кой Ва - ня ро - зу - да - ла го... ой, го - ло - ва, да

сколь У - да - ла го - ло - бу - шка, Ва - ня, тво - я.

Пример 8. Лирическая песня «Как было за Невагою», д. Лагьюга Удорского района Республики Коми

Example 8. Lyric song "Kak bylo za Nevagoju" ["How it was across the Nevaga river"], Latyuga village of Udorsky district of the Komi Republic

За дру-гой ре - чка да ре-чка Пе - ре-бра... да бра - го - ю.

Комментарии к примерам

- Пример 1. Калинушка с малиною лазурёвой цвет**, лирическая. Зап. 06.07.1928 г. Е. В. Гиппиусом, З. В. Эвальд в с. Ценогора Лешуконского р-на Архангельской обл. от Сидорова Игнатия Философовича, 1894 г. р., Сидоровой Александры и еще трех женщин (около 60 лет). Фонограммархив Института русской литературы (ФА ИРЛИ). ФВ 393.02. Нотация И. А. Никитиной.
- Пример 2. Мы во Питере, братцы, бывали**, рекрутская. Зап. 06.07.1928 г. Е. В. Гиппиусом, З. В. Эвальд в с. Ценогора Лешуконского р-на Архангельской обл. от Семенова Гаврило Михайловича, 1871 г. р. ФА ИРЛИ. ФВ 399.03. Нотация И. А. Никитиной.
- Пример 3. Что никто-то ле про то не знат да не ведат**, протяжная. Зап. 28.07.1958 г. В. В. Коргузаловым в д. Азаполье Мезенского р-на Архангельской обл. от Шульгина Ивана Львовича, 1890 г. р. ФА ИРЛИ. МФ 429.03. Нотация И. А. Никитиной.
- Пример 4. Не во далечем-далечем, во чистом было поле**, женатое винограде. Зап. в июле 1983 г. Л. Н. Ивановой, О. А. Пашиной в д. Жердь Мезенского р-на Архангельской обл. от Емеева Егора Диомидовича, 1907 г. р. Архив Музыкально-этнографического центра им. Е. В. Гиппиуса Российской академии музыки им. Гнесиных (МЭЦ РАМ). Ф. 1985-57. Нотация И. А. Никитиной.
- Пример 5. По вёсны было, по вёсны красной**, протяжная. Зап. 28.07.1958 г. В. В. Коргузаловым в д. Азаполье Мезенского р-на Архангельской обл. от Шульгина Ивана Львовича, 1890 г. р., Казаковой Анны Анисимовны, 1899 г. р. ФА ИРЛИ. МФ 429.04. Нотация И. А. Никитиной.
- Пример 6. Ты Россия, мать российская земля**, историческая. Зап. в июле 1981 г. Н. Дёгтевой, Г. Казаковой, Н. Савицкой в с. Лешуконское Лешуконского р-на Архангельской обл. от Алимова В. И., 1957 г. р., Андреевой А. И., 1935 г. р., Кафеевой Л. А., 1935 г. р., Дмитриевой Н. Л., 1937 г. р., Пантюхиной М. Г., 1937 г. р., Алимовой В. С., 1947 г. р., Половиковой Г. Н., 1957 г. р. МЭЦ РАМ. Ф. 1781-1-2. Нотация И. А. Никитиной.
- Пример 7. Екой Ваня разудала голова**, лирическая. Зап. 27.06.1928 г. Е. В. Гиппиусом, З. В. Эвальд в д. Лебское Лешуконского р-на Архангельской обл. от Гольчиковой Настасьи Демьяновны, 1882 г. р., двух мужчин и еще одной женщины (40–50 лет). ФА ИРЛИ. ФВ 330.01. Нотация И. А. Никитиной.
- Пример 8. Как было за Невагою**, лирическая. Зап. 24.06.1928 г. Е. В. Гиппиусом, З. В. Эвальд в д. Латьюга Удорского р-на Республики Коми от коми-зырян Букина Федора Иевлевича, 1895 г. р., Устиновой Ирины Андреевны, 1861 г. р., и еще трех женщин. ФА ИРЛИ. ФВ 315.01. Нотация И. А. Никитиной.

Аббревиатуры

МЭЦ — Музыкально-этнографический центр имени Е. В. Гиппиуса

МФ — фонд магнитофонных записей

РАМ — Российская академия музыки имени Гнесиных

Ф — фонограмма

ФА ИРЛИ — Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинского Дома)

ФВ — фонд записей на восковых валиках

Рукописные источники

Дорохова Е. А., Енговатова М. А. Региональные песенные системы как объект структурно-типологических исследований : доклад на этномузыкологическом семинаре в Доме творчества композиторов «Руза». МЭЦ РАМ. Рукописный архив. Ед. хр. 129. [Москва], 2001. [Машинопись]. 12 с.

Список источников

- [1] Былины Мезени 2003 — Былины: в 25 т. Т. 3: Север Европейской России. Былины Мезени / гл. ред. А. А. Горелов. Санкт-Петербург: Наука, 2003. 528 с. (Свод русского фольклора).
- [2] Былины Мезени 2004 — Былины: в 25 т. Т. 4: Север Европейской России. Былины Мезени / гл. ред. А. А. Горелов. Санкт-Петербург: Наука, 2004. 714 с. (Свод русского фольклора).
- [3] Былины Мезени 2006 — Былины: в 25 т. Т. 5: Север Европейской России. Былины Мезени / гл. ред. А. А. Горелов. Санкт-Петербург: Наука, 2006. 598 с. (Свод русского фольклора).
- [4] Гиппиус 1979 — *Гиппиус Е. В.* От составителя // Местные стили русских народных песен. Вып. 1: Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / сост., нот., общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Советский композитор, 1979. С. 5–7.
- [5] Григорьев 2003а — Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: [в 3 т.] / под ред. А. А. Горелова. Санкт-Петербург: Тропа Троянова, 2003. Т. 2, ч. 3: Кулой. 559 с.
- [6] Григорьев 2003б — Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: [в 3 т.] / под ред. А. А. Горелова. Санкт-Петербург: Тропа Троянова, 2003. Т. 3, ч. 4: Мезень. 703 с.
- [7] Дианова 2011 — *Дианова Т. Б.* Песни «общерусского репертуара» в составе традиций Русского Севера: диапазон адаптации песенно-лирического текста // Рябининские чтения — 2011: Материалы VI научной конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера. Петрозаводск: Гос. историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижский», 2011. С. 257–259.
- [8] Ефименко 1878 — Труды этнографического отдела Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Кн. 5, вып. 2: Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собранные П. С. Ефименко. Ч. 2: Народная словес-

- ность. Москва: тип. Ф. Б. Миллера, 1878. 276 с. (Известия Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии; Т. 30, вып. 2).
- [9] Иевлева 2005 — *Иевлева И. Е.* Традиционная народная песенная культура — основа музыкальной идентичности Архангельского Севера // *Экология культуры*. 2005. № 1 (35). С. 150–157.
- [10] Исаенкова 2012 — *Исаенкова Д. В.* Фольклор Архангельской области в репертуаре Лешуконского любительского народного хора: выпускная квалификационная работа / науч. рук. В. Т. Назарова. Архангельск: филиал Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2012. 79 с.
- [11] Киреевский 1917 — *Песни, собранные П. В. Киреевским*: Новая серия / под ред. В. Ф. Миллера и М. Н. Сперанского. Москва: О-во любителей рос. словесности при Моск. ун-те, [1917]. Вып. 2, ч. 1: Песни необрядовые. 125 с.
- [12] Колпакова 1967 — *Колпакова Н. П.* Песенный фольклор Мезени // *Песенный фольклор Мезени* / изд. подгот. Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский и др. Ленинград: Наука, 1967. С. 9–32.
- [13] Колпакова 2002 — *Колпакова Н. П.* У золотых родников: Записки фольклориста. Санкт-Петербург: Русская земля, 2002. 331 с.
- [14] Мякушин 2016 — *Мои песни: Лешуконские песни, собранные М. Н. Мякушиным* / подгот. и коммент. Е. И. Якубовской. Архангельск: Лоция, 2016. 556 с.
- [15] Песенный фольклор Мезени 1967 — *Песенный фольклор Мезени* / изд. подгот. Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Ленинград: Наука, 1967. 367 с.
- [16] Якубовская 2014 — *Якубовская Е. И.* Михаил Мякушин: мужской взгляд на фольклорную традицию // *Вопросы этномузыкознания*. 2014. № 4 (9). С. 74–93.

References

- [1] Gippius, Yevgeniy V. (1979). “Ot sostavitelya” [“From the compiler”]. In *Mestnye stili russkikh narodnykh pesen* [Local styles of Russian folk songs]. Issue 1: *Dvadsat russkikh narodnykh pesen v rannikh zvukozapisyakh* [Twenty Russian folk songs in early recordings]. Compilation, notation, general edition by Yevgeniy V. Gippius. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 5–7 (in Russian).
- [2] Gorelov, Aleksandr A. (2003). *Byliny* [Epics]: in 25 vols. Vol. 3: *Byliny Mezeni* [Epics of Mezen]. St. Petersburg: Nauka, 528 p. (Svod russkogo fol’klora [Corpus of Russian folklore]) (in Russian).
- [3] Gorelov, Aleksandr A. (2004). *Byliny* [Epics]: in 25 vols. Vol. 4: *Byliny Mezeni* (2004) [Epics of Mezen]. St. Petersburg: Nauka, 714 p. (Svod russkogo fol’klora [Corpus of Russian folklore]) (in Russian).
- [4] Gorelov, Aleksandr A. (2006). *Byliny* [Epics]: in 25 vols. Vol. 5: *Byliny Mezeni* (2006) [Epics of Mezen]. St. Petersburg: Nauka, 598 p. (Svod russkogo fol’klora [Corpus of Russian folklore]) (in Russian).
- [5] [Grigor’ev, Aleksandr D.] (2003a). *Arkhangel’skie byliny i istoricheskie pesni, sobrannye A. D. Grigor’evym v 1899–1901 gg. s napevami, zapisannymi posredstvom fonografa* (2003) [Arkhangelsk epics and historical songs collected by Aleksandr D. Grigoriev

- in 1899–1901. with tunes recorded by means of a phonograph*: [in 3 vols.]. Vol. 2, part 3: *Kuloy* [Kuloi]. Ed. Aleksandr A. Gorelov. St. Petersburg: Tropa Troyanova, 559 p. (in Russian).
- [6] [Grigor'ev, Aleksandr D.] (2003b). *Arkhangel'skie byliny i istoricheskie pesni, sobrannye A. D. Grigor'evym v 1899–1901 gg. s napevami, zapisannymi posredstvom fonografa* (2003) [*Arkhangelsk epics and historical songs collected by Aleksandr D. Grigoriev in 1899–1901. with tunes recorded by means of a phonograph*]: [in 3 vols.]. Vol. 3, part 4: *Mezen'* [Mezen]. Ed. Aleksandr A. Gorelov. St. Petersburg: Tropa Troyanova, 703 p. (in Russian).
- [7] Dianova, Tat'yana B. (2011). "Pesni 'obshcherusskogo repertuara' v sostave traditsiy Russkogo Severa: diapazon adaptatsii pesenno-liricheskogo teksta" ["Songs of the 'all-Russian repertoire' as part of the traditions of the Russian North: the range of adaptation of the song-lyric text"]. In *Ryabininskie chteniya — 2011: Materialy VI nauchnoy konferentsii po izucheniyu i aktualizatsii kul'turnogo naslediya Russkogo Severa* [Ryabinin's readings — 2011: Materials of the VI scientific conference on the study and actualization of the cultural heritage of the Russian North]. Petrozavodsk: State Historical, Architectural and Ethnographic Museum-Reserve "Kizhi", 2011, pp. 257–259 (in Russian).
- [8] [Efimenko, Pyotr S.] (1878). *Trudy etnograficheskogo otdela Imperatorskogo Obshchestva lyubiteley estestvoznaniya, antropologii i etnografii pri Moskovskom universitete* [Proceedings of the ethnographic department of the Imperial Society of Devotees of Natural Science, Anthropology, and Ethnography at Moscow University]. Book 5, no. 2: *Materialy po etnografii russkogo naseleniya Arkhangel'skoy gubernii, sobrannye P. S. Efimenko* [Materials on the ethnography of the Russian population of the Arkhangelsk province, collected by P. S. Efimenko]. Part 2: *Narodnaya slovesnost'* (1878) [Folk literature]. Moscow: F. B. Miller's printing house, 276 p. (Izvestiya Imperatorskogo Obshchestva lyubiteley estestvoznaniya, antropologii i etnografii [Proceedings of the Imperial Society of Devotees of Natural Science, Anthropology, and Ethnography]; Vol. 30, issue 2) (in Russian).
- [9] Ievleva, Irina E. (2005). "Traditsionnaya narodnaya pesennaya kul'tura — osnova muzykal'noy identichnosti Arkhangel'skogo Severa" ["Traditional folk song culture — the basis of the musical identity of the Arkhangelsk North"]. In *Ekologiya kul'tury*, no. 1 (35), pp. 150–157 (in Russian).
- [10] Isaenkova, Dar'ya V. (2012). *Fol'klor Arkhangel'skoy oblasti v repertuare Leshukonskogo lyubitel'skogo narodnogo khora* [Folklore of the Arkhangelsk region in the repertoire of the Leshukonsky amateur folk choir]: vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota [graduate work]. Scientific supervisor Valeriya T. Nazarova. Arkhangelsk: branch of the St. Petersburg State Institute of Culture, 79 p. (in Russian).
- [11] [Kireevskiy, Pyotr V.] (1917). *Pesni, sobrannye Petrom V. Kireevskim: Novaya seriya* [Songs collected by Peter V. Kireevsky: New series]. Issue 2, part 1: *Pesni neobyadovye* (1917) [Non-ritual songs]. Ed. Vsevolod F. Miller, Mikhail N. Speransky. Moscow: Society of lovers of Russian literature at Moscow University, 125 p. (in Russian).
- [12] Kolpakova, Natal'ya P. (1967). "Pesennyy fol'klor Mezeni" ["Song folklore of Mezen"]. In *Pesennyy fol'klor Mezeni* [Song folklore of Mezen]. Ed. prepared by Natal'ya P. Kolpakova, Boris M. Dobrovol'skiy, Vera V. Mitrofanova, Vsevolod V. Korguzalov. Leningrad: Nauka, pp. 9–32 (in Russian).

- [13] Kolpakova, Natal'ya P. (2002). *U zolotykh rodnikov: Zapiski fol'klorista* [At the golden springs: Notes of a folklorist. St. Petersburg: Russkaya zemlya, 331 p. (in Russian).
- [14] [Myakushin, Mikhail N.] (2016). *Moi pesni: Leshukonskie pesni, sobrannye M. N. Myakushinym* [My songs: Leshukonskie songs, collected by M. N. Myakushin]. Preparation and comments by Elena I. Yakubovskaya. Arkhangelsk: Lotsiya, 556 p. (in Russian).
- [15] *Pesennyi fol'klor Mezeni* (1967). [Song folklore of Mezen], ed. prepared by Natal'ya P. Kolpakova, Boris M. Dobrovoľskiy, Vera V. Mitrofanova, Vsevolod V. Korguzalov. Leningrad: Nauka, 367 p. (in Russian).
- [16] Yakubovskaya, Elena I. (2014). "Mikhail Myakushin: muzhskoy vzglyad na fol'klornuyu traditsiyu ["Mikhail Myakushin: a man's view of folklore tradition"]. In *Voprosy etnomuzykoznananiya*, no. 4 (9), pp. 74–93 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 15.09.2021; одобрена после рецензирования: 01.10.2021; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 15.09.2021; approved after reviewing 01.10.2021; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья
УДК 784.4; 398.8
doi: 10.26156/OM.2022.14.1.003

Весенние сезонно-приуроченные песни в южнорусской традиции

Галина Яковлевна Сысоева

Воронежский государственный институт искусств, Воронеж, Россия, 79038500950@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3731-8608>

Аннотация. Южнорусская песенная традиция как объект исследования обладает яркими уникальными признаками. Одним из них является распространение весенних сезонно-приуроченных песен, которым народ дал название *весновье* или *весняные*.

Звуковыми маркерами ранневесеннего (от Масленицы до Пасхи) и поздневесеннего (от Пасхи до начала Петровского Поста) периодов являются песни разных жанров: игровые, хороводные, протяжные. Основанием для сезонной приуроченности служат в первую очередь тексты, в которых отражены мифологические представления о весне как высшем расцвете природных сил. Главный персонаж этих песен — девушки, готовые вступить в брак. Однако исследования показали, что сезонную закрепленность получают не столько тексты, сколько напевы, которые могут соединяться с несколькими разными текстами, в том числе и не связанными с календарем. Напевы весенней приуроченности трансформируются, заимствуют из других жанров несвойственные им признаки и таким образом попадают в межжанровый кластер фольклорной традиции. Это относится к *таночным* песням, которые звучали во время обрядового шествия по селу на Троицу или сопровождали орнаментальные хороводы.

В исполнительском плане весенние песни опираются на систему вокальных приемов календарного фольклора, таких как флажолеты, йодли, сочетание грудного и головного резонирования, удлинение последнего звука, особая тембровая окраска.

Ключевые слова: южнорусская песенная традиция, весенний календарь, звуковые маркеры, игровые песни, хороводные песни, протяжные песни

Для цитирования: Сысоева Г. Я. Весенние сезонно-приуроченные песни в южнорусской традиции // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 34–57. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.003>.

© Сысоева Г. Я., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.003

Spring Season Songs in the South Russian Tradition

Galina Ya. Sysoeva

Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia, 79038500950@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3731-8608>

Abstract. The South Russian singing tradition as an object of study possesses unique features, popularity of spring season songs being one of them. In the folklore they are called “vesnovyye” or “vesnianyye” (meaning just “spring songs”).

Songs of various genres — game songs, round dance songs, lingering songs — are used to mark the periods of early spring (from Maslenitsa to Easter) or late spring (from Easter to the beginning of Petrov Lent), depending on the texts reflecting mythological ideas about spring as a period of the peak flourishing of the nature. The main characters of the songs are young girls ready to get married. However, the research performed showed that it is rather melodies and tunes than texts that can have this seasonal fixation and can match several various texts including those not bound by the calendar. Spring tunes get transformed, borrow signs they do not tend to possess from other genres and this way get into the intergenre cluster of the folklore tradition. This appears true for dance songs performed during the ritual processions through the village on the Trinity or accompanying ornamental round dances.

With reference to performing, spring songs are based on the system of the calendar folklore vocal techniques like flageolets, yodels, combinations of chest and head resonance, lengthening of the last sound, special timbre coloring.

Keywords: *South Russian song tradition, spring calendar, sound markers, game songs, round dance songs, long songs*

For citation: Sysoeva G. Ya. “Spring Season Songs in the South Russian Tradition”. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 34–57. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.003>.

© Galina Ya. Sysoeva, 2022

Весенние сезонно-приуроченные песни в южнорусской традиции

Народная терминология песенных жанров существенно отличается от фольклористической и имеет региональную специфику, кроме того, многие термины указывают на межжанровый характер некоторых песен. В этом ракурсе феноменом южнорусской песенной традиции, требующим специального рассмотрения, являются так называемые *весновье* или *весняные* песни.

Сезонно-приуроченные песни можно встретить в любой традиции, но их структурные особенности прежде всего отражают региональную исполнительскую манеру, в данном случае — южнорусскую.

Напомним, что южнорусский субэтнос, на выделении которого настаивал Д. К. Зеленин и существование которого признают все этнологи, значительно отличается от севернорусского. Южнорусская песенная традиция была выделена и всесторонне описана профессором Московской консерватории В. М. Щуровым¹. Территория ее распространения не полностью совпадает с ареалом южнорусского наречия, охватывая степные и лесостепные районы Европейской части России: от южных районов Рязанской области на севере до встречи с казачьими станицами Дона и Кубани на юге; с запада на восток она протянулась от Брянского Полесья до районов Поволжья. Ядро южнорусской песенной традиции составляют территории Белгородской, Воронежской, Липецкой, Курской, Тамбовской и Орловской областей.

Южнорусская песенная традиция имеет разветвленную музыкально-диалектную структуру, в которую входят разнообразные локальные певческие стили. Она относится к традициям вторичного формирования и имеет свои отличительные музыкальные признаки, что прежде всего проявляется в составе песенных жанров и их иерархии. Здесь, по терминологии Е. В. Гиппиуса, централизующим компонентом песенной системы становится жанр хороводной песни². Композиционно-ритмические структуры хороводных песен проникают в свадебный и календарный

¹ Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция: исследование. Москва: Советский композитор, 1987. 304 с.

² См.: [Гиппиус, 1980, 35–36]; [Гиппиус 1982, 8].

песенные циклы и служат основой для распева некоторых протяжных песен.

Второе отличие южнорусской песенной традиции обнаруживается в строении широкораспевных протяжных песен — то есть медленных неприуроченных лирических песен с протяженной мелодией. Если в севернорусской традиции основным приемом, который «удлиняет» мелодию, служат внутрислоговые распевы, то в южнорусской традиции в качестве основного приема выступают структурные вокализированные вставки между словами и слогами.

Третьим музыкальным признаком южнорусской песенной традиции принято считать специфическое многоголосие. На севере практически любую песню можно спеть сольно. Такая возможность возникает благодаря тому, что в севернорусских песнях преобладает гетерофонный тип многоголосия (то есть по мышлению напев одnogолосный, а по результату — многоголосный, так как в отдельных точках напева происходит варьирование). На юге же большинство песен исполнить сольно невозможно и при таком исполнении слушателю не передается музыкальный образ песни (ладовая основа не выявляется, поскольку полный звукоряд песни реализуется только в хоровом исполнении).

Есть и четвертый яркий музыкальный признак, связанный с наличием сезонно-приуроченных песен, которые стали своеобразным замещением календарно-обрядового фольклора. К сезонно-приуроченным относятся лирические по содержанию песни, в которых отсутствуют явные следы заговорных формул и магических ритуальных функций, свойственные обрядовым календарным песням.

Приуроченность необрядовых песен, лирических по содержанию, к сезонам, ситуациям, обрядам встречается не только в традициях вторичного формирования, где система календарных жанров «плохо перенесла» миграцию, но и в автохтонных традициях, в которых прослеживается этот неизбежный эволюционный момент. В южнорусской песенной традиции данное явление широко распространено и устойчиво закрепилось за определенными сезонами. Несмотря на то, что календарные обряды и песни практически утрачены, произошла сакрализация необрядовых песен, а значит, сохранилось и мифологическое сознание, направленное на глобальный антропоморфизм природы.

Сезонная закреплённость распространяется только на весенний период, песни другой приуроченности встречаются в южнорусской традиции крайне редко. Весна относится к наиболее важным этапам для земледельца. Без системного рассмотрения весенних обрядов (а точнее — их реликтов) вместе с приуроченными к ним песнями невозможно восстановить

всю полноту их смыслов. Песни берут на себя часть закодированных знаний о сущности и назначении обрядов. В настоящее время обряды окончательно разрушены в связи с исчезновением самого земледельческого труда в тех масштабах, как это было ранее (до появления колхозов и даже в первое колхозное десятилетие), а песни в некоторых селах продолжают звучать в необрядовой ситуации.

Понятие «весенний период» календаря не имеет четких временных границ ни в трудах исследователей (этнографов, этномузыкологов), ни в народной терминологии. Так, например, И. И. Земцовский считал, что народ делит год на два основных сезона: зиму и лето [Земцовский 1975, 27]. В начале XXI века все большее распространение в этнографической и этномузыкологической литературе (например, в трудах Т. А. Агапкиной, О. А. Пашиной)³ получает точка зрения, согласно которой в годовом круге выделяется шесть сезонов. В монографии «Календарный песенный цикл восточных славян» О. А. Пашина пишет по этому поводу следующее: «У восточных славян ключевые обрядовые комплексы приурочены к святочному, масленичному, пасхальному, троицко-купальскому и жатвенному периодам. По логике вещей в этом ряду не хватает осеннего ритуала, слабо выраженного у русских и украинцев, но известного у белорусов под названием *осенних дзядоў*. Эти обрядовые комплексы занимают довольно продолжительные отрезки времени, как правило, от недели до двух. Причем каждый из них может быть рассмотрен как целостная синтагма, что ясно проявляется на всех уровнях их организации. Как нам кажется, в основе всех перечисленных выше ритуальных комплексов лежит единый универсальный сценарий встречи и проводов тех или иных мифологических персонажей, персонифицированных праздников, времён года и т. п.» [Пашина 2006, 13–14].

В бытовом народном сознании, судя по экспедиционным наблюдениям автора настоящей статьи, на юге России весна разделяется на два периода — ранневесенний (от Масленицы до Пасхи) и поздневесенний (от Пасхи до начала Петровского поста). При этом троицко-русальские и петровско-купальские обряды не объединяются в единый цикл, как это трактуется в некоторых учебниках по народному творчеству.

Независимо от жанра ранневесенние песни, исполняющиеся от Масленицы до Пасхи, в народе повсеместно называются *постовыми*, а поздневесенние песни (от Пасхи до Заговенья на Петровский пост) именуется *весновыми* (Репьёвский район Воронежской области), *весняными* (Валуйский район Белгородской области) или просто *весенними* (так могут

³ [Агапкина 2002, 112, Пашина 2006, 13–14].

назвать в любом селе). Вероятно, они служили особыми звуковыми маркерами весеннего сезона. Например, в с. Большебыково Красногвардейского района Белгородской области объяснили, что *весновье* песни играли, когда разворачивался лес⁴.

В ранневесенний период обряды были направлены на изгнание зимы, пробуждение природы от зимнего сна и на встречу весны. Во многих регионах используется императивное обращение к природе (призывают птиц, весну) в весенних закличках, но их на юге практически нет. В южнорусских традициях существует строгий запрет на пение в Великий пост: «В Великий пост песен — Боже упаси! Как начинается — и до Пасхи нельзя»⁵; «...Работать можно. Пряли мы шерсть, прядево делали из канпли»⁶. Весеннюю призывную и продуцирующую функции выполняют на юге России так называемые постовые песни-игры.

Наличие постовых игр, в том числе игр с песнями, свидетельствует о том, что в дохристианский период, видимо, существовали обряды, связанные с воздействием на природу в ранневесенний период, которые сохранились до наших дней в форме детской игры. К ним относятся игры, имитирующие прилет птиц: «Вы, гуси, вы, гуси» (с. Новосолдатка Репьевского района Воронежской области) или «Щё не йдут» (с. Большебыково Красногвардейского района Белгородской области), а также имитирующие весенние брачные игры птиц, животных и молодежи: «Селезень утку догонял» (с. Малобыково Красногвардейского района Белгородской области), «На горе ворота» (с. Богословка Красненского района Белгородской области), «Сидит Дрёма» (с. Татарино Каменского района Воронежской области), «Ходя Доня по валу» (с. Терновое Острогужского района Воронежской области). Постовые игры и песни разрешалось исполнять не в каждый день поста, а только в так называемые «разрешенные» дни — в Благовещение и Вербное воскресенье.

Напевы постовых игровых песен, как правило, олиготонны, мелодические формулы — короткие, повторяющиеся (*пример 1*). Однако отметим, что специфическая особенность напевов, сопровождающих южнорусские постовые игры, состоит в стремлении к их украшению: орнаментация

⁴ Архив Кабинета народной музыки Воронежского государственного института искусств (далее — КНМ ВГИИ). Инв. № 2136/11. Зап. в 2011 году Т. И. Молчановой, Ю. В. Беляевой, Г. П. Лукашевич, В. В. Перцевой, О. В. Саввиной в с. Большебыково Красногвардейского р-на Белгородской обл. от Жуковой О. Г., 1928 г. р.

⁵ Архив КНМ ВГИИ. Инв. № 865/51. Зап. в 2001 году М. Г. Шабановой, Е. Н. Сидякиной в с. Нижняя Ведуга Семилукского р-на Воронежской обл. от Дороховой Л. Н., 1918 г. р.

⁶ Архив КНМ ВГИИ. Инв. № 1847 /17. Зап. С. Ю. Ивановой, Н. Н. Черниковой в с. Выезжее Ивнянского р-на Белгородской обл. от Кардашовой Т. Т., 1927 г. р., Тепловой Т. Т., 1927 г. р.

мелодических формул, появление внутрислоговых распевов, многоголосное оформление (дифференцированная гетерофония). В этом проявляется влияние жанра протяжной песни, который был востребованным и художественно значимым в период формирования южнорусской традиции.

Ранневесеннюю приуроченность имеет песня-обряд «А мы просо сеяли», встречающаяся, как известно, у всех славянских народов. Только в южнорусской традиции эта песня и в напеве, и в тексте приобретает новые черты — здесь проявляется лирический тип повествования и происходит замена обычного рефрена «Ой, дид-ладо» возгласом «Зеленая моя родушка — алый цвет» (с. Новоуколово Красненского района Белгородской области).

Если постовые игры выступают как реликты древних земледельческих обрядов, то в текстах постовых песен нет никакого намека на изображение «желаемого как действительного», нет в них и духовно-религиозной назидательности, тем не менее, они упорно в народе называются постовыми. Именно напев выполняет функцию звукового маркера весеннего календарного периода. Так, например, в традициях воронежско-белгородского пограничья таким звуковым маркером является напев «Там летел павлин через улицу». В селе Подсереднее Алексеевского района Белгородской области на этот напев исполняются еще два текста эпического характера: «Там на Русь с войной шли» и «Там татаре шли». Народные исполнители так и называют этот напев: *постовой* или *календарный*. Можно предположить, что напев некогда существовал с календарно-обрядовым текстом, но, утратив свою актуальность, соединился с необрядовым сюжетом, а затем в процессе эволюции только эта последняя присоединенная часть и осталась в народной памяти для исполнения, а календарная функция напева сохранялась как сезонно-закрепленная.

Возможно, именно это обстоятельство и закрепило за напевами название *постовые песни* в Курской области, к которым относятся, например, известные образцы из села Плехово Суджанского района «Закипуч ключ белый колодец» и «Уж ты, Доня, Доня белая». Напевы остались в системе календаря, а текст утратил связь с календарем и представляет собой уже обновленное лирическое повествование.

Напевы постовых песен сходны по структуре: относятся к первичному типу композиции, поскольку опираются на типовые формулы слогового ритма, не имеют больших слоговых распевов, ритмоформулы повторяются, как в хороводных песнях. Но, строго говоря, большинство из постовых песен хороводными назвать нельзя — в них отсутствует моторика движения, есть выделенный сольный запев (нередко распетый

и орнаментированный), удлиненные окончания, медленный темп, что свойственно протяжным песням. В этом проявляется принцип жанровой рецепции (заимствования, приспособления чужих форм).

Поздневесенний период начинается от Пасхи (точнее — Красной горки) и длится до Заговенья на Петровский пост (то есть заканчивается в следующее после Троицы воскресенье). Звуковыми маркерами именно этого периода являются так называемые весенние песни. Основанием для прикрепления песни к сезону служит образно-символическое содержание текста с описанием и возвеличиванием природы, величанием девушек и молодоженов.

Но не только тексты, а и напевы весенних песен имеют устойчивое прикрепление к сезону. Многие из них являются политекстовыми, причем только один из текстов может иметь ассоциативную связь с весной, а остальные связаны с любовной или семейно-бытовой тематикой. Например, в селе Вышние Пены Ракитянского района Белгородской области на один и тот же весенний напев исполняется обрядовый текст на крещение кукушки («Хочем, хочем кукушечку перекстить») и необрядовый («Катерина по базару ходила»). Обрядовая песня за счет перетекстовки переходит в сферу необрядовой лирики, но не перестает быть сезонно-приуроченной (*весняной*).

Еще один пример находим в селе Россошь Репьёвского района Воронежской области, где было записано 11 *весновѣх* песен (протяжных и хороводных), и все напевы находятся в одном интонационном поле. Песня «Как у полошки там три волюшки» является ярким сезонным маркером: в ней красота девушек возвеличивается как высшее достижение природы. На этот же напев исполняется и другой текст «Да то-то тошно», практически с противоположным содержанием, в котором описывается, как муж не любит свою жену и поэтому хочет добровольно наняться в рекруты. Обе песни в селе относят к *весновѣм* (по напеву).

В разных селах по-разному происходит закрепление песен в календаре: некоторые имеют не только сезонную, но иногда и точечную приуроченность:

- к определенному обряду (например, к крещению кукушки; кумлению девушек; вождению Русалки в образе ряженого коня; похоронам Русалки в образе травяной куклы; вождению «пана и панночки»);
- к действию (например, к вождению хороводов, дерганию конопли, пополке подсолнуха, величанию молодоженов).

Но чаще всего даже про точно закрепленные песни исполнители говорят: *весновѣя, исполняется весной*.

По форме исполнения и жанровым признакам весенние напевы образуют две группы: хороводные и протяжные. Е. В. Гиппиус утверждал, что жанр — это типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания: «Жанр <...> может быть определен как воплощение функции в типах напевов и формах интонирования и типах взаимосвязанных с ними поэтических текстов, то есть: выражение функции во взаимосвязи мелодических и поэтических структур» [Гиппиус 1982, 8]. Однако в некоторых весенних напевах жанровые признаки смешиваются, и такие песни оказываются в межжанровой позиции. Рассмотрим каждую группу.

Жанровая группировка южнорусских песен, связанных с хореографическим движением, проводится с опорой на народную терминологию: быстрые напевы со спонтанной пляской участников называют *карагодными*, а медленные — для праздничного шествия или медленного орнаментального движения — *таночными* (от словосочетания «*водит танок*⁷»). Танки водили и на Троицу, и на «Русалкино заговенье», и в другие менее праздничные дни весны (как договорятся: например, могли собраться и на Николу вешнего). А. В. Руднева в своей известной монографии «Курские танки и карагоды» дает такие определения: «Танки — это хороводы преимущественно плясового характера с развитыми хореографическими построениями и множеством фигур. Но есть танки с элементами сценического действия — игрового начала. Карагоды в Курской области — род пляски, в основе которой лежит индивидуальное мастерство пляшущих, самостоятельность действий, почти полная независимость плясуна, плясуньи или пары солистов от других пляшущих <...> Весенние танки на Пасху или на Троицу в прошлом представляли собой многолюдное шествие» [Руднева 1975, 82].

Связь хороводных песен (танков) с игровыми выявляется на уровне общих ритмических форм и некоторых общих мелодико-ладовых моделей, являющихся «знаковыми» для всего календарного фольклора. Так, например, в некоторых игровых песнях Воронежской и Белгородской областей используется модель ангемитонного лада «трихорд в кварте», которую Ф. А. Рубцов считал наиболее архаичной и характерной в целом для русского календаря [Рубцов 1964, 27–29]. Модель (звукоряд и лад на его основе) была выявлена Ф. А. Рубцовым в фольклоре автохтонного населения Смоленской области (территория древнеславянских племен кривичей). В южнорусской традиции экспедициями Воронежского госу-

⁷ В некоторых селах Воронежской области ударение в слове *танок* делается на первом слоге.

дарственного института искусств было записано довольно много напевов игровых и хороводных песен, базирующихся на основе ангемитонного звукоряда, например, уже упоминавшаяся игровая песня «Ходит Доня по валу» из села Тернового Острогожского района Воронежской области (*пример 1*).

Особую группу в весеннем цикле составляют хороводные (*таночные*) песни, имеющие начальный возглас, смысл которого, как правило, не поддается расшифровке.

Наиболее характерными являются возгласы:

- «О в лелей холоду» — село Оськино Воронежской области, на вождение Русалки (*пример 2*);
- «О в леле, в лелей» — село Россошки Воронежской области, на Троицу;
- «Лень ты моя, лень!» — село Бутырки Воронежской области, на Троицу (*пример 3*);
- «Елилё!» — село Россошь Воронежской области, на Троицу.

Вне обрядового шествия эти песни не исполняются, но и причислить их к жанру календарных обрядовых песен практически невозможно, поскольку ритуальное действие не сохранилось. Даже вождение Русалки в образе ряженого коня в селе Оськино Хохольского района Воронежской области превратилось из обряда в театрализованное шествие (*ил. 1*). Очевидно, возгласы представляют собой реликты древнего обращения к божествам, имена которых уже трудно восстановить (Лёли, Леля, Лелей?), зато становится понятным и объяснимым появление почти в каждой южнорусской карагодной песне припевных слов: «Ой, лёли, лели, алилей лёли, лёли». Таким образом, «алилёиный» рефрен имеет изначально обрядовое происхождение и уже после стал использоваться в качестве асемантического припева в необрядовых хороводных песнях.

По хореографическому наполнению танки образуют две группы:

- танки-шествия, которые ритуализировали пространство и время, а в сочетании со звательными и просительными интонациями в напевах выполняли функцию сакрального диалога с природой (например, «О, в лелей холоду» из села Оськино Хохольского района Воронежской области — *пример 2*);
- орнаментальные (*кривые*) танки, которые в хореографической форме воплощали заговорную магию по отношению к молодым растениям (их символизировали маленькие девочки внутри круга) (например, таночный напев с двумя разными текстами «Я по городу хожу» и «Лин по Дону плывет» из села Хмелевого Красненского



Ил. 1. Обряд вождения Русалки в образе ряженого коня в селе Оськино Хохольского района Воронежской области. Фото Г. Я. Сысоевой. 2013

Fig. 1. The rite of driving a Mermaid in the form of a Mermaid horse in the village of Oskino, Khokholsky district, Voronezh region. Photo by Galina Sysoeva. 2013

района Белгородской области или таночная песня «Лень» из села Бутырки Репьёвского района Воронежской области — *пример 3*).

Межжанровая рецепция в наибольшей степени проявляется в таночных песнях. По композиции они представляют форму, в которой смешиваются признаки песен разных жанров: календарно-обрядовой (начальный призывный возглас), хороводной (повторяемость коротких формул), протяжной песни (трансформация типовых формул в сторону большей распетости), но в разных напевах и разных узколокальных традициях соотношение этих признаков разное. В ритмическом строении таночных песен наблюдается общий признак — стремление к индивидуализации типовых форм хороводных песен. В звуковысотном строении таночные песни (в отличие от некоторых хороводных песен календарной приуроченности) всегда опираются на линейное мышление, а в многоголосии — на дифференцированную гетерофонию (*примеры 2, 3*).

Рассмотрим относящиеся согласно народной терминологии к *весенним* протяжные песни, не имеющие ни возгласа, ни «*алилёшного*» рефрена,

ни весенней символики в поэтических текстах. Что удерживает их в системе весеннего календаря?

Протяжные песни представляют два вектора исторической эволюции музыкального календаря: лиризацию обрядовых песен и вторичную приуроченность (включенность) необрядовой лирики.

В процессе лиризации из обрядовых песен исчезают возгласы-обращения, магический и заговорный текст превратился в лирический комментарий к празднику, а напевы приобрели мелодическую протяженность. В таких песнях связь с обрядом прервана, но окончательно не потеряна, примером могут служить протяжные песни «Как у полюшки» из села Россошь Репьёвского района Воронежской области, «Семик-Троица» из села Россошки Репьёвского района Воронежской области.

Вторичная приуроченность лирических песен произошла на основании ассоциативной связи в мифопоэтической трактовке сюжетов с весенним состоянием природы. Эту линию представляет песня с широко распространенным сюжетом «Соловей кукушку уговаривал» (*пример 4*). Напев этой песни также политекстовый, второй текст — «Трава моя травушка, зеленый лужок». В таких песнях связь с обрядом окончательно утеряна.

Как по содержанию, так и по форме приуроченные к весне протяжные песни исключительно разнообразны — от малораспевных до широкораспевных форм со вторичным типом композиции. Они также называются в народе *весновыми*, но не служат замещением каких-либо календарных жанров, а представляют собой возникшие примерно в XVII веке формы «ранней лирики», основная цель которых — раскрытие весеннего состояния томления, ожидания и предчувствия любви, поиска пары.

В системе календаря протяжные песни удерживает интонационная связь с теми напевами, которые непосредственно связаны с обрядами. Сохраняя интонационную основу календарного обрядового фольклора и другие ладовые и фактурные признаки (олиготонные лады, типовые ритмоформулы, гетерофонная фактура), весенние песни за счет орнаментации напевов и включения в них элементов лиризации образовали новый особый пласт. Они отличаются от обычных протяжных песен тем, что мелодия в них, как правило, не опирается на квинтовую «раму», а вокальные украшения имеют особую специфическую ладовую неопределенность, зыбкость, связанную с использованием четвертитоновых интонаций. В качестве примера можно привести *весняную* песню из села Подгорного Валуйского района Белгородской области, в которой «припевают» друг к другу молодые пары: «Беленький, хорошенький Ванюшка» (*пример 5*). На жанр протяжной песни указывают медленный темп, разру-

шение второй ритмоформулы словообрывом с допеванием, структурная вокализованная вставка на акцентном слоге.

Итак, весенние песни представляют собой цикл разных в жанровом отношении образцов. Хороводные и игровые песни не утратили полностью связь с обрядами, что проявляется в большей или меньшей степени, несмотря на обновление форм и содержания. Игровые песни условно можно считать замещением весенних закличек. Взаимовлияние жанров обрядовой, хороводной и протяжной песни проявляется в особых *весновѣх* песнях, по хореографическому признаку называемых таночными, которые попадают в межжанровый кластер фольклорной традиции.

Одна из специфических особенностей *весновѣх* песен лежит в исполнительской сфере. Во-первых, они поются исключительно женщинами. Во-вторых, в звучании игровых, хороводных и приуроченных протяжных песен наблюдается использование специфических приемов, характерных для обрядового пласта песен (календарных и свадебных): появление особой фонической окраски звука (пение как бы на «ы»), включение головных резонаторов, обильное применение «киксов» — флажолетных выбросов голоса вверх (типа йодлей), других флажолетных украшений, *взвѣскивание* (импровизированный выкрик на квинтовом тоне, распространен в Приосколье), чрезмерное удлинение последнего звука. Все это доказывает, что песни, имеющие сезонную закрепленность в весеннем календаре, утратив в поэтических текстах календарную обрядовую основу, сохраняют ее в музыкальном исполнительстве, а сами напевы служат звуковыми маркерами сезона.

Пример 1. Игровая на Благовещение «Ходит Доня по валу», с. Терновое Острогожского района Воронежской области

Example 1. Playroom for the Annunciation “*Khodit Donya po valu*” [“*Donya walks along the shaft*”], the village of Ternovoye, Ostrogozhsk district, Voronezh region

$\downarrow = 72$
Одна

Хо - дя До - ня по ва - лу, по ва - лу,
Все
на ней шу - ба до до - лу, до до - лу,
и рве тра - ву ло - бо - ду, ло - бо - ду.
О - на рве и бе - ре, у бе - рё - ма - чек кла - де,
а дру - гу - ю — под ко - ло - ду, вый - ди, дев - ка, с ка - ра - го - ду.

The musical score consists of five staves. The first staff is the vocal line, starting with a tempo marking of quarter note = 72. The second staff is the piano accompaniment. The third and fourth staves continue the piano accompaniment. The fifth staff is the vocal line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece ends with a double bar line.

Ходя Доня по валу, по валу,
На ней шуба до долу, до долу,
И рве траву лободу, лободу.

Она рве и бере,
У берёмачек кладе,
А другую — под колоду,
Выйди, девка, с карагоду.

Играют так (обычно на Благовещение): девушки стоят в кругу, ведущая ходит внутри круга, пока не закончится песня, напротив кого становится — та выходит из круга.

Пример 2. Таночная на вождение Русалки (в завершении Русальной недели) «В лелей холоду», с. Оськино Хохольского района Воронежской области
 Example 2. “Таночная” for driving a Mermaid (at the end of the Mermaid Week) “У лелей холоду” [“In the cherish the cold”], the village of Oskino, Khokholsky district, Voronezh region

$\text{♩} = 100$

1. О, в л е - л ей х о - л э - ла - ду, да и с то - (э)р, с га - ры, да ка...

ка - ти - лась, ой, ка - ти - ла... ка - ти - (йи) - лась.

ка - ти - лась, ой, ка - ти - ла - ся, ой, ка - (э) - ти - лась, ка - ти - (йи) - лась.

...лась, ой, ка - ти - лась, ой, ка - (а) - ти - лась, ...а - ти - (йи) - лась.

...ти - лась, ой, ка - ти - (йи) - ла - си, ой, ка - (я) - (я) - ти - лась, ка - ти - (йи) - лась.

...о - ти - лась, ой, ка - ти - ла - си, ой, ка - ти - ла - ся, ... (и - йи) - ла (й).

3. О, в ле - лей хо - лэ - ду, при - ка - ти - (и) - ла - ся, да ка...

ка та-р(ы)-гу, ка тар - гу, ох, та-р(ы)-гу, ка та-р(ы)-гу(й).

ка тар - гу, ка тар - гу, да ой, ка - (я) та-р(ы)-гу, ка та-р(ы)-гу.

ка та-р(ы)-гу, ка тар - гу, да ай, ка - (я) та-р(ы)-гу, ка та-р(ы)-гу, ка та-р(ы)-гу.

ка та-р(ы)-гу, ка тар - гу, да ой, ка - (я - я) та-р(ы)-гу, ка та-р(ы)-гу, ка та-р(ы)-гу.

О, в лелей холэду, да и с гор-горы да ка...
Катилась, катилась, ох, катилась да катилась.

О, в лелей холэду, да катилась, да ка...
Калысо, калысо да, ох, калысо, калысо.

О, в лелей холэду, прикатилася да ка...
Ка таргу, ка таргу да, ой, ка таргу, ка таргу.

О, в лелей холэду, стали ва тарге да спра...
Спрашивать, спрашивать, ох, спрашивать, спрашивать.

О, в лелей холэду, да что у вас нынче дё...
Дёшева, дешёва, ох, дешёва, дешёва.

О, в лелей холэду, да ю нас дешёва да мо...
Моладцы, моладцы да, ох, моладцы, моладцы.

О, в лелей холэду, да за моладца да лы...
Лык пушню, лык пушню, ох, лык пушню, лык пушню.

О, в лелей холэду, да за харошега да две...
Две дадут, две дадут, ох, две дадут, две дадут.

О, в лелей холэду, за пригожега три...
Три дадут, три дадут, ох, три дадут, три дадут.

О, в лелей холэду, стали ва тарге да спра...
Спрашивать, спрашивать, ох, спрашивать, спрашивать.

О, в лелей холэду, да что у вас нынче дё...
Дорага, дорага, ох, дорага, дорага.

О, в лелей холэду, да ю нас дораги да де...
Девушки, девушки, ох, девушки, девушки.

О, в лелей холэду, да за девушку да сто...
Сто рублей, сто рублей, ох, сто рублей, сто рублей.

О, в лелей холэду, да за хорошаю да две...
Две дадут, две дадут, ох, две дадут, две дадут.

О, в лелей холэду, за пригожею да сме...
Смету нет, смету нет, ох, смету нет, смету нет.

Пример 3. Таночная на Троицу «Лень моя, лень», с. Бутырки Репьёвского района Воронежской области

Example 3. “Tanochnaya” on the Trinity “Len’ moya, len’” [“My laziness, laziness”], the village of Butyrki, Repyovka district, Voronezh region

$\text{♩} = 89$

Одна

1. Лень ли жа, ты ма-я ле-н(и), ле-ли, ле-ли
 в на-с(ы) па ма-с(ы)-ту ды ма-с(ы)-ту,


Все
 пы ка-ли - на - ва - му ма - сту, ой,
 пы ка-ли - на - вам ма - сту.

Одна

2. Лень ли жа, ты ма-я ле-н(и), ле-н(и),
 па ка-ли - на - ва - м(а) ма - сту,


Все
 да дев-ка т(ы) - ра - ву ши жа - ла, о - х(ы),
 де-в(ы)-ка т(ы) - ра - ву жа - ла.

Одна




3. Ле-н(и), ле - ли, ды де-в(ы)-ка т(ы) - ра - ву ши жа - ла

Все



да се - ре - б(ы) - ря - ны - м(ы) се - р(ы) - пом, о-х(ы),



се - ре - бря - ным сер - пом.

Лень ли жа, ты мая лен(и), лели, лели,
В нас(ы) па мосту ды мосту,
Пы калинаваму мосту, ой,
Пы калинаваму мосту.

Лень ли жа, ты мая лен(и), лели, лели,
Па калинавам(а) мосту
Да девка т(ы)раву ши жала, ох(ы),
Дев(ы)ка т(ы)раву жала.

Лен(и), лили,
Да девка т(ы)раву ши жала
Да сереб(ы)ряным(ы) сер(ы)пом, ох(ы),
Серебряным серпом.

Лень жа, ты мая лень, лели, лели,
Да сереб(ы)ряным(ы) сер(ы)пом,
Позолоченным(а) стеблом, ох(ы),
Позолоченным стеблом.

Лень жа, ты мая лень, лели, лели,
Позолоченным стеблом,
Да надъехал(ы) молодец(ы), ох(ы),
Да надъехал молодец.


Продолжение записано с пересказа:

Надъехал молодец,
Надъехал неженатый,
Белый, кудреватый:
— Бог в помочь, девушка,
Бог в помочь, красная,
Шелкову траву жати,
Да серебряным серпом,
Позолоченным стеблом.


Пример 4. Протяжная *vesnováya* «Соловей кукушечку уговаривал»,
с. Старая Ольшанка Семилукского района Воронежской области

Example 4. Long song, *vesnováya* “Solovey kukushechku ugovarival” [“The Nightingale persuaded the Cuckoo”], the village of Staraya Olshanka, Semiluki district, Voronezh region


$\text{♩} = 48$



1. Са - ла - вей ку - ку - ше - ч(и) - ку да, о - х(ы), у - га - ва - ри - вал.



2. У - га - ва - ри - вал...



Па - ля - тим ку - ку - ше - ч(и) - ка, да о - х(ы), ва мой зе - лен сад.

Соловей кукушечку да, ох(ы), уговаривал.

Уговаривал...

Полетим, кукушечка, ох(ы), во мой зелен сад.

Во мой зелен сад...

В моем зеленом садике, ох(ы), молодец гулял.

Молодец гулял...

Гулял-шатал молодец, ох(ы), не весёл добре.

Не весёл добре...

— А как же мне, молодцу, ох(ы), весёлому быть.

Весёлому быть...

Обрек, обрек батюшка, ох(ы), в солдаты итить.

В солдаты итить...

А мне, было, молодцу, ох(ы), не хотелось.

Не хотелось...

Хотелось мне, молодцу, ох(ы), в Москве побывать.

В Москве побывать...

В Москве, Москве побывать, ох(ы), царя повидать.

Царя повидать...

Царя, царя, Белого да, ох(ы), Петра Первого.

Пример 5. Протяжная, весняная, молодежное величание «Беленький, хорошенький», с. Подгорное Валуевского района Белгородской области

Example 5. Long song, *vesnyana*, youth magnification “*Belen’kiy, khoroshen’kiy*” [“*White, pretty young man*”], the village of Podgornoye, Valuyki district, Belgorod region

$\text{♩} = 78$

1. Бе - ле-н(и)-кий, ха - ро - шень - кий, о - х(ы), да Сте-х(ы)-ва на - вич.
 да И - ва-н(ы)-то Сте-х(ы)-ва (с)...

2. А - на я - му па - н(ы) - ра - ви - ла - ся, да, Марь - ю - ш(и) - ка И - (о, на в(ы) - на (у).
 о - х(ы), да И - ва на в(ы) - на (у). (с)...

3. Да, хлѣст - ка - ю па - хо - ду - шка, А - ле - ксей - то И - ва - на - вич.
 о - х(ы), да, И - ва на - вич. (с)...

4. А - па я - му па - н(ы) - ра - ви - ла - ся, да На - та - л(и) - я Ку - з(и) - ми (е)...

о - х(ы), да, Ку - з(и) - ми - ни - ш(и) - на.

Беленький хорошенький,
Да Иван(ы) то Стех(ы)... о, е,
Ох(ы), да Стех(ы)ванавич.

Ана яму пан(ы)равилася,
Да Марьюшинка И... о, е,
Ох(ы), да Иванав(ы)на(у).

Да хлёсткае паходушка
Аляксей то Ива... е,
Ох(ы), да Иванавич.

Ана яму пан(ы)равилася
Да Натал(и)я Кузьми... е,
Ох(ы), да Кузьмин(и)ш(и)на.

Да карол(и) каралевич,
Да Василий то Карне... е,
Ох(ы), да Кар(ы)невич.

Да ядин(ы) дух на двух,
Да Ляксандра Иван... о, и,
Ох(ы), да Иванав(ы)на(у)

Комментарии к нотным примерам

- Пример 1. Ходит Доня по валу, игровая**, на Благовещение. Зап. в 1991 г. В. Т. Глушковым в с. Терновое Острогожского района Воронежской области от Хорошиковой А. Н., 1906 г. р. Архив Кабинета народной музыки Воронежского государственного института искусств (КНМ ВГИИ). Инв. № 203/17. Нотация Г. Я. Сысоевой.
- Пример 2. В лелей холоду, таночная**, на вождение Русалки (в завершении Русальной недели). Зап. в 1994 г. Г. Я. Сысоевой, А. А. Самотягиной, М. А. Краснобаевой в с. Оськино Хохольского района Воронежской области от Сазыкиной М. Н., 1910 г. р., Зябкиной П. П., 1914 г. р., Шаблыкниной В. Н., 1915 г. р. Архив КНМ ВГИИ. Инв. № 269/3. Нотация Г. Я. Сысоевой.
- Пример 3. Леня моя, леня, таночная**, на Троицу. Зап. в 1991 г. Г. Я. Сысоевой, В. В. Галюк в с. Бутырки Репьевского района Воронежской области от Измайловой П. Е., 1910 г. р., Измайловой Т. С., 1930 г. р., АLEXИНОЙ Т. Н., 1909 г. р., Обуховой М. Л., 1922 г. р. Архив КНМ ВГИИ. Инв. № 144/50. Нотация Г. Я. Сысоевой.
- Пример 4. Соловей кукушечку уговаривал**, протяжная «весновоя». Зап. в 2002 г. Г. Я. Сысоевой и Е. Глинской в с. Старая Ольшанка Семилукского района Воронежской области от Никулиной А. И., 1925 г. р. Архив КНМ ВГИИ. Инв. № 705/23. Нотация Г. Я. Сысоевой.
- Пример 5. Беленький, хорошенький**, протяжная, «весняная», молодежное величание. Зап. в 1980 г. А. Н. Ивановым в с. Подгорное Валуйского района Белгородской области от Лифенцевой П. И., 1900 г. р., Лифенцевой Е. Д., 1905 г. р. Архив КНМ ВГИИ. Инв. № 2167/08. Нотация К. Арчаковой.

Список источников

- [1] Агапкина 2002 — *Агапкина Т. А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря: Весенне-летний цикл. Москва: Индрик, 2002. 816 с.
- [2] Гиппиус 1980 — *Гиппиус Е. В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Ленинград: Музыка, 1980. С. 23–36.
- [3] Гиппиус 1982 — *Гиппиус Е. В.* Проблемы ареального исследования традиционной народной песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (Вопросы типологии): Сборник трудов. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 5–13. — (Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных, выпуск 60).
- [4] Земцовский 1975 — *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1975. 222 с.
- [5] Пашина 2006 — *Пашина О. А.* Календарный песенный цикл у восточных славян. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. 280 с.
- [6] Рубцов 1964 — *Рубцов Ф. А.* Основы ладового строения русских народных песен. Ленинград: Музыка, 1964. 96 с.

- [7] Руднева 1975 — Руднева А. В. Курские танки и карагоды. Москва: Советский композитор, 1975. 310 с.

References

- [1] Agapkina, Tatyana A. (2002). *Mifopoeticheskiye osnovy slavyanskogo narodnogo kalendarya: Vesenne-letniy tsikl* [Mythopoetic foundations of the Slavic folk calendar: Spring-summer cycle]. Moscow: Indrik, 816 p. (in Russian).
- [2] Gippius, Yevgeniy V. (1980). “Obshcheteoreticheskiy vzglyad na problemu katalogizatsii narodnykh melodiy” [“General theoretical view on the problem of cataloging folk melodies”]. In *Aktual'nye problemy sovremennoy fol'kloristiki* [Actual problems of modern folkloristics]. Leningrad: Muzyka, pp. 23–36 (in Russian).
- [3] Gippius, Yevgeniy V. (1982). “Problemy areal'nogo issledovaniya traditsionnoy narodnoy pesni v oblastiakh ukrainskogo i belorusskogo pogranič'ya” [“Problems of Areal Research of Traditional Folk Song in the Ukrainian and Belarusian Borderlands”]. In *Traditsionnoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo i sovremennost' (Voprosy tipologii)* [Traditional Folk Musical Art and Modernity (Questions of Typology)]: Collection of Works. Moscow: GMPi im. Gnesinykh, pp. 5–13. — (Sbornik trudov GMPi im. Gnesinykh [Proceedings of the Gnesin State Musical Pedagogical Institute]. Iss. 60) (in Russian).
- [4] Zemtsovsky, Izaly I. (1975). *Melodika kalendarnykh pesen* [Melodic of the calendar songs]. Leningrad: Muzyka, Leningradskoye otdeleniye, 222 p. (in Russian).
- [5] Pashina, Ol'ga A. (2006). *Kalendarnyy pesennyi tsikl u vostochnykh slavyan* [Calendar song cycle of the Eastern Slavs]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 280 p. (in Russian).
- [6] Rubtsov, Feodosiy A. (1964). *Osnovy ladovogo stroeniya russkikh narodnykh pesen* [Fundamentals of the modal structure of Russian folk songs]. Leningrad: Muzyka, 96 p. (in Russian).
- [7] Rudneva, Anna V. (1975). *Kurskie tanki i karagody* [Kursk “tanoks” and “karagods”]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 310 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 15.01.2022; одобрена после рецензирования: 23.01.2022; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 15.01.2022; approved after reviewing 23.01.2022; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК 398.8

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.004

Главный песенный тип южноскопинской свадьбы: к вопросу структурной специфики

Лариса Михайловна Белогурова¹, Юлия Сергеевна Журавлева²

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, belogurova_lm@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9537-0631>

² Рязанский областной научно-методический центр народного творчества, Рязань, Россия, yulyas-abramova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2547-8468>

Аннотация. Статья посвящена свадебным обрядовым песням Скопинского района Рязанской области, которые еще не становились предметом специального этномузикологического исследования. В центре внимания находится главный песенный тип южноскопинской свадьбы: его удельный вес составляет половину местного свадебного репертуара. На материале экспедиционных записей второй половины XX века, произведенных собирателями Российской академии музыки имени Гнесиных, авторами предпринято аналитическое описание различных компонентов напевов с целью их типологической атрибуции и посредством этого — региональной интерпретации южноскопинской свадебной музыкальной традиции. Проведенное исследование показало уникальный характер ритмической системы напевов, которая характеризуется большим числом изменяемых элементов. Следствием этого является многообразие ритмических версий напевов, зафиксированных на небольшой территории, а также наличие образцов мобильной организации. Неординарны сами музыкально-ритмические формы, не имеющие аналогов в иных русских традициях. В противоположность этому, ладо-звукорядные характеристики ведущего песенного типа южноскопинской свадьбы указывают на тесную связь исследуемого объекта с культурой южнорусского региона. Об этом убедительно свидетельствуют доминирование ангемитонных ладов и наличие целотоновой шкалы, высотная нестабильность тонов и существование нескольких звукорядных версий напева в узколокальных традициях. Требуется дальнейшего изучения проблема соотношения скопинских песенных образцов с музыкально-поэтическими текстами той же обрядовой функции, зафиксированными в других традициях рязанского Поочья.

Ключевые слова: *Рязанская область, Скопинский район, свадебные песни, обрядовые величания, ангемитонные лады, целотоновый звукоряд*

Для цитирования: *Белогурова Л. М., Журавлева Ю. С. Главный песенный тип южноскопинской свадьбы: к вопросу структурной специфики // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 58–73. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.004>.*

© Белогурова Л. М., Журавлева Ю. С., 2022

Original article

doi:10.26156/OM.2022.14.1.004

The Main Type of Wedding Songs in the South Skopin Area: To the Problem of Structural Specificity

Larisa M. Belogurova¹, Julia S. Zhuravleva²

¹ Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, belogurova_lm@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9537-0631>

² Ryazan Regional Scientific and Methodological Center of Folk Art, Ryazan, Russia, yulyas-abramova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2547-8468>

Abstract. The article is devoted to wedding ritual songs of the Skopin district of the Ryazan region which have not yet become the subject of a special ethnomusicological study. The focus is on the main song type of the Skopin wedding, which takes half of the local wedding repertoire. The work is based on the material of expedition recordings of the second half of the twentieth century, made by ethnomusicologists of the Gnesin Russian Academy of Music. The authors have undertaken an analytical description of various components of the songs to provide their typological attribution, and through this — regional interpretation of the wedding musical tradition itself. The research conducted revealed a unique nature of the rhythmic system of the folk songs, which is characterized by a large number of variable elements of the structure. This results in a variety of rhythmic versions of the tunes recorded in a small area, as well as samples of a mobile organization. The musical and rhythmic forms themselves are extraordinary, and have no analogues in other Russian traditions. In contrast, the scale characteristics of the leading song type of the South Russian wedding indicate a close connection of the object under study with the culture of the South Russian region. This is convincingly evidenced by dominance of an angemitonic scale and usage of a whole-tone scale, pitch instability of tones and availability of several scale versions of the chant in restricted-local traditions. The problem of correlation of the Skopin song samples with musical and poetic texts with the same ritual function recorded in other traditions of the Ryazan region requires further study.

Keywords: *Ryazan region, Skopin district, wedding songs, ceremonial glorification, angemitonic sound orders, whole-tone scale*

For citation: Belogurova L. M., Zhuravleva Ju. S. The Main Type of Wedding Songs in the South Skopin Area: To the Problem of Structural Specificity. *Opera musicologica*, 2022. Vol. 14, no. 1. P. 58–73. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.004>.

© Larisa M. Belogurova & Julia S. Zhuravleva, 2022

Главный песенный тип южноскопинской свадьбы: к вопросу структурной специфики

Песенная традиция Скопинского района, расположенного на юго-западе Рязанской области, известна специалистам и любителям русского фольклора начиная с 60-х годов прошлого столетия, в первую очередь, благодаря концертным выступлениям, аудио- и видеопубликациям ансамбля из села Секирино¹. На протяжении более чем полувека в этой зоне (преимущественно к югу от Скопина) вели экспедиционную работу собиратели из различных учреждений: Российской академии музыки имени Гнесиных (далее — РАМ), Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Фольклорной комиссии Союза композиторов России, Воронежского государственного института искусств и других. Самые ранние записи датируются 1947 годом². Однако до сих пор традиция остается неизученной в этномузыкологическом отношении, а нотографические и текстовые материалы коллекций опубликованы в минимальном объеме [Пушкина 1979, 228–340; Колдашева 2021, 109–115]³.

Редким своеобразием выделяется южноскопинский свадебный ритуал и его музыкальное оформление. Среди небольшого числа обрядовых напевов выделяется один политекстовый, с которым исполняется около половины свадебного репертуара. Песни с этим напевом звучат на разных этапах свадьбы и в разных обрядовых ситуациях: по окончании успешного засватывания и на пропое, утром свадебного дня в ожидании приезда жениха и во время благословения молодой, в случае ее сиротства, по дороге из одного дома в другой. Их поют на застолье в доме жениха,

¹ См.: [Пушкина 1979, 228–340]; У нас горенка высока: Народные песни и инструментальные наигрыши Рязанской области / [авт. коммент.] Н. Гилярова. Москва: РТПО «Фирма Мелодия», 1992 (МТПП «Русский диск»). № 1–4; Песни села Секирино Скопинского района // Антология музыкально-обрядового фольклора Рязанской области / науч. руководитель, сост. Н. Гилярова. CD. Москва, Российский диск. 2000; Документальный фильм «Свадьбы на Рязанщине»: в 2 ч. Ч. 1. Село Секирино / [авторский коллектив:] Н. Гилярова и др. Москва: ТО Артель, 1993. (Цикл «Мировая деревня»).

² Совсем недавно эти записи опубликованы Н. Н. Гиляровой, в основном, в виде поэтических текстов [см.: Колдашева 2021, 76–101].

³ См. также: *Гилярова Н. Н.* Музыкальный фольклор Рязанской области. Рязань: Рязанский областной центр народного творчества, 1994. С. 159–162. (Рязанский этнографический вестник); *Новикова Т. С.* Песни Скопинского района Рязанской области: По материалам фольклорных экспедиций 1993–1994 гг. Рязань: Рязанский областной центр народного творчества, 1995. 188 с. (Рязанский этнографический вестник).

которое неоднократно прерывалось обходами села свадебной процессией (*ходить круг села*), где также звучали песни, распевавшиеся на главный свадебный напев. Большую часть этих песен скопинские певицы называют *величаниями*. Они адресованы, главным образом, молодоженам (кому-то одному или сразу обоим), реже — их родителям, крестным и открываются характерными зачинами «Хороша наша барыня [имярек]» или «Хорош наш сокол [имярек]» и подобными. Помимо величаний круг песенных текстов включает в себя прощальные, сиротские и иные сюжеты. Общее же число поэтических текстов, исполняемых с главным свадебным напевом в южноскопинской традиции составляет порядка 20 единиц.

Ведущий песенный тип, таким образом, пронизывает собой весь ритуал, звучит в нем многократно, с разными поэтическими текстами и является своеобразным музыкальным символом местной свадьбы. Именно он избран предметом изучения в данной работе, задача которой состоит в аналитическом описании различных его компонентов с целью типологической атрибуции напевов и, посредством этого, — выявления позиции самой южноскопинской свадебной музыкальной традиции в системе русских музыкально-этнографических регионов. Материалом исследования послужили, в первую очередь, полевые записи, произведенные в разные годы (на рубеже 1960–1970 годов, в 1991 и 2018) гнесинскими собирателями⁴, и иные доступные звуковые и опубликованные образцы.

По своей **музыкально-ритмической организации** южноскопинские напевы главного песенного типа относятся к классу цезурированных форм, отвечают законам сложения музыкальных текстов такого рода, но также обнаруживают индивидуальные и необычные структурные качества, выделяющие их в общем восточнославянском фонде.

Поэтические тексты анализируемых песен имеют оригинальную строфическую композицию. В ее основе лежит стиховой период из двух разных слоговых групп⁵, дополненный сокращенным повтором первой из них, которая составляет, таким образом, неполный второй период строфы. Подобно тому, как это бывает в лирических песнях или причитаниях, основной период свадебных напевов может предваряться зачинным построением, представляющим собой вокализацию на асемантических слогах различной протяженности. Композиционная единица исследуемых песен соответствует формуле [z] / ab / a₁, к примеру:

⁴ В настоящей статье обобщаются музыкальные и этнографические материалы, записанные в селах Секирино, Корневое, Пупки, Князево, Петрушино, Чулково, Дмитриево, Свинушки, Ермолowo и Побединка.

⁵ В текстах ниже цезура между слоговыми группами основного периода обозначена специальным знаком — V.

Э / уш вы де... девушки да √ маи падружуньки, / уш вы де...	(7+6)
Э да / сабяритися да √ ка маму двару, / сабяри...	(6+5)
Э да / ка маму да ка двару да √ ка широкаму, / ка маму...	(8+5)
Э-эй, / ю маво ю двара да √ крутая гара, / ю маво...	(7+5)
Э-ой да / вы юлейтя гару да √ ключавой вадой, / вы юле...	(7+5)

Слоговые группы силлабического стиха подвижны по объему, но не в равной степени: первая (а) колеблется от 5 до 8 слогов, вторая (b) менее вариативна и тяготеет к постоянной величине в 4 либо в 5–6 слогов. Вместе с тем за очевидным стихом временной организации (5–8) + (4–6) просматривается стиховая модель с формулой 4+4, в которой первичные слоговые группы расширены на 1–4 слога. Разрастание стиха происходит за счет добавления сверхнормативных слогов, избыточных по отношению к смысловесущему тексту: междометий (*ох, ой*) и служебных слов (*да*), притяжательных местоимений (*маі, свавó*, то есть «своего»). Нередко используются полногласные версии предлогов (*ка* или *штоба* вместо *к* и *штоб*) и возвратных суффиксов глаголов (*хателася* вместо *хателась*), словообрывы с последующим повтором целого слова (*де... девушки, ко... кони*). Снятие сверхнормативных слогов позволяет реконструировать исходную стиховую структуру, например⁶:

Штоба ко... кони их √ не въехали ой да	(6+6)
→ Штоб кони их не въехали	(4+4)
Наши ко... кони √ кругом кованья ой да	(5+8)
→ Наши кони кованья	(4+4)
Сабяритися да √ ка маму двару ой да	(6+7)
→ Сабяритесь к маму двару	(4+4)
Ка маму да ка двару да √ ка широкаму	(8+5)
→ К маму двару, к широкаму	(4+4)
Ох нам давно, нам давно да √ взять хателася ох	(8+6)
→ Нам давно да взять хателась	(4+4)



⁶ Различение расширенных и первичных стихов объясняет контраст поэтических текстов, исполняемых с главным свадебным напевом, в публикации ранних материалов, где наряду с большеобъемными песенными стихами присутствуют образцы, целиком отвечающие лаконичному 8-словому нормативу (ср.: [Колдашева 2021, 81–100, № 10, 12, 18 и № 9, 42, 44]). Возможно, последние были не спеты, а надиктованы певицей.

Для пропевания поэтических текстов в южноскопинской традиции использовались две музыкально-ритмические модели основного периода:

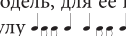
1.  (примеры 1, 4, 5)
2.  (пример 2)

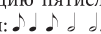
Как видим, они существенно различаются. Начальное построение представляет собой в одном случае ритмоформулу восьмивременника с пролонгацией одного силлабохрона⁷, в другом — формулу диямба. Конечные звенья в обеих моделях ориентированы на рисунок восходящего ионика, но разнятся пропорциями кратких и долгих времен⁸. Кроме того, модели обладают разным потенциалом для расширения стиха: возможности первой многообразны, вторая предусматривает лишь увеличение начальной группы до 5–6 слогов.

Как показывает анализ имеющегося материала, в XX веке оба варианта ритмизации основного периода были практически равноупотребимы, первый преобладал незначительно. При всех различиях они функционировали в традиции как эквивалентные, поскольку не были локализованы и могли фиксироваться в одном населенном пункте от одних исполнителей. Не обнаружена их закреплённость и за какими-либо поэтическими сюжетами.

Трёхсложная концевая слоговая группа может воплощаться в двух музыкально-ритмических вариантах:  и . Выбор ритмизации данного построения не зависит от модели основного периода. Большая часть напевов имеет окончание, соответствующее первому ритмическому рисунку, поскольку оно в точности воспроизводит начало первой слоговой группы (примеры 1, 3–5). Вторая версия никогда не задействована в качестве самостоятельной на протяжении всей песни. Она может встретиться лишь в некоторых строфах (пример 2).

Вступительное построение-вокализ является факультативной частью напева (пример 2). В ранние годы, в особенности в ансамблевых образцах, его присутствие в строфе было почти обязательным, позднее наме-

⁷ В последние годы существования скопинской традиции певицы, использующие первую модель, для ее начального звена выбирали стандартную восьмивременную ритмоформулу . Ее утверждение в качестве основного рисунка стало возможно потому, что уже в ранних записях отмечались образцы, в которых эта формула изредка, в некоторых строфах замещала собой более популярную в то время формулу с аугментацией (пример 3).

⁸ Стоит также отметить необычную ритмизацию пятисложных силлабогрупп, характерную для второго построения первой модели: .

тилась тенденция к его исчезновению. Масштабы зачина могут варьироваться от краткого однозвучного возгласа до отдельной мелодической фразы, что, скорее всего, зависит от индивидуальных предпочтений певицы-запевалы, поскольку данный раздел композиции всегда исполняется сольно.

Рассматривая исследуемые напевы скопинских свадебных песен как реализации одного ритмического типа, необходимо отметить сложность его системной организации, в которой выделяются постоянные и переменные элементы, что обеспечивает многообразие его конкретных проявлений. К константным признакам следует отнести только две структурные характеристики: силлабический временник с исходной формулой 4 + 4 и строение основной части песенной строфы — ab/a_1 .

Однако практически каждый компонент музыкально-ритмической формы представлен набором возможных версий. Так, основной период и конечное построение строфы могут воплощаться в нескольких формулах слогового ритма.

Но сверх перечисленных качеств, изменчивых на уровне типа, в традиции обнаружены и образцы нестабильной ритмической организации, в которых те или иные параметры ритмической структуры напева варьируются на протяжении одной конкретной песни. Мобильность в них отмечается на разных уровнях: в чередовании разных версий основного периода или в ритмизации отдельного синтаксического построения — первой слоговой группы основного периода либо ее редуцированного проведения в конце строфы. Мобильность также может затрагивать композицию напева, что проявляется в наличии / отсутствии зачинного построения в разных строфах одной песни.

Звуковысотная организация ведущего песенного типа южноскопинской свадьбы также обладает свойствами, которые дают возможность певцам создавать множество ладовых, мелодических и фактурных версий напевов. Остановимся здесь на ладовых особенностях анализируемых песен.

В подавляющем большинстве исследуемые напевы опираются на узкообъемные ладовые конструкции — четырех- или пятиступенные, которые разворачиваются вверх от главной ладовой опоры (I ступень). Вместе с тем звукоряд песен может расширяться наращиванием субтонов, достигая октавного объема с главной ладовой опорой в центре (*пример 1*). Диапазон напева в значительной степени зависит от состава певцов. В женском ансамблевом и сольном исполнении напевы звучат, как правило, в узкообъемных шкалах, в смешанных составах — в расширенных, с добавлением нескольких субтонов [см.: Пушкина 1979, 228–235]. Последние, как правило, закреплены за мужскими мелодическими версиями

и гораздо реже используются женщинами, которые, как можно предположить, в таких случаях воспроизводят «мужскую» линию. Кроме того, субтоны задействованы не на всем протяжении строфы, а возникают эпизодически, обычно ближе к ее концу. Их наличие создает особую ладово-фактурную версию напевов, в которой кадансовые квартовые ходы IV–I привносят в орнаментальную гетерофонию тонально-гармоническую краску [см.: Пушкина 1979, 228–235].

Южноскопинские напевы основного свадебного типа интонируются в нескольких звуковых шкалах (ниже они приводятся без учета возможных субтонов; звук *b* является I ступенью):

- **b-c-d-f-(g)** — квинтовый тетрахорд (секстовый пентахорд) с большетерцовой основой
- **b-c-d-es** — квартовый тетрахорд с большетерцовой основой
- **b-c-d-e** — целотоновый тетрахорд
- **b-c-d-es/e-f** — квинтовый пентахорд с большетерцовой основой
- **b-des-es-f** — квинтовый тетрахорд с малотерцовой основой
- **b-(c)-des-es** — квартовый трихорд с малотерцовой основой.

Подобное акустическое многообразие напевов одного типа нечасто встречается в русских традициях, тем более локальных. При этом разные звукоряды не закреплены территориально, они зафиксированы в нескольких населенных пунктах. И наоборот, в одном селе главный свадебный напев может быть исполнен в нескольких звукорядных версиях, в том числе одним ансамблем.

Статистически в коллекции преобладают ангемитонные звукоряды, из них чаще всего отмечается первый из вышеприведенного списка (*пример 1*). Родственной версией этой шкалы является целотоновый ряд, его отличает лишь высотная позиция верхнего звука (*пример 2*). В связи с этим обращают на себя внимание песни, в которых происходит чередование двух указанных звукорядов или смена одного другим, что наблюдается, например, в песне «Уныва́ хóдя», записанной в 1971 году в селе Секирино. Исполнение ее начинается в целотоновой шкале, но во второй строфе постепенно стабилизируется ангемитонный тетрахорд (*пример 3*), в котором поются все оставшиеся строфы. Другие ангемитонные формы встречаются сравнительно редко (*пример 4*).

Среди диатонических структур преобладает квартовый тетрахорд с большетерцовой основой (*пример 5*). Пока сложно сказать, насколько широко были распространены в прошлом напевы такого строя. Судя по материалам РАМ, для одних сел, к примеру, Петрушино и Свинушки, это единственные на сегодня образцы главного свадебного напева,

в Чулкове и Ермолове диатонический звукоряд — один из нескольких возможных. Показательно, что в последнем селе две ладовые версии — диатоническая в ансамблевом исполнении и ангемитонная в сольном — прозвучали в рамках одного экспедиционного сеанса 1991 года.

Сходство южноскопинских свадебных напевов основного песенного типа, исполняемых в столь разных шкалах, во многом обеспечивается общими принципами ладовой организации напевов. Ее специфика заключается в минимальном числе опорных тонов. По существу, с уверенностью в напевах определяется только главная ладовая опора, ею всегда является нижняя ступень основной части звукоряда. В музыкальном тексте она выделена местоположением и долготой, поскольку приходится на заключительное, максимально аугментированное слоговое время. К тому же, это практически единственный унисонный фрагмент в напевах.

В остальных разделах песенной строфы I ступень звучит многократно, она нередко открывает и заканчивает мелодические звенья, однако редко выделяется ритмически и фактурно, «теряясь» в непрерывном мелодическом движении. Исключением являются эпизоды с бурдонизирующими голосами, которые всегда основаны на главной опоре лада (см. *примеры 1, 3*).

Остальные звуки шкалы, в том числе и самый высокий, который в других русских песенных традициях обычно служит дополнительным опорным тоном, не проявляют в напеве ярко выраженных формообразующих качеств. Все звуки шкалы равнозначны и нейтральны в ладовом отношении. Не обладает определенной функциональной окраской и ладовая вертикаль, поскольку тоны звукоряда не объединяются в стабильные по составу созвучия. Они имеют случайный характер и значительно варьируются в разных строфах, поэтому вертикальный аспект лада реализуется в оппозиции кластерных созвучий, в которые могут входить звуки любых ступеней, и главной опоры лада в заключительном унисоне.

Ладо-звукорядные характеристики напевов ведущего песенного типа южноскопинской свадьбы оказываются важными маркерами, указывающими на положение данной традиции в системе русских песенных регионов. Такие яркие явления, как доминирование ангемитонных ладов и наличие целотоновой шкалы, высотная нестабильность тонов и возможность существования в узколокальных традициях нескольких звукорядных версий напева находят многие параллели в южнорусской песенной культуре. Типологически сходные звуковысотные явления отмечены исследователями в русских селах Слободской Украины и курском Посеймье⁹, в курско-белгородской зоне¹⁰ и воронежско-белгородском

⁹ [Дорохова 2013, 58–63, 83–86, 119–131].

¹⁰ [Щуров 1987, 80–96].

пограничье¹¹. Вместе с тем в южноскопинских свадебных песнях общерегиональные признаки могут обладать специфическими качествами. Так, наиболее употребимый ангемитонный лад — квинтовый тетрахорд с большетерцовой основой — не фигурирует в «классическом» южнорусском материале, где преобладают бесполутоновые ряды с малотерцовым либо секундово-терцовым основанием¹².

В противовес звуковысотной стороне напевов, их ритмическая организация представляется уникальной, не имеющей аналогов в иных региональных традициях. При общей ориентации системы на морфологические принципы цезурированных форм, распространенных на восточнославянском Западе и в южнорусском регионе, остается неясным генезис конкретных музыкально-ритмических моделей с их нестандартными сочетаниями рисунков слогового ритма. В этой связи обращает на себя внимание неоднородность корпуса поэтических текстов, среди которых присутствуют как сугубо силлабические образцы, так и сюжеты, известные в тонических стиховых версиях («Ты сосна, ты сосёночка», «Уж вы девушки-подруженьки мои»). Не исключено, что главный песенный тип южноскопинской свадьбы на раннем этапе формировался из музыкально-поэтических текстов разной организации, которые в результате совместного функционирования были приспособлены к новым, общим структурным нормативам. Интересен в этом отношении пример № 9 из публикации [Колдашева 2021, 81], где стихи трех первых строк формально соответствуют двухударному тоническому девятисложнику, остальные — восьмислоговой силлабической структуре с цезурой посередине:

Уш и мне бог дал три радости¹³,
Три радости, все весёлаи,
Д'уж и мне бог дал — пчала лятит,
Пчала лятить, панос нисёт,
Панос нисёт — снаху вядут,
Снаху вядут кармлёнаю,
Кармлёнаю, пасёнаю...

Как одно из свидетельств этого процесса можно расценивать свадебные величания из других рязанских традиций, в частности, Михайловского, Спасского, Ухоловского, Касимовского и Клепиковского районов. По своему музыкально-ритмическому строению их напевы относятся

¹¹ [Сысоева 2011, 105–110].

¹² См.: [Сысоева 2011, 72]; [Щуров 1987, 91–92].

¹³ Строфы излагаются в сокращенном до одного стихового периода варианте.

к классу неравномерно сегментированных форм, опирающихся на стихи тонического склада, на что указывала Н. Н. Гилярова в специальной работе о свадебных песнях севера Рязанщины¹⁴. При сравнении в первую очередь бросается в глаза общность поэтических текстов, сходство напевов не столь очевидно. Структурно наиболее близкими скопинским величаниям оказываются спасские напевы (см. [Гилярова 2006, 177–184, № 96–97]). При опоре на тексты иного типа стихосложения их песенные строфы воспроизводят характерный композиционный канон с неполным вторым музыкально-ритмическим периодом, редуцированным до трех слогов [Гилярова 2006, 180–184, № 97]. Еще один признак, несомненно объединяющий их со скопинскими напевами, — ангемитонный лад квинтового объема с большетерцовой основой. Для установления типологических и генетических связей между свадебными величальными напевами рязанского Поочья¹⁵ требуется дальнейшее их специальное изучение, вначале в рамках каждой отдельной локальной традиции, затем — сравнивая образцы из разных местностей.

Аналитическое изучение величальных свадебно-обрядовых песен южноскопинской зоны показало сложную и, вместе с тем, гибкую систему их музыкальной организации. Она характеризуется наличием как большого числа нестабильных элементов формы на уровне ритмического и звуковысотного строения песенных напевов, так и определенных законов согласования разных компонентов песенной системы. Выработанный традицией баланс изменяемых и константных структурных компонентов обуславливает, с одной стороны, разнообразие и многоликость музыкальных текстов южноскопинских свадебных величаний, с другой — обеспечивает достаточную цельность корпуса напевов, их типологическую узнаваемость.

Выбранный для исследования феномен рязанского музыкально-поэтического фольклора продемонстрировал, что его организация выходит за рамки стандартных представлений о таких аналитических категориях современного этномузыкознания, как ритмический или ладово-мелодический тип. Поэтому в тексте работы эти термины не употребляются, а используется более обобщенное понятие «песенный тип». Воплощающие этот тип напевы определяют своеобразие скопинской традиции свадебного пения, задают многие ее параметры, которые проявляются и в других обрядовых песнях местного свадебного ритуала.

¹⁴ Гилярова Н. Н. К вопросу типологии свадебных песен Рязанской Мещеры // Проблемы стиля в народной музыке: сборник научных трудов. Москва: МГДОЛК, 1986. С. 55–73.

¹⁵ Имеются в виду районы Рязанской области, находящиеся в бассейне реки Оки (примеч. ред.).

Пример 1. Свадебная величальная песня невесте и жениху «Хороша барыня наша МARYЮШКА», с. Секирино Скопинского района Рязанской области

Example 1. Wedding song of praise for the bride and groom "Khorosha barynya nasha Maryushka" ["Our lady Maryushka is good"], Sekirino village of Skopin district of Ryazan region

$\text{♩} = 108$

О - о - х, на - ш ха - ро - (а) - ш, ха - рош
на - ш ха - ну - (у) - ш(и) - ка, на - ш ха - рош.

Пример 2. Свадебная величальная песня новобрачным «Наш хорош-го хорош Иванушка», пос. Побединка Скопинского района Рязанской области

Example 2. Wedding song of praise for the newlyweds "Nash khorosh-to khorosh Ivanushka" ["Our Ivanushka is very good"], Pobedinka village of Skopin district of Ryazan region

$\text{♩} = 150$

3. Ха - ра - ша, ой ли я - во, ай, Ан - ну - ш(и) - ка, ох, ха - ра - ша.
7. О - х, вот ты у - м(ы) - най ка - кой И - ва - ну - ш(и) - ка, ой, вот ты у...

Пример 3. Свадебная величальная песня «Эх, уныва ходя», с. Секирино Скопинского района Рязанской области
 Example 3. Wedding song of praise for the bride's mother "Ekh, unyva khodya" ["Oh, she walks dejectedly"], Sekirino village of Skopin district of Ryazan region

О - х, а - а на што жа ю - ны - ва да,
 ро - д - на - я ма - му - ш(и) - ка,
 а на што?

Пример 4. Свадебная величальная песня невесте «Хороша, хороша наша Марьюшка», с. Чулково Скопинского района Рязанской области
 Example 4. Wedding song of praise for the bride "Khorosha, khorosha nasha Maryushka" ["Our Maryushka is good, good"], Chulkovo village of Skopin district of Ryazan region

О - х, у нас пе... о - х, пе - чу - ш - ка са - ма то - пи - (и) - ца, о, у нас пе...

Пример 5. Свадебная величальная песня жениху «Наш хороший сокол Иван-сударь», с. Ермолово Скопинского района Рязанской области
 Example 5. Wedding song of praise for the groom "Nash khoroshiy sokol Ivan-sudar'" ["Our good falcon Ivan-sir"], Yermolovo village of Skopin district of Ryazan region

Э - о - х, о н при - го - жий са - кол да Ва - си - ли - е - вич, он при - го - ж.

Комментарии к нотным примерам

- Пример 1. Хороша барыня наша Марьюшка, свадебная величальная.** Зап. в 1971 г. Е. Капраловым в с. Секирино Скопинского р-на Рязанской обл. от Ерошиной Арины Федотовны, Дуньковой Акулины Ивановны, Ларюшкиной Марии Фёдоровны и других (г. р. исполнителей не указаны). Архив Музыкально-этнографического центра им. Е. В. Гиппиуса РАМ (МЭЦ РАМ). Ф-683-22. Нотация Ю. С. Журавлевой. Публикуется впервые.
- Пример 2. Наш хорош-то хорош Иванушка, свадебная величальная.** Зап. в 1968 г. Е. Капраловым в пос. Побединка Скопинского р-на Рязанской обл. от Володиной Александры Андреевны (г. р. не указан). Архив МЭЦ РАМ. Ф-980-4. Нотация Ю. С. Журавлевой. Публикуется впервые.
- Пример 3. Эх, уныва ходя, свадебная величальная.** Зап. в 1971 г. Е. Капраловым в с. Секирино Скопинского р-на Рязанской обл. от Ерошиной Арины Федотовны, Дуньковой Акулины Ивановны, Ларюшкиной Марии Фёдоровны и других (г. р. исполнителей не указаны). Архив МЭЦ РАМ. Ф-683-14. Нотация Ю. С. Журавлевой. Публикуется впервые.
- Пример 4. Хороша, хороша наша Марьюшка, свадебная величальная.** Зап. в 1991 г. Л. Л. Куприяновой, О. Дудиной, В. Котеля в д. Чулково Скопинского р-на Рязанской обл. от Борискиной Марии Васильевны, 1915 г. р. Архив МЭЦ РАМ. Ф-3219-13. Нотация Ю. С. Журавлевой. Публикуется впервые.
- Пример 5. Наш хороший сокол Иван-сударь, свадебная величальная.** Зап. в 1991 г. Л. Л. Куприяновой, О. Дудиной, В. Котеля в д. Ермолово Скопинского р-на Рязанской обл. от Генераловой Александры Дмитриевны, 1914 г. р., Ждановой Евдокии Михайловны, 1914 г. р., Архипушкиной Евдокии Петровны, 1907 г. р. Архив МЭЦ РАМ. Ф-3220-9. Нотация Ю. С. Журавлевой. Публикуется впервые.

Список источников

- [1] Гилярова 2006 — *Гилярова Н. Н.* Песенный венок Мещёры. Рязань: Издательство Рязанского областного научно-методического центра народного творчества. 242 с. (Рязанский этнографический вестник).
- [2] Дорохова 2013 — *Дорохова Е. А.* Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции. Песенный фольклор русских сёл Курского Посемья и Слободской Украины. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. 460 с.
- [3] Колдашева 2021 — *Колдашева Н. К.* Песни села Ермолово Скопинского района Рязанской области / подготовка к публикации и комментарии Н. Н. Гиляровой // Из архива Кабинета народной музыки. Выпуск 2 / ред.-сост. Н. Н. Гилярова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. С. 73–115.
- [4] Пушкина 1979 — *Пушкина С.* Песни села Секирино Скопинского района Рязанской области // *Руднева А., Щуров В., Пушкина С.* Русские народные песни в микрофонной записи. Москва: Советский композитор, 1979. С. 221–340.
- [5] Соколова 2021 — *Соколова Е. А.* Свадьба старова быта Рязанской губернии Михайловского уезда села Печерниковские Выселки (по воспоминаниям 1902 года, в записях 1948 года) / подготовка к публикации и комментарии Н. Н. Гиляровой // Из архива Кабинета народной музыки. Выпуск 2 / ред.-сост. Н. Н. Гилярова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. С. 44–72.
- [6] Сысоева 2011 — *Сысоева Г.* Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья. Воронеж: Издательство им. Е. А. Болховитинова, 2011. 392 с.
- [7] Щуров 1987 — *Щуров В. М.* Южнорусская песенная традиция. Исследование. Москва: Советский композитор. 320 с.

References

- [1] Gilyarova, Natalya N. (2006). *Pesenny venok Meshchery* [Song wreath of Meshchera]. Ryazan: Izdatel'stvo Ryazanskogo oblastnogo nauchno-metodicheskogo tsentra narodnogo tvorchestva, 242 p. (Ryazanskiy etnograficheskiy vestnik [Ryazan Ethnographic Bulletin]). Ryazan: Izdatel'stvo Ryazanskogo oblastnogo nauchno-metodicheskogo tsentra narodnogo tvorchestva, 242 p. (in Russian).
- [2] Dorokhova, Ekaterina A. (2013). *Etnokul'turnye "ostrova": puti muzykal'noy evolyutsii. Pesenny fol'klor russkikh sel Kurskogo Posem'ya i Slobodskoy Ukrainy* [Ethnocultural "islands": ways of musical evolution. Song folklore of russian villages of the Kursk region and Sloboda Ukraine]. St. Petersburg: Kompozitor, 460 p. (in Russian).
- [3] Koldasheva, Nataliya K. (2021). "Pesni sela Yermolovo Skopinskogo rayona Ryazanskoj oblasti" ["Songs of the village of Yermolovo in the Skopin district of the Ryazan region"], preparation for publication and comments by Natalya N. Gilyarova. In *Iz arkhiva Kabineta narodnoy muzyki* [From the archive of the Folk Music Cabinet]. Issue 2, Natalya N. Gilyarova, executive editor. Moscow: Research and publishing centre "Moscow Conservatory", pp. 73–115 (in Russian).

- [4] Pushkina, Svetlana I. (1979). "Pesni sela Sekirino Skopinskogo rayona Ryazanskoй oblasti" ["Songs of the village of Sekirino in the Skopin district of the Ryazan region"]. In Anna V. Rudneva, Vyacheslav M. Shchurov & Svetlana I. Pushkina. *Russkie narodnye pesni v mnogomikrofonnoy zapisi* [Russian folk songs in a multi-microphone recording]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 221–340 (in Russian).
- [5] Sokolova, Evdokiya A. (2021). "Svad'ba starova byta Ryazanskoй gubernii Mikhaylovskogo uyezda sela Pechernikovskie Vyselki (po vospominaniyam 1902 goda, v zapisyakh 1948 goda)" ["The wedding of the old life of the Ryazan province of the Mikhailovsky district of the village of Pechernikovsky Vyselki (according to the memoirs of 1902, in the records of 1948)"], preparation for publication and comments by Natalya N. Gilyarova). In *Iz arkhiva Kabineta narodnoy muzyki* [From the archive of the Folk Music Cabinet]. Issue 2, Natalya N. Gilyarova, executive editor. Moscow: Research and publishing centre "Moscow Conservatory", pp. 44–72 (in Russian).
- [6] Sysoyeva, Galina Ya. (2011). *Pesennyy stil' voronezhsko-belgorodskogo pogranič'ya* [Folk-song style of the Voronezh and Belgorod border region]. Voronezh: Izdatel'stvo im. Ye. A. Bolkhovitinova, 392 p. (in Russian).
- [7] Shchurov, Vyacheslav M. (1987). *Yuzhnorusskaya pesennaya traditsiya. Issledovanie* [The South Russian folk-song tradition. Study]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 320 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 15.09.2021; одобрена после рецензирования: 01.10.2021; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 15.09.2021; approved after reviewing 01.10.2021; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья
УДК 784.4
doi: 10.26156/OM.2022.14.1.005

Русские духовные стихи в «Животной книге» духовборцев

Александра Вячеславовна Косых

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, kosykh_88@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6424-5774>

Аннотация. Статья посвящена культовым песнопениям духовборцев — «псалмам», в которых распеваются тексты русских духовных стихов. Долгое время такие произведения рассматривались музыковедами как образцы, появление которых среди богомолбных песнопений духовборцев напрямую связано с угасанием традиции религиозного пения, выраженным в замещении культовых форм фольклорными. Однако употребление текстов духовных стихов в качестве религиозных (исполняющихся на богомолениях) характерно и для раннего этапа существования духовборчества. Данный факт нашел отражение в многочисленных документах и публикациях XVIII–XXI веков. Первые напевы интересующих нас «псалмов» были зафиксированы в начале XX столетия — эпоху, близкую к расцвету религиозно-певческой традиции секты. Проникновение духовных стихов в сферу культовой музыки закономерно для духовборчества. С одной стороны, оно обусловлено связью учения с протестантизмом, с другой — определено принятой в секте устной формой трансмиссии текстов и песнопений, раскрывающих вероучение.

При анализе музыкально-стилевых свойств «псалмов» выявляются признаки первоисточников напевов (русских духовных стихов разных историко-стилевых пластов); демонстрируются примеры трансформации фольклорных по стилю песнопений в культовые. В заключение ставится вопрос о жанровой специфике исследованных образцов.

Ключевые слова: *духовборцы, «Животная книга», духовные стихи, псалмы, «стишки»*

Для цитирования: *Косых А. В. Русские духовные стихи в «Животной книге» духовборцев // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 74–93. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.005>.*

© Косых А. В., 2022

Original article

DOI:10.26156/OM.2022.14.1.005

Russian Spiritual Verses in the “Living Book” of the Doukhobors

Aleksandra V. Kosykh

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia, kosykh_88@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6424-5774>

Abstract. The article is devoted to the cult songs of the Doukhobors—“psalms” chanting the texts of Russian spiritual verses. For a long time, emergence of such samples among the liturgical chants of a sect was considered by musicologists as an indication to a decline in the tradition of religious singing, expressed in the replacement of cult forms with folklore. However, the use of texts of spiritual verses as religious (performed at prayers) is also characteristic of the early stage of development of the Doukhobor sect. This fact is reflected in numerous documents and publications of the XVIII–XXI centuries. The first tunes of the “psalms” of interest were recorded at the beginning of the twentieth century—an era close to the heyday of the religious singing tradition of the sect. Penetration of spiritual verses into cult music is natural for Doukhobors. On the one hand, it is due to a connection of the doctrine with Protestantism, on the other hand, it is determined by the oral form of transmission of texts and chants adopted in the sect.

The analysis of the musical and stylistic properties of the “psalms” reveals signs of the primary sources of the tunes (Russian spiritual verses of different historical and stylistic layers). The article also presents examples of the transformation of folklore-style chants into the cult ones, raising in the conclusion a question of genre specificity of the studied samples.

Keywords: *Doukhobors, the “Living Book”, psalms, spiritual verses*

For citation: Kosykh A. V. Russian Spiritual Verses in the “Living Book” of the Doukhobors. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 74–93. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.005>.

© Aleksandra V. Kosykh, 2022

Русские духовные стихи в «Животной книге» духоборцев

В рамках статьи рассматриваются певческие традиции различных духоборческих общин. Оказавшиеся в силу исторических обстоятельств XX века в разных странах (России, Грузии, Азербайджане, Канаде) духоборцы в большинстве своем являются наследниками некогда централизованной «Духобории», располагавшейся в начале XIX столетия в Таврической губернии¹, а с 1840-х годов — в горном районе Грузии Джавахети². Общины, проживающие в отдаленной друг от друга местности, сохранили общие пласты фольклорных жанров и религиозных песнопений, сопоставление которых позволяет в полной мере раскрыть специфику музыкальной культуры секты.

Среди текстов «псалмов»³ «Животной книги духоборцев», изданной в начале XX столетия В. Д. Бонч-Бруевичем⁴, можно обнаружить множество образцов, представляющих собой варианты русских духовных стихов, самых разных по содержанию и стилю. Эту особенность констатировал и составитель собрания, отразив свои наблюдения в одном из примечаний: «Духоборческие „псалмы на евангельские события“, очевидно, образовались из различных „духовных стихов“, весьма распространенных в народе. <...> Псалмы эти полезно сравнить с духовными стихами на евангельские события, опубликованными в труде г. Бессонова: „Калеки переходящие“» [Бонч-Бруевич 1909, 249]. Кроме евангельских сюжетов (о рождении Христа, Крещении Господнем, Деве Марии, ищущей распятого Сына, женах-мироносицах) в число «псалмов» вошли тексты о Страшном суде, расставании души и тела и другие.

¹ См.: [Новицкий 1882, 63].

² См.: [Новицкий 1882, 153].

³ В настоящем исследовании термин «псалом» используется для обозначения специфических религиозных текстов и песнопений духоборческой секты, различных по структуре и происхождению. В связи с тем, что данное определение не соответствует общепринятому пониманию псалмов как текстов Священного Писания (Псалтири), термин заключен в кавычки.

⁴ «Животной книгой» духоборцы называют совокупность «псалмов», хранящихся в памяти сектантов и передающихся изустно. В начале XX века В. Д. Бонч-Бруевич опубликовал одноименное издание, в которое вошло более 300 текстов, зафиксированных автором и его корреспондентами [Бонч-Бруевич 1909].

Этнографические сведения XX века, а также данные последних десятилетий, отраженные в исследованиях В. Ольховского (В. Д. Бонч-Бруевича)⁵, С. Е. Никитиной⁶, С. А. Иниковой⁷, А. В. Косых⁸ и других авторов, демонстрируют практически равнозначное положение «псалмов» на слова духовных стихов и «псалмов» с текстами, основанными на других источниках⁹. Все они исполняются на богомолениях и в рамках похоронно-поминального обряда. Звучащие на молениях вокальные формы «псалмов» обычно координируются по содержанию с тематикой празднуемого события (например, на Новый год поют «Новый год бежит», на «Благовещение» — «Благовестуй, земля»). «Псалмы», поющиеся на похоронах и во время поминальной трапезы, устойчиво закреплены за определенными этапами обряда. Они особым образом раскрывают суть происходящих событий: «псалом» «Узрех много народу» звучит в самые напряженные моменты похорон (при выносе гроба со двора, когда опускают гроб в могилу), в его тексте содержится наставление живым, а в напеве отражены плачевые интонации.

Несмотря на то, что в трудах филологов, историков и этнографов затрагивается вопрос употребления русских духовных стихов в качестве основы поэтических текстов «псалмов», музыковеды, как правило, не упоминают об этом факте¹⁰. Тем не менее напевы «псалмов» на слова духовных стихов представлены в публикациях. Так, например, в издании

⁵ *Ольховский Влад[имир]* [Бонч-Бруевич В. Д.]. Обряды духоборцев // Живая старина: Периодическое издание отделения этнографии Императорского Русского географического общества. Вып. 3 и 4 / под. ред. В. И. Ламанского. Санкт-Петербург: Типолитография В. О. Пастор, 1905. С. 233–270.

⁶ *Никитина С. Е.* Устная традиция духоборцев Джавахетии // П. Г. Богатырев: Воспоминания. Документы. Статьи / сост. и отв. ред. Л. П. Солнцева. Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. С. 323–345.

⁷ *Иникова С. А.* Религиозно-догматическая составляющая в современном похоронном обряде духоборцев с. Гореловка (Грузия) // Жизнь и научный путь этнографа. Материалы чтений памяти И. В. Власовой. Москва: ИЭА РАН, 2018. С. 324–336.

⁸ *Косых А. В.* Богомоления духоборцев: взаимосвязь с христианской культурой // Актуальные вопросы современного богословия и церковной науки: сборник докладов. Санкт-Петербург: СПбДА, 2018. С. 129–134.

⁹ Другими источниками текстов «псалмов» выступают несколько измененные отрывки из Библии и Типикона, сочинения Святых отцов, произведения духоборческих вождей.

¹⁰ *Линёва Е. Э.* Музыкальная поездка на Кавказ / перев. и публ. Н. Н. Гиляровой // По следам Е. Э. Линёвой: сб. науч. ст. Вологда: Областной науч.-метод. центр культуры и повышения квалификации, 2002. С. 16–30; *Рудиченко Т. С.* «Псалмы» как жанр духоборской традиции // Отечественная культура XX века и духовная музыка: тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф. Ростов-на-Дону: РГМПИ, 1990. С. 100–102; *Peacock K.* Songs of the Doukhobors: An Introductory Outline / collected and edited by Kenneth Peacock. Ottawa: National Museum of Man, 1970. 167 p.

А. К. Чертковой¹¹, а также в работе А. В. Зерниной¹² приводятся варианты «псалма» «Воскреснет Бог». Зернина относит текст данного песнопения к группе, включающей «парафразы псалмов Давида или других книг Библии» [Зернина 2017, 85]. Его поэтическую основу исследовательница находит в 67-м псалме, между тем с обозначенным источником духовоборческий текст сближает лишь начальная строка: «Да воскреснет Бог». В то же время «псалом» «Воскреснет Бог» чрезвычайно близок духовному стиху о Страшном суде (таблица 1).

Таблица 1. Сопоставление текста духовоборческого «псалма» «Воскреснет Бог» с духовным стихом о Страшном суде¹³

Table 1. Comparison of the text of the Doukhobor “psalm” “Voskresnet Bog” [“God will rise again”] with the spiritual verse about the Last Judgment

Фрагмент текста духовоборческого «псалма» «Воскреснет Бог» [Бонч-Бруевич 1909, 139]	Текст духовного стиха о Страшном суде [Варенцов 1860, 169–170]
<p>Воскреснет Бог, вознесется рука Его до неба; судьи к судьям грядут; яко солнца праведные, с восточной стороны идут верные спасающие, труждающие; от западной стороны идут грешные, рабы беззаконные.</p>	<p>Да воскреснет Бог и вознесется его руца На превышние небеса. Сойдет к нам Небесный Царь На мать на сыру землю Судить души грешные. Рабов беззаконных. С востощныя стороны Идут души верные, Идут все спасёные, Рабы умолёные, Стречат их Небесный Царь, Стречат их Судья праведный: «Идите вы, верные, Идите вы все, спасёные, Ко мне во прекрасен рай; Прекрасен рай красуется, Двери утвержаются, Свечи затепляются». С западной стороны Идут души грешные, Рабы беззаконные,</p>

¹¹ См.: [Черткова 1910, 11].

¹² См.: [Зернина 2017, 194].

¹³ В текстах исправлены окончания прилагательных множественного числа (-ые, -ие вместо -ья, -ия); упразднены буквы «ер» в конце слов, завершающихся согласными; в остальном сохранена орфография и пунктуация первоисточников.

Фрагмент текста духовборческого «псалма» «Воскреснет Бог» [Бонч-Бруевич 1909, 139]	Текст духовного стиха о Страшном суде [Варенцов 1860, 169–170]
<p>Речет им Господь и глаголет: изыдите враги в огонь — муку вечную; погибайте всяк за свои дела. Упали грешники на мать-сыру землю. Ох, вы, отцы наши, матери! На что вы нас спородили? Мы бы легче сызмальства померли; мы бы злой муки предвечной не видели...</p>	<p>Плачут они рыдаючи: — «О злая нам мука превечная, Огонь-пламень неугасимые!» Славен Бог наш прославися! Велика его милость для нас была Господняя!</p>

Осторожность музыковедов при рассмотрении песнопений на слова духовных стихов, которые функционируют как культовые и относятся к «псалмам», связана с рядом устоявшихся в науке положений, многие из которых необходимо переосмыслить.

Во-первых, духовборческие «псалмы» воспринимаются как аналог православной литургической музыки: не случайно исследователи стремятся найти источники их мелодий в русской церковной монодии¹⁴, а основу текстов, прежде всего, среди богослужебных и библейских книг. Однако характерные свойства «псалмов»: превалирование мелодии над словом (широкораспевость, выпуклость мелизматике) в сочетании с песенной формой (строфой-«взводом») и способом исполнения (особой певческой манерой, нарочито медленным темпом), на наш взгляд, близки музыке западных протестантских сект не менее, чем православным песнопениям. Эта близость определена спецификой возникновения духовборческого вероучения (изначальной ориентацией на представителей протестантских сект) и многолетним соседством с сектой меннонитов в Таврической губернии¹⁵.

Во-вторых, «псалмы» духовборцев часто рассматриваются в параллели с «псалмами» молокан, опирающимися на библейские тексты¹⁶. Религиозные напевы духовборцев и молокан действительно сходны (например, на уровне организации мелостроф). С одной стороны, близость можно

¹⁴ См.: [Реаскок 1970, 15], [Рудиченко 2018, 6].

¹⁵ См.: [Косых 2021а, 36].

¹⁶ См.: [Савельева 2015, 22].

объяснить общим источником стиля «псалмов» двух сект, с другой стороны, известно, что в XVIII веке часть духоборцев перешла в молоканство¹⁷. Возможно, тогда сектанты перенесли некоторые напевы с собой. Примечательно, что именно отказ от Священного Писания как основы религиозных знаний и культовых текстов стал веской причиной раздора между духоборцами и молоканами. Уже в первое столетие существования секты духоборцев, вследствие утраты авторитета «книжности» и избрания устности как основного способа трансмиссии религиозных форм, в число «псалмов» «Животной книги» стали включаться неканонические произведения, в том числе и русские духовные стихи. С. Г. Тамбовцева, устанавливая происхождение четырех «ранних» духоборческих «псалмов», записанных в 1772 году, сделала вывод о разнородности их первоисточников, распадающихся на книжные и устные (в числе последних — духовные стихи и заговоры) [Тамбовцева 2019, 34].

Третьим фактором выступает стремление исследователей к приведению текстов вокальных форм «псалмов» к одному источнику (Священному Писанию). Единство содержания и типизация структуры распеваемых текстов относятся к важным свойствам, определяющим жанровую специфику явлений фольклора¹⁸. В православных литургических песнопениях значение поэзии еще весомее: тексты как наиболее консервативный элемент занимают ведущее положение при характеристике жанра песнопения. Многообразии источников культовых текстов «Животной книги» может рассматриваться в свете генетической связи с протестантизмом — как одна из особенностей религиозной культуры духоборческой секты. В отличие от фольклорной и православной музыки, протестантские гимны, объединенные религиозно-нравственной тематикой, имеют самое разное происхождение. Так, например, сборник песнопений, которым пользовались первые колонисты-меннониты, прибывшие в XVIII веке в Российскую Империю, содержал тексты из Псалтыри Лобвассера, лютеранские гимны, оригинальные меннонитские тексты и другие [Berg 1996, 81].

Последний, пожалуй, самый сложный для осмысления фактор, вследствие которого культовые напевы на слова духовных стихов не рассматривались музыковедами как «псалмы», — наличие у духоборцев песнопений религиозной тематики, именуемых «стишками» и в большинстве своем являющихся духовными стихами разных стилевых пластов. К ним и причислялись исследователями многие из интересующих нас «псалмов».

¹⁷ См.: [Новицкий 1882, 10].

¹⁸ См.: [Гиппиус 1982, 8].

Контекст бытования «псалмов» и «стишков» различен. В отличие от «псалмов» (в том числе на слова духовных стихов) «стишки» не «читаются» и не поются на молениях. Они включены в свадебный обряд, молодежные гуляния, похоронно-поминальный обряд, поются за выполнением работ. Широкий круг функций в сочетании с особенностью формирования духоборчества как этноконфессиональной группы (на основе нескольких традиций юга России) послужили причиной многообразия форм выражения «стишков», ведущая из которых приближена по стилю к широкораспевной лирической песне.

По версии Зерниной, некоторые «стишки» (автор использует термин «стихи»)¹⁹ проникли в сферу бытования «псалмов» «в силу родства стилистики напевов» [Зернина 2017, 77]. Однако песнопения, обозначенные исследовательницей как «стихи» («Царь Давид Осеевич», «Сами мы не знаем», «Когда будет конец века» и другие), считались духоборцами «псалмами» не только во времена, когда традиция значительно деформировалась (в XXI веке), но и ранее (в 1980-х годах в Закавказье, в 1960-х — в Канаде). Кроме того, еще в начале XX века эти (и другие) тексты были включены Бонч-Бруевичем в «Животную книгу» как «псалмы».

Характеризуя мелодии «стихов» (в том числе тех, которые функционируют в традиции ростовских духоборцев как «псалмы»), Зернина отмечает, что «„взвод“ стиха, хотя и поется в том же мелодическом стиле с „коленами“, в среднем короче „взвода“ псалма вдвое» [Зернина 2017, 94]. Таким образом, исследовательница указывает на протяженность напева как на важный критерий отделения «псалмов» от «стихов». Следует отметить, что протяженность «псалмов» неодинакова и может изменяться в вариантах одних и тех же песнопений, функционирующих в разных общинах. Так, «взвод» «псалма» «Аз есмь Господь Бог твой»²⁰ в несколько раз короче «взвода» «псалма» «Господи, Боже мой»²¹. Вариант «псалма» «Воскреснет Бог», зафиксированный в Закавказье²², в два раза длиннее варианта этого же песнопения, представленного в публикации Чертковой²³. Тем не менее, нельзя считать наблюдения Зерниной бесосновательными. Среди «псалмов» на слова духовных стихов действительно много образцов, напевы которых достаточно компактны и просты в исполнении.

¹⁹ Изучая традицию ростовских духоборцев, А. В. Зернина именует напевы, идентичные закавказским «стишкам», «стихами». Очевидно, исследовательница стремится отделить более ранние в стилевом отношении напевы от поздних, усвоенных сектантами, главным образом, после переселения в Ростовскую область.

²⁰ См.: [Зернина 2017, 189]

²¹ [Косых 2021b, 35–37].

²² [Косых 2021b, 38–39].

²³ См.: [Черткова 1910, 11].

Такие песнопения особенно популярны у духовборцев в последние десятилетия: в малочисленных собраниях они удобнее для воспроизведения небольшими, часто неспетыми составами.

Необходимо охарактеризовать музыкальный стиль «псалмов» на слова духовных стихов с целью выявления связей с первоисточниками и определения жанровой принадлежности напевов. В нескольких архивных коллекциях²⁴, содержащих записи духовборческого культового пения, обнаружено более четырнадцати²⁵ различных песнопений, связанных на уровне текста с русскими духовными стихами, которые определены исполнителями или собирателями как «псалмы».

Изучаемые песнопения оказались неоднородны по стилю, большинство из них можно отнести к одной из трех групп, что обеспечит удобство характеристики. Напевы первой группы («Новый год бежит»²⁶, «К водам Иорданским»²⁷, «Взираи с прилежаньем»²⁸, «На беле свете человека»²⁹) очень своеобразны. Они примыкают по стилистическим свойствам к самым протяженным, широкораспевным, сложным (или «трудным» согласно народной терминологии³⁰) «псалмам». Такие песнопения базируются на различных принципах мелодического развития: одни опираются на повтор и варьирование бесполутоновых попевок³¹ небольшого диапазона, другие

²⁴ Архив Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (далее — Архив ФЭЦ СПбГК), Основной фонд копий (далее — ОФК). Коллекция 035 (записи С. Е. Никитиной); Архив ФЭЦ СПбГК. Основной цифровой фонд (далее — ОЦФ). Коллекция 276 (записи А. В. Косых); Канадский интернет-архив: Doukhobor Song Library, 2000–2009. URL: <http://dsl.usccdoukhobors.org> (дата обращения: 17.01.2022) (далее — Doukhobor Song Library). Кроме того, к исследованию привлекаются записи, опубликованные на двойном альбоме пластинок: [Поют духовборцы Джавахетии 1993].

²⁵ В это число не включены «псалмы», аналоги текстов которых не удалось обнаружить в собраниях духовных стихов.

²⁶ Doukhobor Song Library. Зап. в 1955 г. Д. Новокшоновым в г. Гранд-Форкс (Канада). Исп.: В. Планидин, Д. Подмарёва и другие.

²⁷ Doukhobor Song Library. Зап. в 1992 г. С. Поповым в г. Каслгар (Канада). Исп.: Тарасовы, Гуляевы, Войкины и другие.

²⁸ Архив ФЭЦ СПбГК. ОФК. Коллекция 035, № 03-07. Зап. 03.05.1985 С. Е. Никитиной в д. Богдановке Богдановского р-на Грузинской ССР. Исп.: М. С. Юридина.

²⁹ Архив ФЭЦ СПбГК. ОФК. Коллекция 035, № 01-04. Зап. 30.04.1985 С. Е. Никитиной в д. Богдановке Богдановского р-на Грузинской ССР.

³⁰ Такие характеристики («простые» или «трудные» «псалмы») зафиксированы автором статьи от певчих-духоборцев, проживающих в с. Архангельском Чернского р-на Тульской области в мае 2011 г. Архив ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. Коллекция 276, № 03-02-10.

³¹ Термин «попевка» употребляется в значении конструктивного элемента музыки устной традиции. Согласно определению Б. В. Асафьева попевки представляют собой «интонационно-мелодические формулы, с одной стороны, определяющие лад и строй, а с другой — конструирующие мелодические линии, чередуясь друг с другом и возвращаясь время от времени в своем подлинном или варьированном облике» [Асафьев 1987, 163].

реализуют попевки широкого диапазона, логически объединяющиеся в крупные построения. «Трудные псалмы» связаны с фольклором опосредовано, преимущественно на уровне общих принципов интонационно-ладовой организации. Напев «Новый год бежит» удивительно близок «псалму» «Узрех много народу»³² (на евангельский сюжет, усвоенный из Типикона), который позиционируется духоборцами как первый «псалом» секты [Иникова 1997, 40]. Вероятно, тексты «псалмов», выделенных в первую группу, являясь преимущественно «книжными» духовными стихами, распространявшимися в рукописных сборниках, некогда были выучены духоборцами по письменным источникам и распеты в стилистике, характерной для культовой музыки секты.

Напевы второй группы («Сами мы не знали», «Когда будет конец века», «Кто возлюбит печаль Господню»)³³ относятся исполнителями к «простым». Они менее протяженные, чем «трудные псалмы», однако мелизматический³⁴ принцип соотношения мелодии и текста остается преобладающим. «Простые псалмы» выделяются композицией «взвода», одна половина которого строится на мелодическом повторе (попевок, попевочных комплексов), а другая представляет собой новый музыкальный материал. Такая организация несколько сходна с формой бар, встречающейся в русских кантах и протестантских гимнах, в том числе в напевах «старой традиции» секты меннонитов. Параллели с кантами очень условны, так как ни многоголосной фактурой, ни координацией между поэтической и музыкальной композицией, характерной для кантов, духоборческие напевы не обладают. Композиционно-мелодическая структура «простых псалмов» не свойственна «стишкам» (по крайней мере тем, что известны на закавказском материале). В то же время похожая организация встречается в отдельных крупных мелодических построениях «трудных псалмов» (например, «Спаси, Господи»³⁵). Кроме

³² Архив ФЭЦ СПбГК. ОФК. Коллекция 035, № 03–12. Зап. 03.05.1985 С. Е. Никитиной в д. Богдановке Богдановского р-на Грузинской ССР. Исп.: М. С. Юрицина.

³³ Указанные три «псалма», исполненные хором с. Гореловки опубликованы на двойном альбоме пластинок: [Поют духоборцы Джавахетии 1993, №№ 3, 4, 7].

³⁴ В. Н. Холопова описывает три принципа соотношения слога и звука в монодийных религиозных песнопениях: «Силлабический стиль предполагает такое соотношение, при котором на один слог текста приходится один звук. Невматический стиль увеличивает количество звуков, приходящихся на один слог, до 2–3, а мелизматический стиль украшает каждый слог текста распевами из трех и более звуков» [Холопова 2013, 124].

³⁵ Архив ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. Коллекция 276, № 004-003-26. Зап. 03.05.2011 А. В. Косых в с. Архангельском Чернского р-на Тульской обл. Исп.: Плотников Ф. Ф. 1938 г. р. (Канада, Бриллиант), Светлицев В. Г. 1939 г. р., Томилин В. И. 1939 г. р., Маркина Д. П. 1937 г. р., Ослопова М. П. 1934 г. р., Белоусова Т. Т. 1947 г. р., Елецкая Е. И. 1935 г. р., Батурина П. Ф. 1947 г. р.

того, «простые псалмы» сходны с напевом «Великое дело»³⁶, источник текста которого пока не установлен.

В число «псалмов» третьей группы включены песнопения с сюжетами, широко распространенными в русских традициях в устном бытовании («Царь Давыд Асеевич»³⁷, «Как раба божья преставлялася»³⁸, «Ходила, ходила Святая Дева»³⁹, «Ходили жены»⁴⁰). Очевидно, духоборцы были знакомы не только с текстами, но и с напевами духовных стихов, которые трансформировались певчими в «псалмы». Для демонстрации этих преобразований показательно сравнение различных напевов, исполняющихся с вариантами одного текста.

В Канаде (Лундбреке и Гранд-Форксе) зафиксированы «псалмы» с сюжетом о Деве Марии, ищущей своего распятого Сына⁴¹. «Псалом», записанный в Лундбреке (*примеры 1, 1a*), схож с широкораспевной лирической песней: несмотря на присутствие развитых внутрислоговых распевов, сохранен ясный слогоритмический рисунок; мелодия реализуется в пределах двух ладовых структур квинтового диапазона, основные опорные тоны которых находятся в большесекундовом соотношении. Вставка-возглас, делящая напев пополам, интонационно выделена, что характерно для фольклора (в частности, для лирических песен), но не свойственно религиозным песнопениям духоборцев.

«Псалом», зафиксированный в Гранд-Форксе (*примеры 2, 2a*), обладает всеми свойствами, присущими культовым песнопениям духоборцев: предельно сокращен распеваемый текст, в котором отсутствуют вставки-возгласы; внутрислоговые распевы «размывают» ритм слогапроизнесения; усложнена ладовая организация.

Сопоставив попевочное строение «псалмов» (*примеры 1a, 2a*), можно сделать вывод о том, что напевы родственны. «Псалом» из Гранд-Форкса

³⁶ Исп. хор с. Гореловки [Поют духоборцы Джавахетии 1993, № 8].

³⁷ Исп. Мирошникова Е. А., Трохименкова М. Ф. из д. Спасовки [Поют духоборцы Джавахетии 1993, № 5].

³⁸ Архив ФЭЦ СПбГК. ОФК. Коллекция 035, № 08-35. Зап. 13.05.1985 С. Е. Никитиной в д. Спасовке Богдановского р-на Грузинской ССР. Исп.: Трохименкова М. Ф. 1909 г. р., Мирошникова Е. А. 1905 г. р.

³⁹ Варианты этого «псалма» будут проанализированы далее.

⁴⁰ Архив ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. Коллекция 276, № 003-002-11. Зап. 03.05.2011 А. В. Косых в с. Архангельском Чернского р-на Тульской обл. Исп.: Плотников Ф. Ф. 1938 г. р. (Канада, Бриллиант), Светищев В. Г. 1939 г. р., Томилин В. И. 1939 г. р., Маркина Д. П. 1937 г. р., Ослопова М. П. 1934 г. р., Белоусова Т. Т. 1947 г. р., Елецкая Е. И. 1935 г. р., Батурина П. Ф. 1947 г. р.; Doukhobor Song Library. Зап.: в 1958 г. в Кресент-Валли (Канада). Исп. Ф. Макаров, А. Макарова.

⁴¹ Записи архива Doukhobor Song Library, 2000–2009. URL: <http://dsl.usccdoukhobors.org> (дата обращения: 17.01.2022).

представляет собой усложненный вариант песнопения, зафиксированного в Лундбреке, о чем свидетельствует общность попевок, лежащих в основе мелодий. Таким образом, можно заключить, что напев из Гранд-Форкса — также фольклорный в своей основе, однако он преобразован в культовый посредством многократных точных и вариантных повторов попевок и отдельных мелодических оборотов.

Представленный случай модификации не уникален. Подобное «разрастание» мелодии обнаруживается при сравнении закавказского и канадского «псалмов» «Ходили жены». В некоторых «псалмах» на слова духовных стихов, разные стадии «развития» которых не зафиксированы, можно выявить фольклорную первооснову посредством упрощения мелодической композиции (снятия повторов попевок или попевочных комплексов).

Устойчивое стремление соотнести культуру «псалмопения» с православной певческой традицией приводило исследователей к восприятию «псалмов» и духовных стихов как особых форм музыкально-поэтического творчества, имеющих различное происхождение и лишь случайно пересекающихся между собой. Духовные стихи («стишки») действительно представлены в духоборческих традициях как самостоятельный жанр и, вместе с тем, они являются одним из значимых источников текстов и напевов «псалмов». Понимание специфики духоборчества как движения, возникшего под влиянием протестантизма, позволяет воспринимать употребление духовных стихов в качестве первоосновы культовых песнопений как закономерное явление, не связанное с поздним этапом истории секты. Именно для протестантизма типично обращение к национальной музыке при поиске средств выразительности в религиозных напевах. Как отмечает В. В. Зорина, ранние формы протестантских хоралов⁴² характеризовались связью с народно-песенной традицией [Зорина 2014, 243].

Сложность жанра духовного стиха, которому свойственны различные формы бытования (письменная, устно-письменная, устная), повлияла на стиливое многообразие «псалмов» непосредственным образом. В одних случаях духоборцы заимствовали лишь тексты духовных стихов, распевая их особым образом, а в других — усваивали и перерабатывали музыкально-поэтические формы в целом. Более чем столетнее бытование в религиозной практике отразилось на протяженности и структуре текстов, композиции напевов, слогоритмике, ладовом строении, многоголосной фактуре, приемах исполнения. Так напевы духовных стихов

⁴² Исследовательница анализирует преимущественно лютеранские песнопения.

приобрели специфические свойства, выработанные в религиозной музыке секты, характерные для жанра духовоборческого «псалма» и чуждые фольклору.

Кроме того, в репертуаре певчих сохранились «псалмы», в которых преобладают стилевые признаки народных песен. Данные песнопения не могут быть отнесены к культовым безоговорочно, однако ввиду устойчивости функционирования в религиозной практике должны быть осмыслены как переходные формы, представляющие особый этап становления религиозно-певческой традиции духовоборцев, связанный с усвоением и переработкой народно-песенного материала.

Комментарии к нотным примерам

Примеры 1, 1а. Ходила, ходила Святая Дева, «псалом». Зап. в 1963 г. К. Пикоком в деревне Лундбрек провинции Альберта (Канада) в молитвенном доме духовоборцев. Интернет-архив Doukhobor Song Library, 2000–2009. URL: <http://dsl.usccdoukhobors.org> (дата обращения: 22.01.2022). Нотация А. В. Косых.

Пример 2, 2а. Ходила, ходила Святая Дева, «псалом». Зап. в 1955 г. Д. Новокшоновым в городе Гранд-Форкс (Канада). Псалмопевцы: Ваня Планидин, Дуня Подмарёва и другие. Интернет-архив Doukhobor Song Library, 2000–2009. URL: <http://dsl.usccdoukhobors.org> (дата обращения: 22.01.2022). Нотация А. В. Косых.

Аудиозаписи

Поют духовоборцы Джавахетии 1993 — «Напишите во сердцах, возвестите во устах»: Поют духовоборцы Джавахетии / записи 1987 и 1990 годов; сост. и авт. аннот. С. Никитина. Пластинки подготовлены совместно с Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР и Обществом по возрождению культурных традиций духовоборцев. [Москва]: СП «Апрелевка — Саунд Инк», 1993. С 30 30693 009 (две пластинки).

Пример 1. «Взвод» «псалма» «Ходила, ходила Святая Дева», Лундбрек (Альберта), Канада
 Example 1. Stanza «psalm» "Khodila, khodila Svyataya Deva" ["The Holy Virgin walked, walked"], Lumbreck (Alberta), Canada

$\text{♩} \approx 40$

1. Ха - (я) - ди - (е) - ла, да ха - ди - ла, да е... е - о - й (и) Све - та я Де - ва.

Пример 1а. Попевочная организация «псалма» «Ходила, ходила Святая Дева», Лундбрек (Альберта), Канада
 Example 1a. The melodic structure of the "psalm" "Kholdila, kholdila Svyataya Deva" ["The Holy Virgin walked, walked"]. Lundbreck (Alberta), Canada

The image shows two systems of a vocal line in G major, 4/4 time. The first system contains the lyrics: Ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла. The second system contains: Све - та - я Де - ва. The melody is marked with a '6' in a box. Arched lines and dashed lines above the notes indicate melodic contours and intervals. A bracket with the number '2' is placed under the final notes of the first system.

Пример 2. «Взвод» «псалма» «Ходила, ходила Святая Дева», Гранд-Форкс, Канада
 Example 2. Stanza «psalm» "Kholdila, kholdila Svyataya Deva" ["The Holy Virgin walked, walked"], Grand Forks, Canada

The image shows a vocal line in G major, 4/4 time. The lyrics are: Ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла, да - ха - ди - ла. The melody is marked with a '6' in a box. Arched lines and dashed lines above the notes indicate melodic contours and intervals. A bracket with the number '2' is placed under the final notes of the first system.

е-са-а-э-а-э-а-э-е-а-э-а-э-е-а-э-е

ди - (е - э - э - е - э - е) -

ла

(аэ - а - э - е - е)

Свя - та - я (э - е-са-а-э-а-э-е-са-а-э-а-э-е)

е - а - э - а) Де (а - э - а - э - е - е) ва.

Пример 2а. Попевочная организация «псалма» «Ходила, ходила Святая Дева». Гранд-Форкс, Канада
 Example 2a. The melodic structure of the «psalm» “*Khodila, khodila Svyataya Deva*” [“*The Holy Virgin walked, walked*”], Grand Forks, Canada

Ха - ди - ла, ди - ла га - я Де ва.

Список источников

- [1] Асафьев 1987 — *Асафьев Б. В.* О народной музыке / сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского, А. Б. Кунанбаевой. Ленинград: Музыка, 1987. 247 с.
- [2] Бонч-Бруевич 1909 — *Бонч-Бруевич В. Д.* Животная книга духоборцев: Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола. Санкт-Петербург: Типография Б. М. Вольфа, 1909. Вып. 2. 327 с.
- [3] Варенцов 1860 — Сборник русских духовных стихов / сост. В. Г. Варенцов. Санкт-Петербург: Д. Е. Кожанчиков, 1860. 248 с.
- [4] Гиппиус 1982 — *Гиппиус Е. В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии) / отв. ред. М. А. Енговатова. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 5–13. — (Труды Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Вып. 60).
- [5] Зернина 2017 — *Зернина А. В.* Певческая традиция духоборов Ростовской области: конфессиональный и региональный аспекты. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Музыкальное искусство. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2017. 251 с.
- [6] Зорина 2014 — *Зорина В. В.* К вопросу о жанровых и интонационных истоках протестантского хора // Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова. 2014. Т. 20. № 3. С. 241–244.
- [7] Иникова 1997 — *Иникова С. А.* Тамбовские духоборцы в 60-е годы XVIII века // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 1997. № 1 (5). С. 39–53.
- [8] Косых 2021a — *Косых А. В.* О параллелях в религиозной музыке духоборцев и меннонитов // Музыка и время. 2021. № 7. С. 32–37.
- [9] Косых 2021b — *Косых А. В.* Принципы композиционной организации «псалмов» духоборцев Джавахетии // Музыкальный фольклор в полевых записях, архивных документах, композиторской и концертной практике: Материалы VI международной научной конференции памяти А. В. Рудневой, ноябрь 2018 года / редактор-составитель: Е. В. Битерякова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. С. 35–37.
- [10] Новицкий 1882 — *Новицкий О. М.* Духоборцы. Их история и вероучение. Изд. 2-е, переделанное и доп. Киев, 1882. 282 с.
- [11] Рудиченко 2018 — *Рудиченко Т. С.* Духоборские культовые песнопения «псалмы»: вопросы происхождения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2 (31). С. 5–11.
- [12] Савельева 2015 — *Савельева Н. М.* Духовная музыкальная культура молокан. Москва: Композитор, 2015. 370 с.
- [13] Тамбовцева 2019 — *Тамбовцева С. Г.* Духоборцы XVIII века как текстуальное общество: некоторые источники четырех ранних духоборческих псалмов // Русская литература. 2019. Вып. 2. С. 25–37.
- [14] Холопова 2013 — *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры. Изд. 4-е. Санкт-Петербург: Лань, 2013. 490 с.

- [15] Черткова 1910 — *Черткова А. К.* Что поют русские сектанты: сборник сектантских напевов с текстом слов. Вып. I: «Псалмы и стихишки» духовборцев. Москва: Издание П. Юргенсона, 1910. 26 с.
- [16] Berg 1996 — *Berg W.* Hymns of the Old Colony Mennonites and the Old Way of Singing // *The Musical Quarterly*. Oxford University Press. 1996. V. 80, № 1. P. 77–117.
- [17] Peacock 1970 — *Peacock K.* Songs of the Doukhobors: An Introductory Outline / collected and edited by Kenneth Peacock. Ottawa: National Museum of Man, 1970. 167 p.

References

- [1] Asaf'ev, Boris V. (1987). *O narodnoy muzyke [About folk music]*, compilation, introductory article and comments Izaly I. Zemtsovsky, Alma B. Kunanbaeva. Leningrad: Muzyka, 247 p. (in Russian).
- [2] Bonch-Bruevich, Vladimir D. (1909). *Zhivotnaya kniga dukhobortsev: Materialy k istorii i izucheniyu russkogo sektantstva i raskola [Living Book of the doukhobors: Materials for the History and Study of Russian Sectarianism and Schism]*. Issue 2. St. Petersburg: Tipografiya B. M. Vol'fa, 327 p. (in Russian).
- [3] Varentsov, Viktor G. (1860). *Sbornik russkikh dukhovnykh stikhov [Collection of Russian spiritual poems]*, comp. V. Varentsov. St. Petersburg: D. E. Kozhanchikov, 327 p. (in Russian).
- [4] Gippius, Yevgeniy V. (1982). “Problemy areal'nogo issledovaniya traditsionnoy russkoy pesni v oblastiakh ukrainskogo i belorusskogo pogranich'ya” [“Problems of areal research of traditional Russian song in the regions of the Ukrainian and Belarusian borderlands”]. In *Traditsionnoe narodnoe muzykal'noe iskusstvo i sovremennost' (voprosy tipologii) [Traditional folk music art and modernity (questions of typology)]*, responsible editor Margarita A. Yengovatova, Moscow: GMPi imeni Gnesinykh, pp. 5–13 (in Russian). — (Trudy Gosudarstvennogo muzykal'no-pedagogicheskogo instituta imeni Gnesinykh [Proceedings of the Gnesin State Musical and Pedagogical Institute]). Is. 60).
- [5] Zernina, Anastasiya V. (2017). *Pevcheskaya traditsiya dukhoborov Rostovskoy oblasti: konfessional'nyy i regional'nyy aspekty [The singing tradition of the doukhobors of Rostov region: confessional and regional perspectives]*: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02], Rostov State Conservatory named after Sergei Rachmaninov. Rostov-on-Don, 251 p. (in Russian).
- [6] Zorina, Victoria V. (2014). “K voprosu o zhanrovyykh i intonatsionnykh istokakh protestantskogo khorala” [“On the question of the genre and intonation origins of the Protestant chorale”]. In *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. A. Nekrasova [Bulletin of the Kostroma State University named after Nikolay A. Nekrasov]*, vol. 20, no. 3 (2014), pp. 241–244 (in Russian).
- [7] Inikova, Svetlana A. (1997). “Tambovskie dukhobortsy v 60-e gody XVIII veka” [“Tambov Doukhobors in the 60s of the XVIII century”]. In *Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, no. 1 (5) (1997), pp. 39–53 (in Russian).
- [8] Kosykh, Alexandra V. (2021a). “O paralelyakh v religioznoy muzyke dukhobortsev i menonitov” [“About the parallels in the religious music of the Doukhobors and Menonites”]. In *Muzyka i vremya [Music and time]*, no. 7 (2021), pp. 32–37 (in Russian).

- [9] Kosykh, Alexandra V. (2021b). "Printsipy kompozitsionnoy organizatsii 'psalmov' dukhobortsev Dzhavakheti" ["Principles of the compositional organization of the 'psalms' of the Doukhobors of Javakheti"]. In *Muzykal'nyy fol'klor v polevykh zapisyakh, arkhivnykh dokumentakh, kompozitorskoy i kontsertnoy praktike: Materialy VI mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii pamyati A. V. Rudnevoy, 11.2018* [*Musical folklore in field recordings, archival documents, composing and concert practice: Materials of the VI International Scientific Conference in Memory of Anna V. Rudneva, November 2018*], editor-compiler: Elena V. Biteryakova. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", pp. 30–41 (in Russian).
- [10] Novitskiy, Orest M. (1882). *Dukhobortsy. Ikh istoriya i verouchenie* [*The Doukhobors. Their history and creed*], ed. 2. Kiev, 282 p. (in Russian).
- [11] Rudichenko, Tatyana S. (2018). "Dukhoborskie kul'tovye pesnopeniya 'psalmy': voprosy proiskhozhdeniya" ["Doukhor cult chants 'psalms': questions of origin"]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [*South-Russian Music Almanac*], no. 2 (31) (2018), pp. 5–11 (in Russian).
- [12] Savel'eva, Nina M. (2015). *Dukhovnaya muzykal'naya kul'tura molokan* [*Spiritual musical culture of molokans*]. Moscow: Kompozitor, 370 p. (in Russian).
- [13] Tambovtseva, Svetlana G. (2019). "Dukhobortsy XVIII veka kak tekstual'noe soobshchestvo: nekotoryye istochniki chetyrekh rannikh dukhoborcheskikh psalmov" ["The Doukhobors of the XVIII century as a textual community: some sources of the four early Doukhor Psalms"]. In *Russkaya literatura* [*Russian literature*]. Iss. 2 (2019), pp. 25–37 (in Russian).
- [14] Kholopova, Valentina N. (2013). *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie dlya studentov vuzov iskusstv i kul'tury* [*Forms of musical works: a textbook for students of universities of arts and culture*]. Ed. 4. St. Petersburg: Lan', 490 p. (in Russian).
- [15] Chertkova, Anna K. (1910). *Chto poyut russkie sektanty: sbornik sektantskikh napevov s tekstom slov. Vyp. I: «Psalmy i stishki» dukhobortsev* [*What Russian sectarians sing: a collection of sectarian chants with the text of words. Issue I: «Psalmy i stishki» of the doukhobors*]. Moscow: P. Jurgenson Edition, 26 p. (in Russian).
- [16] Berg, Wesley (1996). "Hymns of the Old Colony Mennonites and the Old Way of Singing". In *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, vol. 80, no. 1 (1996), pp. 77–117.
- [17] Peacock, Kenneth (1970). *Songs of the Doukhobors: An Introductory Outline*, collected and edited by Kenneth Peacock. Ottawa: National Museum of Man, 167 p.

Статья поступила в редакцию: 15.01.2022; одобрена после рецензирования: 23.01.2022; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 15.01.2022; approved after reviewing 23.01.2022; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья
УДК 781.7 + 398.8
doi: 10.26156/OM.2022.14.1.006

Работа композитора Н. Скалкотаса с Архивом музыкального фольклора Мельпо Мерлье в ходе создания сюиты «36 греческих танцев»

Марина Иоанну¹, Ирина Степановна Попова²

^{1, 2} Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

¹ marinaevitaioannou@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1541-9093>

² etnomus@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3779-0320>

Аннотация. В статье рассматривается фольклористическая деятельность Никоса Скалкотаса — одного из самых известных греческих композиторов XX века, получившего музыкальное образование в Афинах, а затем в Берлине (у А. Шёнберга). После прихода к власти национал-социалистов Скалкотас покинул Германию и вернулся на родину, где создал одно из самых значимых своих сочинений — сюиту «36 греческих танцев» (36 Ελληνικὸν Χορῶν) для большого оркестра (1933–1936). В нем композитор использовал типичные ладовые и ритмические особенности народной музыки, процитировал традиционные танцевальные мелодии из различных регионов Греции, а также создал собственные темы в национальном духе.

Созданию грандиозного сочинения предшествовала длительная и кропотливая работа музыканта по транскрибированию звукозаписей музыкального фольклора, сделанных в 1930 году французской собирательницей греческого происхождения Мельпо Мерлье (1889–1979). Источниковедческой базой исследования являются неопубликованные расшифровки Скалкотаса в двух собраниях г. Афины (Греция): в Архиве музыкального фольклора Мельпо Мерлье (M.F.A.) и в Архиве Никоса Скалкотаса Музыкальной библиотеки Греции «Лилян Вудури» (NSA MLGLV).

Установлено, что композитор работал с фонографическими материалами Мельпо Мерлье в 1934–1935 годах: отслушивал, осуществлял отбор и делал расшифровки наиболее интересных образцов. На примере двух номеров сюиты «36 греческих танцев» раскрываются приемы и способы работы композитора с танцевальными мелодиями.

Ключевые слова: греческий музыкальный фольклор, традиционная культура, композитор, Никос Скалкотас, музыка, народные песни

Для цитирования: Иоанну М., Попова И. С. Работа композитора Н. Скалкотаса с Архивом музыкального фольклора Мельпо Мерлье в ходе создания сюиты «36 греческих танцев» // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 94–111. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.006>.

© Иоанну М., Попова И. С., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.006

The Work of the Composer Nikos Skalkottas with the Melpo Merlier Musical Folklore Archives during Creation of the Suite “36 Greek Dances”

Marina Ioannou¹, Irina S. Popova²

^{1, 2} Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia

¹ marinaevitaioannou@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1541-9093>

² etnomus@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3779-0320>

Abstract. The article examines folkloristic activities of Nikos Skalkottas, one of the most famous Greek composers of the twentieth century, who received his musical education in Athens, and then in Berlin (studying with Arnold Schoenberg). After the National Socialists came to power, Skalkottas left Germany and returned to his homeland, where he created one of his most significant works — the suite “36 Greek Dances” (36 Ελληνικών Χορών) for large orchestra (1933–1936). In this work, the composer used typical modal and rhythmic features of folk music, quoted traditional dance melodies from various regions of Greece, and created his own themes in the national spirit.

This epic creation was preceded by a long and painstaking work of the musician on transcribing musical folklore, recorded in 1930 by the French collector of Greek origin Melpo Merlier (1889–1979). This research is based on unpublished transcripts by Skalkottas located in two places in Athens: the Melpo Merlier Musical Folklore Archives (M.F.A.) and the Nikos Skalkottas Archive in the “Lilian Voudouri” Music Library of Greece (NSA MLGLV).

It is established that the composer worked with the phonographic materials of Melpo Merlier in the period 1934–35, selecting and transcribing the most interesting samples. Until today, six handwritten transcriptions of Greek folklore have been identified, most them being attributed to original sound recordings. Comparative analysis shows thoroughness of Skalkottas’s approach to fixation of the traditional melody, attention to the details of pitch and rhythmic structure, accuracy of reflection of the ornaments, articulation, phrasing and dynamics. The analysis of two dances of the “36 Greek Dances” suite reveals the techniques and methods of the composer’s work with dance folklore.

Keywords: *musical folklore, traditional culture, composer, Nikos Skalkottas, music, folk songs*

For citation: Ioannou M., Popova I. S. The Work of the Composer Nikos Skalkottas with the Melpo Merlier Musical Folklore Archives during Creation of the Suite “36 Greek Dances”. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 94–111. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.006>.

© Marina Ioannou & Irina S. Popova, 2022

Работа композитора Н. Скалкотаса с Архивом музыкального фольклора Мельпо Мерлье в ходе создания сюиты «36 греческих танцев»

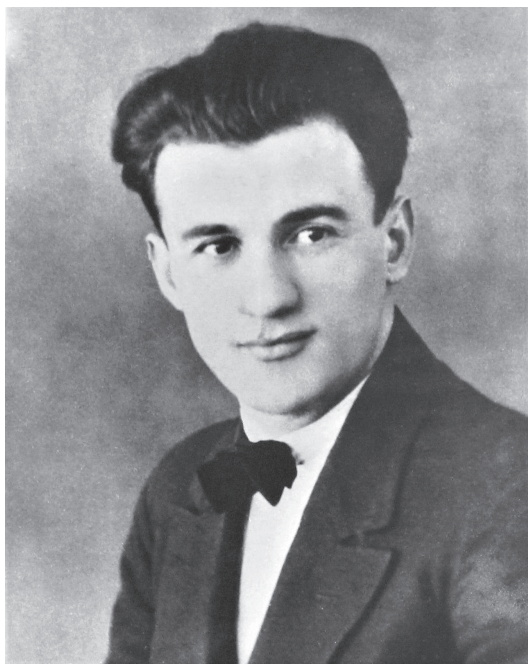
Никос Скалкотас — один из крупнейших греческих композиторов XX века, автор симфонических сочинений, балетов, концертов и камерной музыки.

Скалкотас успешно работал в различных стилях. В годы обучения в Берлине у Арнольда Шёнберга молодой композитор увлекся новыми идеями, а патриарх европейского музыкального авангарда считал его одним из своих лучших учеников. Скалкотас освоил додекафонию и писал сочинения в серийной технике. Живя в Берлине, Скалкотас создал более 70 произведений, большинство из которых впоследствии оказались утрачены¹. Даже после вынужденного отъезда из Германии он еще некоторое время продолжал писать серийную музыку.

Возвратившись на родину (в 1933 году), молодой композитор меняет сферу приложения творческих сил и возобновляет работу в области тональной музыки. Опорой многих его сочинений зрелого «греческого» периода творчества становится национальный музыкальный тематизм. Своеобразным манифестом этого этапа является сюита «36 греческих танцев» для большого симфонического оркестра (1933–1936) — не только самое популярное произведение композитора, но и одно из наиболее известных сочинений академической греческой музыки XX века [Папаиоанну 1997, 640].

Созданию сюиты на народные темы предшествовала длительная работа композитора с разнообразными фольклорными материалами: он изучал сборники и иные публикации греческой народной музыки, воспринимал фольклор «вживую» на фестивалях и праздниках, слушал фонографические записи песенных и танцевальных мелодий своей родины, а также делал их расшифровки.

¹ Полный список сочинений Скалкотаса представлен на сайте: List of compositions by Nikos Skalkottas // Wikipedia, The Free Encyclopedia, 2022. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Nikos_Skalkottas (дата публикации: 12.2012; дата обращения: 15.01.2022).



Ил. 1. Никос Скалкотас
в молодые годы

Fig. 1. Nikos Skalkottas
in his younger years

Так, в 1934–1935 годах Скалкотас работал с оригинальными записями народной музыки из Архива музыкального фольклора Мельпо Мерлье (далее — Фольклорного архива)². Этот старейший в Греции центр по изучению греческой и византийской музыки был основан по инициативе собирательницы фольклора Мельпо Логотети-Мерлье³ и при поддержке ее супруга Октавиоса Мерлье⁴ в 1930 году. В Фольклорном архиве хранятся

² М.Ф.А. — Melro Merlier Musical Folklore Archives (Архив музыкального фольклора Мельпо Мерлье) (далее при ссылке на фонограммы — М.Ф.А.), официальный сайт — Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Мерλιέ, 2017. URL: <http://www.mla.gr/>. Нынешний руководитель архива — Маркос Драгумис (*греч.* Μάρκος Δραγούμης), ведущий сотрудник — Фанасис Мораитис (*греч.* Θανάσης Μωραϊτής). Архив находится в г. Афины (Греция).

³ Мельпо Логотети-Мерлье (полное имя, включая девичью фамилию) (*греч.* Μέλπω Λογοθέτη-Μερλιέ) (1889–1979) — музыковед и фольклорист греческого происхождения, основательница Архива музыкального фольклора. Родилась и выросла в Константинополе, изучала музыковедение и фортепиано в Сорбонне (Франция), там же защитила диссертацию (PhD) по греческой народной музыке.

⁴ Октавиос Мерлье (*фр.* Octave Pierre Merlier; *греч.* Οκτάβιος Μερλιέ) (1897–1976) — французский филолог, переводчик, специалист по греческому языку и литературе в Сорбонне (Франция). С 1925 года жил в Греции, являлся директором Французского института в Афинах (1925–1930). Вместе с супругой основал Фольклорный архив.

записи народной музыки, осуществленные его основательницей, а также материалы других собирателей позднейшего времени.

В преддверии работы над танцевальной сюитой Скалкотасу были переданы копии фонографических записей из Фольклорного архива на грампластинках. В книге Маркоса Драгумиса⁵ «От Византии до Ребетико» («Αλο το Βυζάντιο στο Ρεμπέτικο») обнародовано два архивных документа по этому вопросу. Расписка Скалкотаса гласит: «Я получил от г-жи Мельпо Мерлье запись 15 примеров с Крита и Сифноса. В Афинах 31 мая 1934 г.»⁶ [Драгумис 2007, 245]. В ответной расписке Мельпо Мерлье обозначено: «Г-н Н. Скалкотас вернул мне вышеуказанные записи 1 января 1935 г.»⁷ [Драгумис 2007, 245].

Вполне возможно, что в Фольклорном архиве находится несколько подобных расписок, поскольку Драгумис утверждает, что из записей Мерлье Скалкотас взял для «36 греческих танцев» гораздо более значительный материал, нежели обозначено выше, а именно: две ионийские песни, 32 критских и пять песен с острова Сифнос [Драгумис 2007, 246]. Поскольку на настоящий момент в полном объеме записи Фольклорного архива недоступны, выявить все источники, с которыми работал композитор, не представляется возможным.

Фонографические записи, которые имел возможность слышать Скалкотас, были сделаны в период с октября 1930 по январь 1931 года в Театре Аламбра (*греч.* Θέατρο Αλάμπρα) в Афинах. Они явились результатом специального проекта по звукозаписи народных песен и византийских песнопений, субсидированного правительствами двух стран — Греции и Франции. Фиксация музыкального материала осуществлялась на звуковое оборудование фирмы Pathé, после чего восковые валики были отправлены на фабрику во Франции. В течение нескольких дней с них было изготовлено 222 грампластинки, содержащих в общей сложности около 660 образцов народной и церковной музыки. Неоценимую помощь в организации звукозаписи оказал Юбер Перно⁸, директор Института фо-

⁵ Маркос Драгумис (*греч.* Μάρκος Δραγούμης) (р. 1934) — музыковед, сотрудник Афинского колледжа (1964–1988) и Афинской консерватории (1970–2003), заведующий Фольклорным архивом. В 1991 году был удостоен награды Афинской академии за вклад в музыкальное искусство, в 2008-м получил почетную докторскую степень в Афинском университете.

⁶ Текст расписки на греческом: «Πήρα αλο την κυρία Μέλλυ Мерλιέ 15 ηχογραφημένα τραγούδια αλο την Κρήτη και την Σίφνο. Αθήνα, 31 Μαΐου 1934» [Драгумис 2007, 245].

⁷ Текст расписки на греческом: «Ο κύριος Ν. Σκαλκώτας επέστρεψε τα τις πιό πάνω ηχογραφήσεις την 1^η Ιανουαρίου 1935» [Драгумис 2007, 245].

⁸ Юбер Перно (*фр.* Hubert Pernot) (1870–1946) — лингвист, переводчик, собиратель фольклора. Окончил Школу восточных языков (*фр.* École des langues orientales) в Париже,

нетики и Архивов речи⁹ (*фр.* Institut de Phonétique et des Archives de la parole); он же передал валики в Сорбонну для их последующего перевода на грампластинки [Христодулу 2011, 2].

На официальном сайте Фольклорного архива в открытом доступе нам удалось познакомиться с аудиотреками нескольких греческих песен, записанных на фонограф в 1930 году. Пока неясно, были ли эти люди жителями Афин, уроженцами различных регионов страны, отозвавшимися на призыв продемонстрировать свой музыкальный талант, или они были специально приглашены в столицу.

Исследование показало, что из 43 фонограмм, размещенных на сайте Фольклорного архива, композитор использовал в сюите девять образцов песенного и песенно-инструментального фольклора: пять мелодий — с острова Крит, две — с острова Сифнос в Эгейском море, по одной — из Фессалии и из Центральной Греции.

В Архиве Никоса Скалкотаса (далее — Архив Скалкотаса), хранящимся в Музыкальной библиотеке Греции «Лилиан Вудури» (официальная аббревиатура организации — NSA MLGLV), нам удалось обнаружить шесть рукописей с нотными расшифровками композитора, сделанными по материалам звукозаписей Фольклорного архива 1930 года. Эти источники поистине бесценны для понимания принципов работы композитора с фольклорным материалом, поскольку каждая из транскрипций может быть сопоставлена с исходным звуковым образцом, а также рассмотрена с позиций преломления народного тематизма в сюите «36 греческих танцев». Соотнесение этих материалов (Таблица 1) дает исследователям уникальный шанс прикоснуться к творческой лаборатории Скалкотаса.

Как можно увидеть в Таблице 1, только три народные мелодии из размещенных на официальном сайте Фольклорного архива не подкреплены расшифровками Скалкотаса. Вместе с тем их тематический материал также был использован композитором в отдельных номерах сюиты.

в 1895–1912 работал в школе преподавателем новогреческого языка. С 1912 года преподавал в Парижском университете, с 1930 — профессор классической новогреческой литературы. В 1898–99 дважды побывал на острове Хиос, где записывал народную музыку. В 1928–31 делал фонографические записи традиционных румынских, чешских, словацких и греческих народных песен. Являлся основателем (1919) и директором Новогреческого института (*фр.* Institut d'Etudes Néo-Helléniques) в Сорбонне, директором Института фонетики и Архивов речи (*фр.* Institut de Phonétique et des Archives de la parole).

⁹ Институт был создан Фердинандом Брюно в 1911 году в Сорбонне.

Таблица 1. Сравнительная таблица греческих народных песен, имеющих в фонографических записях 1930 года, рукописных нотациях Скалкотаса и использованных композитором в сюите «36 греческих танцев»

Table 1. Comparative table of Greek folk songs found in 1930 phonographic records, Skalkotas' handwritten notations and used by the composer in the suite "36 Greek Dances"

№№	Фонозаписи 1930 года	Рукописные расшифровки Скалкотаса	Использование в сюите Скалкотаса
1.	"Ένας αϊτός" ¹⁰ (греч. Ένας αϊτός)	—	№ 1
2.	"Pentozális" ¹¹ (греч. Πεντοζάλης)	—	№ 2
3.	"Άλλο χορό δεν ξέραμε" ¹² (греч. Άλλο χορό δεν ξέραμε)	"Άλλο χορό δεν ξέραμε" ¹³	№ 5
4.	"Ί trechantíra" ¹⁴ (греч. Η τρεχαντήρα)	"Ί trechantíra" ¹⁵	№ 7
5.	"Paidiá poiós to pétaxe" ¹⁶ (греч. Παιδιά ποιός το πέταξε)	"Paidiá poiós to pétaxe" ¹⁷	№ 11

¹⁰ М.Ф.А. Песня "Ένας αϊτός" («Нищий») из г. Трикала, регион Фессалия. Место записи: Театр Аламбра, Афины, 01.10.1930. Длительность: 01:40. Исполнители: Пётрос Захос (греч. Πέτρος Ζάχος), Стефанос Памихас (греч. Στέφανος Παμίχας), a sarpella.

¹¹ М.Ф.А. Песня "Stou Magiού tis myrodiés" («В мае запаха», греч. Στοу Μαγίου τις μυρωδιές) с острова Крит. Место записи: Театр Аламбра, Афины, 01.10.1930. Длительность: 02:10. Исполнители: сантури, пение и критская лира, другие данные отсутствуют.

¹² М.Ф.А. Песня "Άλλο χορό δεν ξέραμε" («Мы не знали другого танца») из г. Ханья на острове Крит. Место записи: Театр Аламбра, Афины, 01.10.1930. Длительность: 03:13. Исполнители: сантури — Лукас Бертос (греч. Λουκάς Μπέρτος), пение и критская лира — Никос Куфианос (греч. Νίκος Κουφιάνος).

¹³ NSA MLGLV. "Άλλο χορό δεν ξέραμε", расшифровка Н. Скалкотаса. Коллекция: 097–098, номер по каталогу: 115, номер архива: 2098. Л. 2.

¹⁴ М.Ф.А. Песня "Ί trechantíra" («Трехантира») с острова Сифнос (Киклады). Место записи: Театр Аламбра, Афины, 01.10.1930. Длительность: 03:04. Исполнители: скрипка — Иоаннис Ангилавис (греч. Ιωάννης Αντιλαβής), пение и сантури — Димитриос Влахопулос (греч. Δημήτριος Βλαχόπουλος).

¹⁵ NSA MLGLV. "Ί trechantíra", расшифровка Н. Скалкотаса. Коллекция: 097–098, номер по каталогу: 115, номер архива: 2098. Л. 2.

¹⁶ М.Ф.А. Песня "Paidiá poiós to pétaxe" («Дети, кто из вас бросил это») из г. Ханья на острове Крит. Место записи: Театр Аламбра, Афины, 01.10.1930. Длительность: 03:11. Исполнители — см. примечание 11.

¹⁷ NSA MLGLV. "Paidiá poiós to pétaxe", расшифровка Н. Скалкотаса. Коллекция: 097–098, номер по каталогу: 115, номер архива: 2098. Л. 3.

№№	Фонозаписи 1930 года	Рукописные расшифровки Скалкотаса	Использование в сюите Скалкотаса
6.	“Stin Agiá Markéla” ¹⁸ (<i>греч.</i> Στην Αγιά Μαρκέλα)	“Stin Agiá Markéla” ¹⁹	№ 14
7.	“Avgis avgis tha sikotho” ²⁰ (<i>греч.</i> Αυγής Αυγής θα σηκωθώ)	“Avgis avgis tha sikotho” ²¹	№ 15
8.	“Mia mylopotamítissa” ²² (<i>греч.</i> Μια μυλοποταμίτισσα)	“Mia mylopotamítissa” ²³	№ 16
9.	“O Línkos o Levéntis” ²⁴ (<i>греч.</i> Ο Λύγκος ο Λεβέντης)	—	№ 24

Представим по возможности краткую характеристику подходов Скалкотаса к расшифровке образцов музыкального фольклора.

Основная часть обнаруженных нотаций имеет черновой характер. Записи выполнены простым карандашом с отдельными пометками чернилами, транскрипции сделаны достаточно аккуратно. Очевидно, что композитор осуществлял несколько подходов к оформлению нотного текста.

Расшифровки тщательно паспортизированы: они содержат название песен / наигрышей, имена исполнителей (без данных о возрасте), указание на местность (скорее всего, откуда были родом певцы / музыканты, поскольку запись происходила в Афинах) и номера по фонду М.Ф.А.

¹⁸ М.Ф.А. Песня с острова Сифнос (Киклады). Место записи: Театр Аламбра, Афины, 01.10.1930. Длительность: 01:45. Исполнители — см. примечание 13.

¹⁹ NSA MLGLV. “Stin Agiá Markéla” («В Агия Маркела»), расшифровка Н. Скалкотаса. Коллекция: 097-098, номер по каталогу: 115, номер архива: 2098. Л. 1.

²⁰ М.Ф.А. Песня “Avgis avgis tha sikotho” («Я встану рано утром») из г. Ханья на острове Крит. Место записи: Театр Аламбра, Афины, 01.10.1930. Длительность: 03:21. Исполнители — см. примечание 11.

²¹ NSA MLGLV. “Avgis avgis tha sikotho”, расшифровка Н. Скалкотаса. Коллекция: 097-098, номер по каталогу: 115, номер архива: 2098. Л. 4.

²² М.Ф.А. Песня “Mia mylopotamítissa” («Женщина из Милопотамоса») из г. Ханья на острове Крит. Место записи: Театр Аламбра, Афины, 01.10.1930. Длительность: 01:33. Исполнитель: Георгиос Родоракис (*греч.* Γεώργιος Ροδόρακης), а саррелла.

Милопотамос (*греч.* Μυλοπόταμος) — муниципалитет в регионе Ретимно на острове Крите.

²³ NSA MLGLV. “Mia mylopotamítissa”, расшифровка Н. Скалкотаса. Коллекция: 097-098, номер по каталогу: 115, номер архива: 2098. Л. 5.

²⁴ М.Ф.А. Песня “O Línkos o Levéntis” («Лигос Левентис») из Центральной Греции (Атика). Место записи: Театр Аламбра, Афины, 01.10.1930. Длительность: 01:36. Исполнитель: Димитриос Каронис (*греч.* Δημήτριος Καρώνης), а саррелла.

Все нотации оформлены в скрипичном ключе с отметками об октавной транспозиции, а также содержат указание на темп с помощью метронома (*пример 1*):

Пример 1. Песня “Ο Διγενής ψυχομαχεί” [«Дигенис пытается выжить»]. Расшифровка Н. Скалкотаса, фрагмент. NSA MLGLV. Кол. 097–098. № 115. Арх. 2098. Л. 7

Example 1. Song “Ο Digenis psychomachei” [“Digenis is trying to survive”]. Nikos Skalkottas’s transcript, excerpt. NSA MLGLV. Col. 097–098, No. 115. Arch. 2098. Sh. 7

♩ = 88

Γε ο Δι-γε - νής ψυ - χο - μα - χεί σης
γης το νε - τρο - μα - ζει και α - λα - να τον

Расшифровки Скалкотаса показывают тщательность фиксации специфических особенностей звучания народных песен и наигрышей. Композитор внимателен к звуковысотной шкале мелодий, детализирует их тоновый состав с помощью знаков альтерации и отражает высотную вариантность ступеней.

Он кропотливо отражает в записи и ритмические нюансы: применяет прямой и обратный пунктир, синкопы, триоли, квинтоли, секстоли, чуток к мелизматике, которую выписывает мелкими длительностями или с помощью различных видов форшлаггов.

Примечательно, что композитор отмечает и исполнительскую фразировку при помощи лиг и пауз, проставляет акцентуацию. Он пишет знаки, указывающие на крещендо и диминуэндо.

Песенные мелодии Скалкотас подтекстовывает, пользуясь инструментальной группировкой. При записи поэтического текста критских песен “Ο Digenis psychomachei” («Дигенис пытается выжить») и “Avgis avgis tha sikotho” («Я встану рано утром») он отражает специфические особенности местного диалекта²⁵.

Примечательна тактировка музыкального материала, предложенная Скалкотасом. Композитор применяет как сплошные, так и пунктир-

²⁵ Критский диалект современного греческого языка характеризуется особыми формами артиклей, употребляемых перед каждым словом, и окончаниями глаголов. Считается, что критский диалект содержит реликтовые элементы древнегреческого языка.

ные тактовые черты. В ряде случаев он указывает музыкальный размер, в особенности — если размер переменный.

В нотных транскрипциях греческого фольклора отчетливо видны «слои» композиторской работы — по всей видимости, после первоначальной записи и интуитивно проставленной тактировки Скалкотас возвращался к размышлениям о музыкальном размере, неоднократно изменял и то, и другое, что видно по многочисленной авторской правке. В ряде случаев песенные строфы пронумерованы композитором римскими цифрами над нотной строкой. Они, так же как такты и размер, подписывались позднее, другим карандашом или чернилами.

Символично, что в оформлении отдельных нотаций можно усмотреть подобие вертикального ранжира, что раскрывает глубину понимания Скалкотасом природы фольклорного мелоса. Анализ показал, что композитор нотировал фольклорные образцы в полном объеме — об этом свидетельствуют и фонограммы, и авторские пометки в конце расшифровок: «Fine» (пример 2):

Пример 2. Песня “Ο Διγενής ψυχομαχεί” [«Дигенис пытается выжить»]. Расшифровка Н. Скалкотаса, фрагмент. NSA MLGLV. Кол. 097–098. № 115. Арх. 2098. Л. 7

Example 2. Song “Ο Digenís psychomacheí” [“Digenis is trying to survive”]. Nikos Skalkottas’s transcript, excerpt. NSA MLGLV. Col. 097–098. No. 115. Arch. 2098. Sh. 7



В примере ниже приводится отрывок сделанной Скалкотасом расшифровки песни “Paidía poiós to rétaxe” («Дети, кто из вас бросил это») для голоса, сантури²⁶ и критской лиры²⁷. Эта нотация имеет чистовой характер: написана простым карандашом, аккуратным почерком с соблюдением пропорций. Вместе с тем размер не указан, а направление некоторых штилей не соответствует требованиям нотной графики. Отметим, что композитор пользуется трехстрочным нотоносцем, где вокальная партия выписана отдельной строкой, а аккомпанемент лиры и сантури — на двух других, объединенных акколадой. Направление штилей на средней нотной строке демонстрирует деление музыкального материала

²⁶ Сантури (греч. Σαντούρι) — музыкальный инструмент, род цимбал. Известен в странах Востока. На сантури играют двумя легкими молоточками — мизрабами.

²⁷ Критская лира (греч. Κρητική λύρα) — трехструнный смычковый музыкальный инструмент грушевидной формы. Распространен преимущественно на Крите.

на две партии: штили, направленные вверх, характеризуют звучание критской лиры, дублирующей вокальную партию, а штили, направленные вниз, связаны с партией сантури (пример 3):

Пример 3. Песня “Παιδιά ποίος το πέταξε” [«Дети, кто из вас бросил это»] (греч.).
 Расшифровка Н. Скалкотаса, фрагмент. NSA MLGLV. Кол. 097–098. №115. Арх. 2098. Л. 1
 Example 3. Song “*Paidiá poíos to pétaxe*” [“*Guys who threw this*”]. Nikos Skalkottas’s
 transcript, excerpt. NSA MLGLV. Col. 097–098. No. 115. Arch. 2098. Sh. 1

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is for the voice, with lyrics written below it: Παί-διά και ποίος το πέ - τα - ξε παι - διά και ποίος το πέ - τα. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The music is in a 3/4 time signature and has one flat in the key signature (B-flat). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, and some longer notes in the bass line.

Очевидно, что композитор был чрезвычайно вдохновлен записями из Фольклорного архива, работа с которыми позволила ему понять интонационные свойства греческого национального мелоса. Он проявил себя в этой работе как прекрасный, тонко слышащий, глубокий музыкант и фольклорист-ученый, оставивший после себя исторически ценные, тщательно документированные материалы. Возможность услышать голоса певцов и игру народных музыкантов, скрупулезное транскрибирование аудиоматериалов помогло Скалкотасу составить представление о характерных ладовых, ритмических и композиционных особенностях звучания греческой народной музыки, исполнительской манере и способах варьирования. Результаты труда композитора по нотированию танцевальных мелодий нашли широкое и разнообразное применение в его композиторском творчестве, в частности, в партитуре сюиты «36 греческих танцев».

Обратим внимание на то, что в полном объеме, как это задумывалось композитором, партитура «36 греческих танцев» не была опубликована, поэтому мы работали со сканированными чистовыми рукописями композиторами из Архива Скалкотаса (NSA MLGLV).

Рассмотрим принципы работы композитора с фольклорным материалом на примере анализа двух номеров из его сюиты:

- 1) “Avgís avgís tha sikothó” («Я встану рано утром»), № 15 (1936);
- 2) “Mia mylopotamítissa” («Женщина из Милопотамоса»), № 16 (1936).

Оба примера представляют собой образцы песенно-танцевального фольклора Греции и относятся к песенному оформлению танца сиртос (*греч.* σιρτός), имеющего общегреческое распространение. Название этого танца производно от глагола «серно» (*греч.* σέρνω), что значит «тащить». Его исторические корни ученые усматривают в древнегреческой культуре. Описание хореографических движений, напоминающих сиртос, встречается в работах Платона [Платон 1992, 86]. Как правило, танец имеет медленный темп исполнения, музыкальный размер всегда $\frac{2}{4}$. Различия хореографии и музыки в связи с региональной спецификой не столь существенны.

Сиртос относится к категории групповых танцев, может быть как однородным, так и смешанным по составу исполнителей. По типу организации хореографического движения он всегда исполняется в разомкнутом круге, где танцоры держатся за руки (ладонь к ладони) и медленно идут по кругу в правую сторону.

Мелодия песни “Avgís avgís tha sikothó”²⁸ представляет собой яркий пример преломления Скалкотасом песенно-танцевального фольклора Греции. Эта песня полностью расшифрована композитором по звукозаписи Фольклорного архива и использована в середине простой трехчастной формы № 15 его танцевальной сюиты.

Образец принадлежит стилю критской народной музыки, известному как «ризитика»²⁹ (*греч.* Ριζίτικα). В песне описывается борьба жителей Крита против венетов во время венецианской оккупации (1205–1212)³⁰ (*пример 4*). Напев диатоничен и охватывает звукоряд от тона g до g^1 , реализован в размере $\frac{2}{4}$:

²⁸ См. примечание 21.

²⁹ Ризитика — это традиционные критские песни, изначально распространенные в западной части острова Крит. Согласно одной из версий, песни получили свое название от слова «риза» (*греч.* Ρίζα), что означает «предки».

³⁰ Остров Крит сначала находился под властью Венецианской Республики, потом — под владычеством Османской империи (до 1945). При венецианском правлении был известен как Королевство Крит (*итал.* Regno di Candia).

Пример 4. Песня «Αυγής αυγής θα σηκωθώ» [«Я встану рано утром»]. Расшифровка Н. Скалкотаса, фрагмент. NSA MLGLV. Кол. 097–098. № 115. Арх. 2098. Л. 1

Example 4. Song “Avgís avgís tha sikhothó” [“I will get up really early in this morning”]. Nikos Skalkottas’s transcript, excerpt. NSA MLGLV. Col. 097–098. No. 115. Arch. 2098. Sh. 1

p
 Αυ - γής αυ - γής αυ - γής αυ
 γής - ης θα ση - κω - θώ έ που

Обратившись к фольклорному материалу, Скалкотас применил метод цитирования. Композитор сохранил основные ладовые, ритмические и метрические особенности народной мелодии с некоторыми несущественными изменениями (*пример 5*).

Пример 5. Н. Скалкотас. «36 греческих танцев». № 15. «Αυγής αυγής θα σηκωθώ» [«Я встану рано утром»], фрагмент: народная тема у первых скрипок. NSA MLGLV. Кол. 010–016. № 11. Арх. 2010. Л. 4

Example 5. Nikos Skalkottas. “36 Greek Dances”. No. 15. “Avgís avgís tha sikhothó” [“I will get up really early in this morning”], excerpt: folk theme played by first violins. NSA MLGLV. Col. 010-016. No. 11. Arch. 2098. Sh. 4

Moderato

Первое проведение народной темы звучит у первых скрипок в сопровождении струнных, второе — у валторн при поддержке первых и вторых скрипок. Гармонизация мелодии в обоих проведениях остается неизменной.

Если в середине № 15 сюиты Скалкотас использует фольклорный тематизм, то в первой части и репризе звучит оригинальный музыкальный материал, сочиненный композитором. Авторская тема Скалкотаса интонационно связана с тематизмом середины, что проявляется в плавности мелодического развития, характерных слигвах последнего тона предшествующего такта с первым звуком последующего, что нивелирует акцент на сильной доле такта (*пример 6*):

Пример 6. Н. Скалкотас. «36 греческих танцев». № 15. «Αυγής αυγής θα σηκωθώ» [«Я встану рано утром»], фрагмент: основная тема номера у солирующего фагота. NSA MLGLV. Кол. 010–016. № 11. Арх. 2010. Л. 2

Example 6. Nikos Skalkottas. “36 Greek Dances”. No. 15. “Αυγής αυγής θα σηκωθώ” [“I will get up really early in this morning”], excerpt: main theme played by solo bassoon). NSA MLGLV. Col. 010-016. No. 11. Arch. 2010. Sh. 2



Другой пример работы Скалкотаса с танцевальным фольклором Греции — песня “Mia mylopotamítissa”³¹ (пример 7). Композитор в полном объеме расшифровал этот образец, а затем использовал его в № 16 сюиты.

Звукоряд народной мелодии охватывает малую дециму — от *fis* до *a*¹ с последовательной сменой опорных тонов лада на различных участках мелодии. Основными ладовыми центрами выступают тон *d*¹ в конце первой фразы, а также звуки *g*¹ и финальный *a*¹ — во второй:

Пример 7. Песня “Μια μυλοποταμίτισσα” [«Женщина из Милопотамоса»].

Расшифровка Н. Скалкотаса, фрагмент. NSA MLGLV. Кол. 097–098. № 115. Арх. 2008. Л.1

Example 7. Song “Mia mylopotamítissa” [“The woman from Mylopotamos”]. Nikos Skalkottas’s transcript, excerpt. NSA MLGLV. Col. 097–098. No. 115. Arch. 2008. Sh. 1

Μια Μυ - λο - πο - τα - μί - τι - σσα μι - ρου - με - ρε - ε
 μι - λι - νες μι - λι - νες μι - λι - νες του μυ - λω - νά - α γυ -
 ναί - κα νέ - νερ - δε - μπερ - δε - μπε - ρε - δε

В отличие от предшествующей народной мелодии, “Mia mylopotamítissa” оказалась включена в № 16 сюиты Скалкотаса в качестве основной темы (она звучит в первом разделе и репризе простой трехчастной формы). В данном примере композитор использует принцип точной цитаты, в том числе сохраняет метрическую переменность первоисточника.

³¹ См. примечание 23.

Первое проведение темы звучит у трубы в сопровождении меди и струнных, второй раз — на октаву выше, сначала у первой флейты и первого гобоя, потом — в миксте второго гобоя и первого кларнета в сопровождении духовых и струнных. Гармонизация мелодии в двух проведениях остается неизменной, что напоминает работу композитора с фольклорной темой в № 15.

В середине танцевальной миниатюры появляется новый материал, сочиненный Скалкотасом, — короткая оригинальная тема из шести тактов. Исследователь Костас Цуграс³² (греч. Κώστας Τσοῦγκρας) дает ей следующую характеристику: «авторская мелодия Скалкотаса в народном стиле, интонационно связанная с первой темой» [Цуграс 2007, 20]. Авторская мелодия Скалкотаса развивается имитационно и контрапунктически, приводя к репризе (примеры 8, 9):

Пример 8. Н. Скалкотас. «36 греческих танцев». № 16. «Μία μυλοποταμίτισσα» [«Женщина из Милопотамоса»], фрагмент: народная тема у первой трубы. NSA MLGLV. Кол. 010–016. № 11. Арх. 2010. Л. 2

Example 8. Nikos Skalkottas. “36 Greek Dances”. No. 16. “Mia mylopotamítissa” [“The woman from Mylopotamos”], excerpt: folk theme played by first trumpet. NSA MLGLV. Col. 010–016. No. 11. Arch. 2010. Sh. 2



Пример 9. Н. Скалкотас. «36 греческих танцев». № 16. «Μία μυλοποταμίτισσα» [«Женщина из Милопотамоса»], фрагмент: авторская тема у первого фагота, имитации — у первого гобоя. NSA MLGLV. Кол. 010–016. № 11. Арх. 2010. Л. 5

Example 9. Nikos Skalkottas. “36 Greek Dances”. No. 16. “Mia mylopotamítissa” [“The woman from Mylopotamos”], excerpt: Skalkottas’s melody on first bassoon, imitation by first oboe. NSA MLGLV. Col. 010–016. No. 11. Arch. 2010. Sh. 5



³² Костас Цуграс (греч. Κώστας Τσοῦγκρας) (р. 1966) — композитор, музыковед. Окончил Греческую консерваторию. Преподает теорию музыки и анализ на факультете музыкальных исследований Университета Аристотеля в Салониках.

Исследование показало, что резкое изменение жизненного пути Скалкотаса в связи с возвращением на родину и поиском своего места в профессиональной среде привело его к необходимости серьезного изучения фольклорных материалов. Приступая к созданию «36 греческих танцев», композитор не только познакомился со сборниками, но и прошел самостоятельный путь расшифровки народных песен и наигрышей по фонозаписям 1930 года. Авторские транскрипции фольклора из Фольклорного архива Мельпо Мерлье характеризуют его профессионализм, демонстрируют ответственную и качественную работу с первоисточниками.

Композитор был чрезвычайно вдохновлен записями из Фольклорного архива. Возможность услышать голоса певцов и игру народных музыкантов, тщательное транскрибирование аудиоматериалов помогли ему сформировать емкое представление о характерных особенностях звучания греческого фольклора, что нашло отражение в творчестве композитора, в особенности — в партитуре сюиты «36 греческих танцев». Соприкосновение композитора с традиционной культурой Греции позволило ему создать произведение, обладающее ярким национальным колоритом.

Проанализированные примеры показали, что композитор применял различные методы работы с фольклором: точное и неточное цитирование, а также создание собственных музыкальных тем в народном стиле.

В оркестровке мы замечаем, что тема всегда впервые появляется сначала у солирующего инструмента, обычно духового (что типично для традиционной греческой музыки), в то время как при повторном проведении она звучит в исполнении двух и более инструментов одной или различных оркестровых групп.

Примечательно, что Скалкотас использует традиционные мелодии в исходной тональности или транспонирует их максимум на один тон вверх или вниз. Композитор применяет музыкальные формы, типичные для народной танцевальной музыки Греции, — например, простую трехчастную АВА. Его гармонизации очень прозрачны, они не перегружают вертикаль, сосредотачивая внимание на мелодических свойствах фольклорного первоисточника.

Опора на достоверный этнографический материал во многом обеспечила успех сочинению мастера. Композитор включал в свою танцевальную сюиту самые известные танцевальные мелодии, которые каждый грек узнает и сегодня. Тем самым он обеспечил сочинению успех у публики и профессионального сообщества греческих композиторов, не принававшего сочинений Скалкотаса в пору его додекафонных исканий.

Аббревиатуры

M.F.A. — Musical Folklore Archives Melro Merlier (Архив музыкального фольклора Мельпо Мерлье).

NSA MLGLV — Nikos Skalkottas Archive, Music Library of Greece «Lilian Voudouri» Of The Friends of Music Society (Архив Никоса Скалкотаса, Музыкальная библиотека Греции «Лилиан Вудури» Друзей Музыкального Общества).

Список источников

- [1] Иоанну 2016 — *Иоанну, М.* «36 греческих танцев» Никоса Скалкотаса: композиторский подход к обработке фольклора // Сборник статей иностранцев, обучающихся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Римского-Корсакова. Вып. 8. Санкт-Петербург: СПбГК им. Римского-Корсакова, 2016. С. 32–42.
- [2] Драгумис 2007 — *Δραγούμης Μ.* Αλο το Βυζάντιο στο Ρεμπέτικο: Μουσικολογικές Περιπλανήσεις. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής [*Драгумис Μ.* От Византии до Ребетико: музыковедческие странствия] / Ионический университет, факультет музыкальных исследований, лаборатория греческой музыки Корфу: Ионический университет, 2007. 276 с. (на греч. яз.).
- [3] Папаиоанну 1997 — *Παπαϊωάννου Γ. Γ.* Νίκος Σκαλκώτας – Μια προσπάθεια είσδυσεις στον μαγικό κόσμο [*Папаиоанну Γ. Γ.* Νίκος Σκαλκώτας — Попытка проникнуть в волшебный мир]. Αфины: Παπαριγοριу — Накас Χ., 1997. 916 с. (на греч. яз.).
- [4] Платон 1992 — *Πλάτων Νόμοι Ζ'.* Ἡ περί νομοθεσίας. [Платон. Законы, или О законодательстве]. Αфины: Кактус, 1992. 200 с. (на греч. яз.).
- [5] Цуграс 2007 — *Τσουγκρας Κ.* Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης // Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση (Πεπραγμένα του μουσικολογικού συνεδρίου) [*Цуграс Κ.* Греческая музыка Никоса Скалкотаса: «национального» или «глобального» композитора // Художественное греческое музыкальное творчество: традиция и глобализация (Материалы музыковедческой конференции)]. Αфины: Концертный зал Αφιν, 2007. С. 19–25. (на греч. яз.).
- [6] Χριστοδουлу 2011 — *Χριστοδούλου Ν.* Ο Νίκος Σκαλκώτας στην Γερμανία [*Χριστοδουлу Ν.* Νίκος Σκαλκώτας в Германии]. Αфины: Накас, 2011. С. 2–3. (на греч. яз.).

References

- [1] Ioannou, Marina (2016). “‘36 grecheskikh tantsev’ Nikosa Skalkottasa: kompozitorskiy podkhod k obrabotke fol’klora” [“‘36 Greek Dances’ by Nikos Skalkottas: a composer’s approach to the processing of folklore”]. In *Sbornik statey inostrantsev, obuchayushchikhsya v Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni*

- Rimskogo-Korsakova* [Collection of articles by foreigners studying at the Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory]. Iss. 8. St. Petersburg: Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, pp. 32–42 (in Russian).
- [2] Dragoumi, Markos (2007). *Apo to Byzantio sto Rempetiko: Moysikologikec Periplanhseic* [From Byzantium to Rebetiko: Musicological Wanderings]. Corfu: Ionian University, 276 p. (in Greek).
- [3] Papaioannou, Giannis G. (1997). *Nikos Skalkótas — Mia prospátheia eísdyseis ston magikó kósmo* [Nikos Skalkottas — An attempt to penetrate the magical world]. Athens: Papagrigoriou – Nakia Ch., 916 p. (in Greek).
- [4] Platon (1992). *Nómoi Z': Í perí nomothesías* [Laws G': On legislation]. Athens: Kaktos Publications, 200 p. (in Greek).
- [5] Tsougras, Kostas (2007). “I ellinikótita tis mousikís tou Níkou Skalkóta: énas ‘ethnikós’ í ‘pankósmios’ synthétis” [“Nikos Skalkottas’s Greek music: a ‘national’ or ‘global’ composer”]. In *Éntechni Ellinikí Mousikí Dimiourgía: Parádosi kai Pankosmiopoíisi* (Pepragména tou mousikologikou synedriou) [Artistic Greek Musical Creation: Tradition and Globalisation]. Athens: Athens Concert Hall, pp. 19–25 (in Greek).
- [6] Christodoulou, Nikos (2011). *O Nikos Skalkótas stin Germanía* [Nikos Skalkottas in Germany]. Athens: Nakas, pp. 2–3 (in Greek).

Статья поступила в редакцию: 09.09.2021; одобрена после рецензирования: 01.10.2021; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 09.09.2021; approved after reviewing 01.10.2021; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья

УДК: 398.89

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.007

Музыкальный фольклор Резии в исторической ретроспективе: от слуховых записей до цифровых технологий

Ирина Борисовна Теплова

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия, irina_teplova@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4719-4485>

Аннотация. Музыкальная культура Резии (территория Итальянской Славии) сохраняется на протяжении сотен лет благодаря изоляции в альпийских предгорьях. Статья посвящена берущей начало в середине XIX века истории изучения резрианского фольклора, а также современным тенденциям, связанным с сохранением нематериального культурного наследия.

Научный интерес исследователей разных специальностей нашел отражение как в публикациях (И. И. Срезневский, И. А. Бодуэн де Куртенэ, Элла фон Шульц), так и в экспедиционных (А. Ломакс, Д. Наталетти, Ю. Страйнар, М. Матичетов) и иных коллекциях звукозаписей. Собрание звуковых материалов нашего современника Габриэле Керубини в мае 2018 года было передано в дар Санкт-Петербургской государственной консерватории в память о выпускнице консерватории, основоположнице изучения резрианского музыкального фольклора Элле фон Шульц (Адаевски); первые нотации народных мелодий и теоретическое исследование, выполненные ею в 1883 году, свидетельствуют о своеобразных чертах резрианской музыкальной культуры. Экспедиционные звукозаписи итальянских (1954 год) и словенских (1962–1986 годы) этномузкологов зафиксировали многообразие микролокальных традиций бытования различных жанров фольклора и богатство индивидуальных стилей музыкантов-инструменталистов. Коллекция Г. Керубини демонстрирует эффективное сочетание традиционных и современных (с использованием цифровых технологий) подходов к фиксации образцов народной музыки; данные подходы направлены на сохранение фольклорного наследия и включение его в современную культурную практику.

Ключевые слова: *Итальянская Словения (Славия), Резия, музыкальный фольклор, Элла фон Шульц (Адаевски), Габриэле Керубини, коллекции звукозаписей, цифровые технологии*

Благодарности: Выражаю искреннюю благодарность Памеле Пиелич (Pamela Pielich) за предоставление биографических сведений о Г. Керубини и переводы с резрианского языка.

Для цитирования: *Теплова И. Б. Музыкальный фольклор Резии в исторической ретроспективе: от слуховых записей до цифровых технологий // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 112–133. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.007>.*

© Теплова И. Б., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.007

Musical Folklore of Resia in Historical Retrospective: From Auditory Recordings to Digital Technologies

Irina B. Teplova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia, irina_teplova@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4719-4485>

Abstract. On the territory of Italian Slavia, Resia's musical culture has survived due to isolation in the Alpine foothills for hundreds of years. The article is devoted to the history of the study of Resian folklore, which dates back to the middle of the 19th century, as well as to modern trends related to the preservation of intangible cultural heritage.

The scientific interest of researchers of various specialties was reflected in publications and sound recordings of different years (I. I. Sreznevsky, J. N. I. Baudouin de Courtenay, Ella von Schulz, Ju. Strainar, M. Matichetov). The collection of sound materials of our contemporary Gabriele Cherubini was donated to the St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory in May 2018 in memory of Ella von Schultz (Adaiewsky) — a graduate of the Conservatory, founder of Resian musical folklore studies. Her first notations of folk melodies and a theoretical research carried out in 1883 testify to the peculiar features of the Resian musical culture. Sound recordings made by Italian (1954) and Slovenian (1962–1986) ethnomusicologists during the expeditions recorded the diversity of micro-local traditions of existence of various genres of folklore and richness of the individual styles of instrumental musicians. G. Cherubini's collection demonstrates both traditional and modern (using digital technologies) approaches to fixing folk music samples, aimed at preserving the folklore heritage and including it in the modern cultural practice.

Keywords: *Slavia Italiana, Resia, musical folklore, Ella von Schultz (Adaiewsky), Gabriele Cherubini, sound recording collections, digital technologies*

Acknowledgments: I express my sincere gratitude to Pamela Pielich for providing biographical information about Gabriele Cherubini and translations from Resian.

For citation: Teplova I. B. Musical Folklore of Resia in Historical Retrospective: From Auditory Recordings to Digital Technologies. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 112–133. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.007>.

© Irina B. Teplova, 2022

Музыкальный фольклор Резии в исторической ретроспективе: от слуховых записей до цифровых технологий

“Citirajo citire, bunkulajo bünkule”
(«Играют цитиры, играют бункулы»)¹

На протяжении почти двух столетий уникальные культурные традиции Резии являются предметом внимания представителей различных научных школ. Этот островок народной культуры, имеющей славянские корни, чудом сохранился до наших дней в восточной части Северной Италии². Долина Вал Резия (рез. *Rezijanske doline*; ит. *Resia*) находится в Юлийских Альпах, у подножья горной гряды Канин (ит. *Monte Canin*). Пять поселений располагаются на протяжении 20 км. Среди них: Била (рез. *Bila*) или Сан Джорджо (ит. *San-Giorgio*), вобравшее две деревни: Били (ит. *Bili*) или Резьютта (ит. *Resiutta*) и Била или Сан-Джорджо; Нива (рез. *Njiwa*; ит. *Gniva*), Осояне (рез. *Osojane, Osoane*; ит. *Oseacco*), Солбица (рез. *Solbica*; ит. *Stolvizza*), Прато ди Резия (рез. *Ravanca*; ит. *Prato di Resia*). Меньшие поселения — Липовац (рез. *Lipovac*; ит. *Lipovaz*), Учья (рез. *Učja*; ит. *Uscea*) и другие — уже практически опустели.

Жители Резии — билингвы (владеют резиианским и итальянским языками), многие говорят на трех, четырех языках, включая фриульский и немецкий. В резиианском языке до нашего времени сохранились диалектные различия, которые проявляются в разных деревнях как в фонетике, так и в лексике.

Из-за особого географического положения, которое затрудняло многие столетия какие-либо контакты со словенцами, фриулами и итальянцами

¹ “*Citirajo citire, bunkulajo bünkule*” — наименование одного из CD, а также коллекции компакт-дисков Г. Керубини, которая содержит записи традиционной музыки Резии.

² Резия — коммуна, которая входит в провинцию Удине (*Udine*) региона Фриули-Венеция-Джулия (*Friuli-Venezia-Giulia*) Северной Италии. Горный район северо-восточной части Фриули, принадлежащий Удине, исторически известен как Итальянская / Венецианская Славия (*Slavia Italiana*) или Славия Фриулана. Очень разнообразная в историко-культурном отношении территория связана с традициями романских, славянских и кельтских народов. Помимо долины Резия, данной зоне принадлежит долина Натисоне (ит. *Natisone*) и верхняя часть долины Тор (ит. *Torre*).



Ил. 1. Резианский танец. 1920-е годы. Музей этнографии Фриули
Fig. 1. Resian dance. 1920s. Museum of Ethnography Friuli

равнинных территорий, резiane сохранили не только архаичный славянский диалект, но и традиционную культуру, костюмы³. По сей день для этой местности характерны своеобразная народная хореография, уникальные музыкальные инструменты — цитира (рез. *çitire*; ит. *citira*) и бункула (рез. *bünkule*; ит. *buncula*). Наиболее многочисленными и красочными являются карнавалы, а также связанные с ними обрядовые практики и атрибуты (костюмы, угощения и другое). К периоду карнавала приурочен цикл музыкально-хореографических форм, а также ритуалы, среди них — обходы домов молодыми парнями, которые должны были уйти в армию (ит. *costritti*); похоронная процессия, сопровождаемая музыкантами, и ритуальное сожжение чучела Бабац (рез. *Babaz*)⁴. Традиционные танцы являются неотъемлемой частью осеннего цикла праздников Сагра (ит. *Sagra*) (ил. 1).

³ *Teplova I.* Val Resia: a little island of Slavonic culture in the north-east of Italy: past and present // *Interdisciplinary studies of artistic culture. First international academic conference "Polylogue and synthesis of arts: history and modernity, theory and practice"*. March 5, 2018, St Petersburg / editorial board: Nikolaeva N. A., Konanchuk S. V., Ovechkina O. B. St. Petersburg: Publishing house of the RHGA, 2020. P. 154–166.

⁴ Бабац (ит. *Babaz*). Среди вариантов наименования — Пуст (*Pust*), Фанточчио (*Fantoccio*).



Ил. 2. Фольклорная группа Резии начала 1990-х годов. Архив фотографий фольклорной группы *Val Resia*

Fig. 2. Folklore group of Resia from the early 1990s. Archive of the *Val Resia* folklore group

В Резии кульминацией этого цикла является 15 сентября, день почтения Святой Марии Ассунты (ит. *Santa Maria Assunta*; рез. *Šmarnamiša*). Календарный год сопровождают и другие ритуалы, которые благодаря усилиям резриан разных поколений стали неотъемлемой частью современного культурного пространства и сохраняют свою актуальность, несмотря на изменения, произошедшие в экономической, социальной и других сферах повседневной жизни⁵ (ил. 2).

⁵ Свидетельством тому являются публикации итальянских и словенских исследователей, видеоматериалы, размещенные в Интернет-ресурсах, многолетние личные наблюдения автора статьи. См.: *Теплова И. Б.* Карнавалы традиции современной Италии: Фриули-Венеция-Джулия (Friuli-Venezia-Giulia). Пересечение этносов и культур // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика: Материалы III Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Голландский институт в Санкт-Петербурге / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. Санкт-Петербург: Издательство РХГА, 2020. С. 243–245.

Приведем мнение словенского исследователя фольклора Юлиана Страйнара (Julijan Strajnar)⁶, ведущего специалиста в области изучения инструментальной культуры Резии: «Для этномузыколога Резия представляет собой настоящее сокровище вокальной и инструментальной народной музыки, поскольку резииане сохранили до наших дней свою архаичную народную традицию в живом бытовании»⁷ [Strajnar 2011, 52]. Исследователь считает, что эта культура осталась в своих почти неизменных формах принадлежностью жизни как старшего, так и более молодого поколения.

Первооткрывателями своеобразной народной традиции региона Фриули-Венеция-Джулия стали в XIX веке петербуржцы. Среди них — известные ученые, лингвисты. Академик И. И. Срезневский⁸ в 1864 году на территории Резии исследовал быт, этнографию праздников, народные говоры. Наблюдения ученого о народных календарных обычаях нашли отражение в его очерке «Фриульские славяне», содержащем уникальные документальные свидетельства обрядовой жизни резиян:

«На 1-е мая, в день освящения главной приходской Успенской церкви, бывает у резиян праздник — Майник (Majnuk). В прежнее время совершались в этот день особенные обряды; но они мало-помалу влиянием священников вытеснены, так что теперь не позволены в этот день, по крайней мере в Равенце, ни танцы, ни музыка, ни пенье. В каждой из четырех деревень бывает свой храмовой праздник, в дни св. Юрья, Флорияна, Вита и Карла. Особенно празднуются дни Витов и Юрьев. Вечером бывают танцы и песни, что, впрочем, скрывают от священника. Резияне ждут с нетерпением этих дней. В старину в день Юрьев деревняный лик этого святого носился на высоком шесте, украшенном бумажными цветами и лентами, по всем деревням. Из Белы, где празднуется этот день, после обедни его несли в Ниву, и там ставили на поле в середине между столами, за которыми все собравшиеся вместе обедали; потом в Осеан и Солбицу, жители которых должны были потчевать всех вином. В Солбице лик ставился в церковь, а народ пил, пел песни, плясал до вечера; вечером же при свете зажженных хворостин ворочались все с ликом св. Юрья в Белу, и снова пили, пели, плясали — до полуночи.

⁶ Юлиан Страйнар (Julijan Strajnar) (р. 1936) — скрипач, композитор, словенский этномузыколог, научный сотрудник Словенской Академии наук и искусств.

⁷ “Per l’etnomusicologo Resia rappresenta un vero tesoro di music popolare vocale e strumentale, dato che I resiani hanno conservato così viva, fino ai nostri giorni, la loro arcaica tradizione popolare”. Перевод И. Тепловой.

⁸ Измаил Иванович Срезневский (1812–1880) — филолог-славист, этнограф, академик Петербургской академии наук, профессор Петербургского университета.

С ударом полуночного колокола пелась всеми духовная песнь св. Юрью, и потом расходились по домам. В день Витов (15 июня) было тоже что-то подобное, между прочим вили венки из плюща (*targutyka*). Теперь все это запрещено, — и в памяти осталось, вместе с светлым образом народного праздника, сожаление об утраченных радостях. Накануне Иванова дня по горам раскладываются огни (*kres*), молодежь сходится смотреть на огонь, болтать; ни обрядов, ни даже песен и пляски уже нет. Перед праздником Рождества Христова (*Winachty*) празднуется коляда (*koljida*), но без особенных обрядов» [Срезневский 1881, 12–13].

Исследователь указывает на контрастность типичных для этой традиции мелодий, характерных для песенной формы и инструментального наигрыша. Срезневский упоминает также музыкальные инструменты, которые широко бытуют и в современной практике.

«Теперь резьяне поют значительное количество песен; но у них есть для этого только два напева: один меланхолический, заунывный, другой же веселенький, напоминающий собою хорватское коло, венгерский чардаш, галицкую коломыйку, польского краковяка и т. д. Под этот последний напев резьяне танцуют свою народную пляску: священники теперь не запрещают резьянам ни петь, ни танцевать, и если б даже запрещали, то никто бы их не слушался <...>. Теперь употребительны в Резьи *cifra* (скрипка) и *buncalica* (виолончелла? бас) и *rimonica* (гармония?)» [Срезневский 1881, 13–14].

Отметим и детальное описание Срезневским традиционного танца. Такой тип хореографии уже не сохранился в памяти резьян.

«Пляска резьян (*Rezianka*) оригинальна и прекрасна. Танцующие становятся в два ряда шагах в 10-ти ряд от ряда, мужчины против женщин, те подбоченясь, а эти сложа руки на груди и опустивши голову; ряд подходит к ряду два раза; сошедшись в третий раз, пары кружатся на одном месте; потом снова расходятся, но уже так, что в правой [руке] каждый мужчина держит женщину, и каждая пара подает руки двум другим. Составивши круг, идут кругом сначала направо, потом налево; потом пары распускаются и идут шагом одна за другою, напевая песню. Пройдя круга два-три, мужчины опять отделяются от женщин, становясь одни против других рядом, — и танец начинается снова» [Срезневский 1881, 14].

Ученик Срезневского, академик И. А. Бодуэн де Куртенэ⁹, один из выдающихся лингвистов в истории славянского языкознания конца XIX — начала XX века, продолжил исследования народа Резии. Вдохновленный интересом к живым языкам и народным диалектам Бодуэн де Куртенэ предпринял экспедиционные поездки на территорию Венецианской Славии (1871–1901 годы). Дважды, в 1877 и 1884 годах, он побывал в долине Резии. Оригинальность подхода ученого к изучению языков состояла в целенаправленном привлечении данных других наук: географии, истории этнографии, психологии, социологии. По мнению лингвиста, этот метод обеспечивал полноту исследования закономерностей функционирования языка. Записанный в этих поездках материал стал основой докторской диссертации «Опыт фонетики резьянских говоров»¹⁰. В качестве приложения к диссертации Бодуэн де Куртенэ опубликовал «Резьянский катехизис»¹¹ и созданный на его основе словарь¹². Ценность этих изданий заключена в привлечении и изучении обширного материала по народным говорам территории Венецианской Словении посредством метода систематического и синхронного анализа. Начатая работа была продолжена в этнографическом аспекте. Так появились труды по языку и этнографии резьян «Резья и резьяне»¹³, а также «Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии» [Бодуэн де Куртенэ 1895].

В одном ряду с филологами-славистами, изучавшими народную традицию Резии, необходимо назвать и Эллу фон Шульц (Адаевски)¹⁴ — выпускницу Санкт-Петербургской консерватории, композитора, пианистку, музыковеда, исследователя-фольклориста.

⁹ Иван Александрович Бодуэн де Куртене (Jan Nicislaw Ignacy Baudouin de Courtenay) (1845–1929) — русский и польский лингвист, специалист в области языкознания, академик, член-корреспондент Петербургской академии наук.

¹⁰ *Бодуэн де Куртенэ И. А. Опыт фонетики резьянских говоров.* Варшава; Санкт-Петербург, 1875. 128 с.

¹¹ *Бодуэн де Куртенэ И. А. Резьянский катехизис как приложение к «Опыту фонетики резьянских говоров», с прим. и словарем.* Варшава; Санкт-Петербург, 1875. VIII; 48 с.

¹² *Бодуэн де Куртенэ И. А. Резьянский словарь / под ред. Н. И. Толстого // Славянская лексикография и лексикология / Ин-т славяноведения АН СССР; [отв. ред. Л. Э. Калнынь].* Москва: Наука, 1966. С. 183–226.

¹³ *Бодуэн де Куртенэ И. А. Резья и резьяне // Славянский сборник.* Санкт-Петербург, 1876. Т. 3, отд. 1. С. 223–371.

¹⁴ Элла фон Шульц (1846–1926) — пианистка, композитор, музыковед, этномузыковед. Родилась в Санкт-Петербурге. Ее творческий псевдоним — Adaiewsky (Adaiewski); в литературе встречаются варианты произнесения: Адаевская, Адаевский). Обучалась в Санкт-Петербургской консерватории (1862–1869). Композиторское наследие представлено разнообразными жанрами камерной, вокальной, оперной музыки (более 130 произведений). В области музыковедения она является автором многочисленных критических рецензий, а также статей, посвященных изучению народной музыки. Итальянские исследователи называют Эллу фон Шульц «пионером этномузыковедения в Европе».

Начало деятельности Эллы фон Шульц как собирателя и этномузыколога связано с итальянским (венецианским) периодом ее жизни, который продлился около 30 лет (1880–1910). В начале 1880-х годов Элла фон Шульц становятся известны глубоко взволновавшие ее факты о славянском происхождении народа, живущего в долине Вал Резия. Тогда же в городке Торченто (Фриули-Венеция-Джулия) произошло знакомство молодой петербурженки с Бодуэном де Куртенэ. В творческой судьбе Эллы фон Шульц эти обстоятельства сыграли важную роль, определили ее научные интересы. Она предпринимает самостоятельные поездки в Резию (в 1883 и 1887 годах), изучает музыкальные традиции, осуществляет слуховые записи резрианского фольклора. 27 нотаций резрианских инструментальных наигрышей и песен, выполненных ею, вошли в состав фундаментального труда Бодуэна де Куртенэ «Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии» [Бодуэн де Куртенэ 1895, 477–488]. Автор труда по диалектологии отмечает: «Особенно следует дорожить напевами, переданными любезно в мое распоряжение г[оспо]жою Шульц-Адаевски (Ella von Schoultz-Adaiewski)» [Бодуэн де Куртенэ 1904, V]. Важное значение этого события определяется прежде всего тем, что музыкальные традиции вокальной и инструментальной музыки словенской этнической территории были зафиксированы Эллой фон Шульц впервые [Strajnar 1988, 87]. Нотированные ею мелодии были услышаны в разных деревнях: в Резии, в Сан Джорджо, Осояне, Нива, Прато ди Резия, а также от резриан, проживавших в Торченто (Torcento), но происходивших из Осояне. Эти записи отражают наиболее типичный репертуар, который в разнообразных вариантах продолжает функционировать и в современной традиции.

Значительным результатом изучения музыкальной культуры Резии в XIX веке стал научный труд Эллы фон Шульц «Путешествие в Резию», чудом сохранившийся в семейном архиве и опубликованный лишь в 2012 году, спустя почти 130 лет после его создания [Voyage à Rezia 2012]. Эту работу можно считать своеобразной региональной монографией, три раздела которой демонстрируют совершенно оригинальный для своего времени взгляд музыканта на народную культуру и ее характерные особенности.

Первый раздел труда «Путешествие в Резию и мелодии и мотивы танцев Резриан» исследовательница посвящает впечатлениям от горного ландшафта, встреч и бесед с жителями. Она обращает внимание на особенности поведения резриан, их говор, тембр голосов, традиционный костюм, крестьянский быт и многое другое [Terlova 2020, 160]. Автор сочетает яркий литературный дар со способностью к научной оценке своих

наблюдений над народными традициями. В Предисловии Элла фон Шульц отмечает:

«Наименования „Резия“, „резриане“ не вызывают у нас никаких воспоминаний, никакого образа. Этот маленький народ численностью около 4000 жителей (более 4500), скрытый в темной и узкой долине Юлианских Альп, в Верхней Италии — за пределами провинции Фриули, где он образует анклав, или по ту сторону Австрийских Альп — почти неизвестен; всё способствует сохранению безвестности: его географическое положение, закрытый характер его жителей. И только ученые занимались изучением этнологического происхождения этой маленькой группы; но, независимо от интереса и исхода этих изысканий, они не принесли резрианской колонии той известности, которой обладают баски и другие небольшие народы таинственного происхождения, несмотря на то, что с этой точки зрения, а также со стороны лингвистической, обычаев и т. д., резриане заслужили бы одно из первых мест среди групп, интересных для изучения, которые не оставили о себе следа в так называемой всеобщей истории. Их музыка, прежде всего их танцы, возможно, уникальные в своем роде, оказывают сильное воздействие на тех, кто слышит или видит пение и танцы резриан первый раз; но такие персоны редки и впервые музыка резриан стала объектом специальной работы» [Voyage à Rezia 2012, 112]¹⁵.

Автор рассматривает ритмические и мелодические закономерности резрианских мелодий (во втором и третьем разделах работы), обращаясь к сравнительному анализу мелодий в синоптических (сводных) таблицах¹⁶.

¹⁵ “Il nome di Resia, dei Resiani non evoca alcuna immagine, alcun ricordo. Questa piccola popolazione di 4000 anime circa [piu 4500], nascosta in una vallata buia ed angusta delle Alpi Giulie nell’Alta Italia — al di fuori della provincia del Friuli dove forma un’ enclave, o al di là delle Alpi Austriache — a malapena si conosce ancora il suo nome; — tutto concorre a conservarle l’anonimato: la sua posizione geografica, il carattere riservato dei suoi abitanti. Solo gli scienziati hanno dedicato allo studio della provenienza etnologica di questo piccolo gruppo — loro attenta premura; ma indipendentemente dall’interesse e dalla portata di questi lavori, sino ad oggi non hanno portato alla Colonia Resiana la notorietà della quale godono i Baschi ed altre piccole popolazioni dalle origini misteriose nonostante che da questo punto di vista come da quello della particolarità linguistica, dei costume e così via, i Resiani meriterebbero uno dei primissimi posti tra i raggruppamenti interessanti da studiare che non hanno lasciato alcuna traccia nella sedicente storia universale. La loro musica e soprattutto le loro danze, forse uniche nel loro genere, hanno un forte impatto su chiunque ascolti e veda cantare e ballare in Resiani per la prima volta; ma queste persone sono rare ed è la prima volta che la musica dei Resiani diventa oggetto di un lavoro specifico”. Перевод И. Тепловой.

¹⁶ Синоптическая (сводная) таблица танцевальных мелодий резриан (фр. Tableau synoptique des Airs de danses Résiens). См.: [Voyage à Rezia 2012, 206, 207, 209].

Такой подход к анализу музыкального материала можно сопоставить с современными методами исследования, принятыми в этномузыкологии (ил. 3).

*Tableau synoptique des
Airs de danses Resiens*
a. pour Violon seul (Violoncelle ad libit.)
sans paroles.

No. 1. Air de danse de S. Giorgio de Pavia. Vercas. M. M. $\text{♩} = 164$ (Voir la mélodie en tête de Chap. sur le style de...)

No. 2. Air joué par les Nègres natifs de Capaccio. $\text{♩} = 174$ M. M.

No. 3. Air de rose de Grèce. $\text{♩} = 160$ M. M.

No. 4. vieille chanson du père de J. Negro. $\text{♩} = 160$ M. M. (Air de Grèce la Simska.)

No. 5. Air de danse appelé: la Guerra. M. M. (alla Soltta.)

No. 6. Chanson de Bal. (Canzonella di ballo. paroles ad libitum.)
B. le ni vanes le vour hi, poli mi ances la vourke, Ohi
ge va vi est lipo me, chi ge..... etc. Ritornello Violon solo.

No. 7. Air de danse appelé: L'Alca. $\text{♩} = 160$ M. M. vance con bio.

No. 8. Vieux air du père de Jean Negro (mère). $\text{♩} = 158$ M. M.

No. 9. Resiens de Taranto (catalpa) (Bucaccio.) vance

No. 10.

Ил. 3. Элла фон Шульц. Синоптическая (сводная) таблица танцевальных мелодий резриан // Associazione Musicale Sergio Gaggia, 2022¹⁷

Fig. 3. Ella von Schultz. Synoptic (summary) table of dance melodies of the Resiens // Associazione Musicale Sergio Gaggia, 2022

¹⁷ URL: <https://sergiogaggia.com/ella-adaiewsky/manoscritto.html#gallerye414731d2c-133>
(дата обращения: 25.09.2021).

В своем исследовании автор постоянно возвращается к мысли о необходимости изучения музыкальной культуры в контексте истории происхождения народа, его повседневной и праздничной жизни. Музыкальный материал, использованный в работе, его научное описание дают возможность составить достаточно целостное представление о культуре резииан и раскрывают взгляды Эллы фон Шульц на происхождение этой традиции¹⁸.

В XX веке исследование славянского фольклора, бытовавшего на территории Юлианских Альп, продолжили американские и европейские этномузикологи. Маршруты экспедиции Алана Ломакса (Alan Lomax) и Диего Карпителла (Diego Carpitella), предпринявших в 1954–1955 годах поездки по Италии с целью фиксации народной музыки, были связаны в том числе и с регионом Фриули-Венеция-Джулия. Записи осуществлялись на новый для того времени магнитофон (Magnecord PT-6). Образцы резиианского фольклора, наряду с песнями фриульской традиции, вошли в антологию, посвященную музыкальной культуре Северной и Центральной Италии, и были записаны на грампластинку¹⁹. Отобранные для публикации две звукозаписи — танцевальная мелодия, исполненная дуэтом музыкантов на цитире и бункуле, и свадебная песня — представляют собой характерные в жанровом и типологическом отношении, мастерски воспроизведенные образцы.

Систематические исследования музыкального фольклора Резии начались в 1962–1963 годах, когда специалисты Национального центра изучения народной музыки Рима (Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma), образованного под эгидой Национальной академии Санта Чечилия (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), и Института словенской этнографии Словенской академии наук и искусств Любляны (Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti di Lubiana) начали совместную полевую работу в Резии. С итальянской стороны эту работу возглавлял Джорджио Наталетти (Giorgio Nataletti)²⁰. Словенских этномузикологов представляли Валенс Водушек (Valens Vodusek), Юрош Крек (Uroš Krek), Мария Шуштар (Marija Šuštar), Милко Матичетов (Milko Matičetov). В 1966 году

¹⁸ См.: *Teplava I. Ella von Schultz-Adaiewsky as «a pioneer of ethnomusicology»: discoveries of the XIX century // Македонски фолклор / главен и одговорен уредник К. Димовска, Р. Величковска. Година LI, број 77–78. Скопје: Заштитно друштво печатница Графо пром., 2020. С. 197–206.*

¹⁹ Northern and Central Italy / edited Alan Lomax and Diego Carpitella // The Columbia world library of folk and primitive music. Columbia Records. Vol. 15. 1957. KL 5173.

²⁰ Джорджио Наталетти (Giorgio Nataletti) (1907–1972) — итальянский музыковед, первый директор этномузикологического архива Национальной академии Санта Чечилия (Archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia).

к полевым исследованиям присоединились Юлиан Страйнар и Мирко Рамовш (Mirko Ramovš). Экспедиционная деятельность с разной степенью интенсивности продолжалась вплоть до 1986 года. На территории Резии собиратели работали в деревнях Била, Нива, Корито (ит. Coritis; рез: Korito), Учья, Прато ди Резия, Осояне, Солбица.

Магнитофонные записи производились от жителей разного возраста. Среди поющих и играющих для процесса звукозаписи были дети (от 8 лет), молодежь и представители старшего возраста (до 77 лет). Фиксировались вокальные, инструментальные формы, народная проза, детский фольклор. Коллекция, включающая исходные оригиналы звукозаписей, сделанных в процессе работы совместных экспедиций словенских и итальянских этномузыкологов, хранится в Любляне, в Институте словенской этнографии.

Следуя современной практике архивного хранения, сотрудники академии подготовили оцифрованную копию коллекции, дубль которой был передан из Любляны итальянским и резрианским коллегам во Фриули. Эта оцифрованная копия находится в фондах Музея этнографии городка Мальборгетто²¹. Доступность коллекции для потенциальных слушателей в настоящее время позволяет использовать музыкальный материал в целях его освоения, популяризации, а также ознакомления с ним в научных целях. Опись собрания — «Каталог записей словенских народных традиций в Италии»²² — дает представление о содержании единиц хранения: месте записи, жанровом составе, исполнителях, собирателях.

В меняющемся мире народные традиции остаются оплотом вечных ценностей человеческого духа, связи разных поколений. Находясь в сложном иноэтническом окружении (словенцы, фриулы, итальянцы), переживая социальные, экономические трудности, резияне продолжают следовать обычаям своих предков. Процесс фиксирования традиции не прекращается.

Свидетельством активного восприятия народной музыки являются многочисленные звуковые публикации, инициаторами которых в большей степени были жители Резии, представители интеллигенции, члены фольклорной группы *Вал Резия*. В подготовке фольклорных материалов приняли участие и профессиональные филологи, и этномузыкологи.

²¹ Коммуна Мальборгетто (ит. Malborghetto) располагается в провинции Удине.

²² Catalogo registrazioni delle tradizioni popolari degli sloveni in Italia. Seznam posnetkov Ljudskega izročila slovencev v Italiji. 1962—1986. Museo Etnografico di Malborghetto. Comunità Motana Canal del Ferro — Valcanale — Pontebba / Italia / Sekcija za glasbeno narodopisje ISN ZRC SAZU — Ljubljana. Realizzazione: Giovanna Della Mea. Testi e redazione: prof. Gu-lijan Strajnar. Coordinamento: prof. Bruno Rossi. [sine anno].



Ил. 4. П. Пиелич, Г. Керубини, фольклорная группа *Вал Резия* и участники Международного фестиваля-смотрa фольклорных коллективов «Вселиственный венок» в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Фотограф В. Коновалов, 2018

Fig. 4. Pamela Pielich, Gabriele Cherubini, *Val Resia* folklore group and participants of the folklore festival *The Universal Wreath* at the St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory. Photo: V. Konovalov, 2018

Значительным вкладом в сохранение нематериального культурного наследия резриан стала коллекция «Играют цитиры, играют бункулы» (“*Citirajo citire, bunkulajo bünkule*”), составленная Габриэле Керубини (Gabriele Cherubini) — звукооператором, собирателем народной музыки, членом Комитета по сохранению резрианского фольклора, участником фольклорной группы *Вал Резия* (ил. 4).

Это собрание фольклорных материалов отражает уникальную культуру древнего славянского этноса, проживающего на территории Восточных Альп. Идея составления архива записей резрианского фольклора с целью сохранения музыкального наследия народа начала последовательно воплощаться в жизнь с 1990-х годов благодаря совместным усилиям Габриэле Керубини и Памелы Пиелич²³.

²³ Памела Пиелич (ит. Pamela Pielich, р. 1981) — резрианка по рождению, куратор Этнографического Музея Фриули в Удине (Museo Etnografico del Friuli, Udine), экс-президент фольклорной группы *Вал Резия* (Gruppo folkloristico *Val Resia*), доктор в области сохранения культурного наследия и культурного посредничества.

Г. Керубини представляет собой иной тип собирателя, нежели его предшественники в XIX и в середине XX веков. Необходимо привести краткие биографические сведения, которые позволят познакомиться с личностью и интересами Керубини. Он родился в Болонье в 1949 году. В молодости был увлечен профессией звукооператора. В этом качестве он поддерживал творческие контакты со многими музыкальными группами региона Эмилия-Романья и с различными известными артистами Италии (Франческо Гуччини, Лучо Далла, Катерина Казелли, эстрадной группой «Номади»). Ныне Керубини живет в Резии, куда он впервые приехал в 1976 году с группой волонтеров, чтобы принять участие в ликвидации последствий разрушительного землетрясения. После завершения восстановительных работ он остался в этой живописной долине и с особым интересом начал знакомиться с культурным наследием этих мест. Наиболее сильное впечатление на него оказала музыкальная традиция. Керубини активно сотрудничает с различными местными ассоциациями по вопросам сохранения и осмысления культурного наследия зоны Резии, в особенности, музыкального, занимается организацией работы культурного центра — Дома резрианской культуры (рез. Ta rozajanska kultürska hiša) в Прато ди Резия.

В 1990-е годы, сознавая важность применения современных средств для сохранения песенного наследия резриан, которое может быть утрачено, Керубини создает серию звуковых публикаций на кассетах под названием «Мой дед» (рез. “Moj dèt”) с мелодиями традиционных танцев в исполнении музыкантов Вальтера Кувалья (Valtera Quaglia) и Джорджо Буттоло (Giorgio Buttolo) из Солбицы. Музыканты были приглашены в студию звукозаписи в Болонье.

В 2009 году фольклорная группа *Вал Резия* подготовила фотовыставку, посвященную народным музыкантам, под названием «Играют цитиры, играют бункулы», собрав фотоматериалы нескольких десятилетий. Цель выставки — привлечь внимание к исполнителям народной музыки на цитире и бункуле, роль которых в традиции Резии является ключевой. Проект был задуман и реализован Памелой Пиелич (в те годы — президентом фольклорной группы) и Катей Куалья (Katja Quaglia) (экс-президентом).

Совместно Пиелич и Керубини начали собирать музыкальный материал, записанный на всех существовавших устройствах (магнитных пленках, бобинах, кассетах, виниловых грампластинках, дисках), с целью сохранения музыкального наследия и создания своего рода архива резрианской музыки. Старые магнитофонные записи дополнялись новыми, в основном на электронных носителях. Так со временем сформировалась обширная коллекция дисков.

Чтобы сохранить бесценный материал, Керубини предпринял перезапись его с аналогового на цифровой формат. Эта работа была осуществлена на студии AVF — “Anin varin fortune” (Нимис, провинции Удине) благодаря помощи владельца студии Франческо Комелли (Francesco Comelli). Гарантией точного соответствия качества звучания музыкального материала, содержащегося на старых носителях, новому формату являлся профессионализм обоих участников процесса оцифровки.

В Санкт-Петербурге 14 мая 2018 года, в день торжественного открытия IV Международного фестиваля-смотрa фольклорных коллективов и исполнителей народной традиционной инструментальной музыки «Вселиственный венок», состоялся торжественный акт передачи коллекции звукозаписей народной музыки Резии «Играют цитиры, играют бункулы» в дар Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова²⁴. Столь благородную миссию Керубини выполнил, по его словам, «почитая за честь, и в память о композиторе и исследовательнице музыкального фольклора Элле фон Шульц (Адаевски)». Материалы были с благодарностью приняты ректором А. Н. Васильевым.

Коллекция звукозаписей народной музыки Резии ныне находится в составе Иностранного фонда Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова, состоит из цифровых копий 76 дисков и хранится на электронном носителе (hard disk)²⁵. Научное и художественное значение этих звукозаписей, охватывающих период 1967–2018 годов, не вызывает сомнений. Среди материалов преобладают инструментальные наигрыши, которые являются жанровой доминантой традиции. Звукозаписи запечатлели мастерство исполнителей на цитире и бункуле разных лет. В частности, компакт-диск «Играют цитиры, играют бункулы» (“Citirajo citire, bunkulajo bünkule”. F/R 18) и «Танцуйте с нами» — часть 2 (рез. “Plešta ziz name”. Vol. 2. F/R 17)²⁶ (ил. 5) включают фонограммы 1977 и 1985 годов.

Сопоставление звукозаписей разных лет позволяет определить степень стабильности и изменчивости наигрышей, особенности индивидуального исполнительского стиля музыкантов. Инструментальную музыку содержат также компакт-диски «Цитира — музыкальный инструмент

²⁴ Идея передачи коллекции Санкт-Петербургской консерватории принадлежит автору статьи.

²⁵ Коллекция содержит следующие разделы: 1 — цифровые аудио-копии звукозаписей. Каждый диск имеет буквенное (F/R) и цифровое обозначения; нумерация, по видимому, отражает порядок поступления дисков в собрание; 2 — цифровые копии изображений буклетов; 3 — цифровые копии изображений этикеток (label) дисков; 4 — каталог коллекции.

²⁶ Указание на номер CD в коллекции Г. Керубини.



Ил. 5. Буклет к компакт-диску «Plešta ziz name» — Vol. 2 («Танцуйте с нами» — часть 2). Коллекция Г. Керубини. F/R 17

Fig. 5. Booklet for the CD «Plešta ziz name» [“Dance with us”] — Vol. 2. Collection of G. Cherubini. F/R 17

Резии» («Citira — inštrumentalna glasba v Reziji». F/R 2); «Резианские танцы играет на цитире Гункала, на бункуле — Рикардо Нджу» («Té rosayänske plese styära Gguänkala nü Rykardo Nju brünkülaä». F/R 3), а также — F/R 2–5, 7, 10–16, 19, 21, 24, 25, 29, 47 и другие.

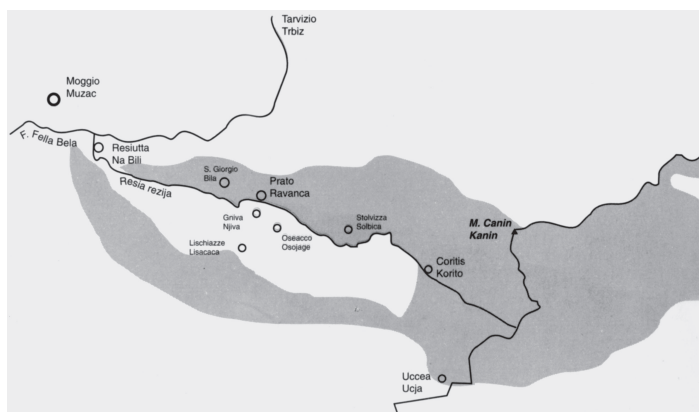
Образцы звукозаписей детского фольклора и фольклора для детей приведены на компакт-дисках: «Спокойно спи. Песни для детей и с детьми» («Löpu Spe. Za otroke, ziz utruci» / “Canti per bambini e con bambini”. F/R 55), среди исполнителей которых были резианские дети; «Лодка выходит в море» («Barcica ro morju plava». F/R 62); «Резианские сказки» («Fiabe resiane — rezijanske pravljice». F/R 55); «Диндарин, диндарон» («Dindarine, dindarone». F/R 67). Коллекция содержит и своеобразные звучащие монографии, которые характеризуют музыкальный фольклор одной деревни в записи 1967 года: «Песни Солбицы» («Pesmi iz Solbice». F/R 33). Диски-монографии отражают мастерство отдельных музыкантов; например, исполнительский стиль игры на цитире Паоло Валенте (Paolo Valente) представлен на одном из последних дисков «Давай, кум, давай сыграем еще одну песню!» («Dej kopari sewa dät šce dno!». F/R 64).

Войдет в историю резианской дискографии звукозапись отдельных номеров выступления народных музыкантов во время концерта на сцене театра Ла Скала: «Миланский оперный театр 1967. Встречи с деревенским миром. Слушайте добрых людей — Моя дорогая Мария» («La Scala — Teatro lirico Milano 1967 — Incontri con il mondo popolare. Sentite buona gente — Lipa ma Marica». F/R 46). Народная музыка резиан впервые прозвучала

на всемирно известной сцене благодаря инициативе Роберто Лейди (Roberto Leydi)²⁷ и консультациям Диего Карпителло. Ими был подготовлен своеобразный спектакль с участие фольклорной группы *Вал Резия*, состоявшей из 15 жителей Сан Джорджо.

Особую группу образуют копии архивных записей, выполненных в последней трети XX века. Компакт-диск «Тонанина Тонана» (“Tonanina Tonana”. F/R 68) включает материалы из архива Павле Мерку (Pavle Merku)²⁸. Наиболее представительные записи совместных словенских и итальянских экспедиций 1962–1996 годов содержатся на дисках: «Резия. Песни и наигрыши резиианской долины» (“Rezija. Canti e musiche della Val Resia. Pesni in glasba rezijanske doline”. F/R 20) и «Народные традиции словенцев в Италии» (“Le tradizioni popolari degli sloveni in Italia”. F/R 75).

Указанные материалы имеют статус научных музыкально-этнографических публикаций, которые содержат документальные звуковые материалы и их небольшое исследование. Буклеты содержат поэтические тексты и фрагменты нотаций песен и наигрышей, аналитические комментарии, сведения об исполнителях, карту с расположением населенных пунктов, где происходила работа (ил. 6).



Ил. 6. Карта Резии²⁹

Fig.6. Resia Map

²⁷ Роберто Лейди (Roberto Leydi) (1928–2003) — итальянский этномузыколог, занимался вопросами сохранения итальянской музыки, организацией фестивалей, концертов с участием народных исполнителей. Исследовал проблемы социальной значимости фольклора.

²⁸ Павле Мерку (1927–2014) — итало-словенский композитор, этномузыколог, специалист по словенскому языку.

²⁹ Буклет к компакт-диску “Rezija. Canti e musiche della Val Resia. Pesni in glasba rezijanske doline” («Резия. Песни и наигрыши долины Резии»). Коллекция Г. Керубини, F/R 20.



Ил. 7. Буклет к компакт-диску “Naše pišme naše wize: raccolta di canti popolari e religiosi della Val Canale e della Val Resia” («Записи народных и религиозных песен Вал Канале и Вал Резии»). Коллекция Г. Керубини, F/R 34
 Fig. 7. Booklet for the CD “Naše pišme naše wize: raccolta di canti popolari e religiosi della Val Canale e della Val Resia” [“Collection of popular and religious songs from Val Canale and Val Resia”). Collection of G. Cherubini, F/R 34

Веяния популярной музыки нашли отражение в обработках резрианских песен итальянскими и словенскими композиторами, а также в исполнении песен в стиле heavy metal на резрианском диалекте (F/R 32). Для современной культурной практики актуальны образцы исполнения религиозных песен (F/R 27, 31, 34, 49), которые сохраняются и распространяются, в том числе, посредством звукозаписей — например, «Записи народных и религиозных песен Вал Канале и Вал Резии» (“Naše pišme naše wize: raccolta di canti popolari e religiosi della Val Canale e della Val Resia”). Коллекция Г. Керубини, F/R 34 (ил. 7).

Любое собрание записей народной музыки, нотаций, звукозаписей словно в зеркале отражает состояние культурных традиций, эпоху, когда были сделаны звукозаписи, отношение самого собирателя к материалу. Коллекция, составленная Керубини и Пиелич, свидетельствует о поисках резрианами и их единомышленниками путей удержания и адаптации народной музыки в культурном пространстве XXI века. Современные цифровые технологии способствуют сохранению и популяризации музыкального фольклора и подвигают ревнителю народной культуры на новые исследования и формы деятельности. С этой целью инициаторы созданного в 2020 году в Резии общества под названием «Институт культурных контентов для нас» (ит., рез. L'Istituto Zones³⁰ Contenuti Culturali)

³⁰ В наименовании проекта используется резрианское слово «Zones», которое означает «для нас».

подготовили проект «„Бабэ“³¹: Практики, знания, верования, ритуалы и фольклор» (рез., ит. “‘Babe’: Pratiche, saperi, credenze, rituali, e folklore”)³². Многогранные задачи проекта связаны с сохранением и популяризацией нематериального культурного наследия Резии. Основное мероприятие, предусмотренное проектом “Babe”, предполагает создание web-платформы, мультимедийного контента, который должен вобрать в себя и сделать доступными все имеющиеся документальные материалы: аудио-, видеозаписи, фото и другие.

Записи музыкального фольклора запечатлели состояние резиианской традиции, синхронное периодам ее фиксации: слуховые нотации, выполненные Эллой фон Шульц — 1883 год, звукозаписи А. Ломакса — 1954 год, материалы Люблинского собрания — 1962–1986 годы; коллекция Керубини и Пиелич — с 1967 по 2018 год. Можно говорить о сохранении документальных фактов музыкальной культуры, отражающих временной промежуток более 150 лет. Исследователям представляется счастливая возможность, сопоставляя материалы разных лет, наблюдать динамику функционирования музыкальных форм во времени, проявления стабильности и мобильности в области исполнительского стиля и многое другое.

Народные традиции славянской музыки в альпийских предгорьях поддерживаются памятью многих поколений, усилиями специалистов и энтузиастов, представляющих разные сферы деятельности и страны. Свидетельством тому являются архивные коллекции, хранящие нематериальное духовное наследие народа и нуждающиеся в поддержке общест-венности и государственных институций.

Список источников

- [1] Бодуэн де Куртенэ 1895 — Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии. [Вып.] 1: Резьянские тексты / собрал в 1872, 1873 и 1877 гг., упорядочил и перевел И. А. Бодуэн де Куртенэ; с приложениями Элли фон Шульц-Адаевской. Санкт-Петербург: тип. Имп. Академии наук, 1895. [4], XLVII, 708 с. (Доложено в заседании Ист.-филол. отд-ния 19 августа 1886 г.).
- [2] Бодуэн де Куртенэ 1904 — Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии. [Вып.] 2: Образцы языка на говорах Терских славян и северовосточ-

³¹ Babe в резиианском языке имеет два значения: «старая женщина» и используется как наименование двух горных отрогов Альп.

³² Проект был представлен Памелой Пиелич в ходе Международной научной конференции «Звук в народной культуре: от фонографа до цифровых технологий», проходившей с 23 по 25 декабря 2021 года в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

- ной Италии / собрал и издал Бодуэн де Куртене. СПб.: тип. Академии наук, 1904. 240 с.
- [3] Срезневский 1881 — *Срезневский И. И.* Фриульские славяне. Санкт-Петербург: тип. Имп. Академии наук, 1881. 91 с. (Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. 21, № 5).
- [4] Strajnar 1988 — *Strajnar J.* Citira. Musica strumentale in Val di Resia. Udine; Trieste: Pizzicato Edizioni Musicali — Editoriale Stampa Triestina, 1988. 253 p.
- [5] Strajnar 2011 — *Strajnar J.* La musica strumentale a Resia e le trascrizioni di Ella von Schultz Adaiewsky // Ella von Schultz Adaiewsky: Atti dei convegni 2007–2008 / a cura di U. Berti; Associazione Musicale Sergio Gaggia. Cividale del Friuli; Udine: Tipografia Pellegrini il Cerchio, 2011. P. 51–62.
- [6] Teplova 2020 — *Teplova I.* Val Resia: a little island of Slavonic culture in the north-east of Italy: past and present. Interdisciplinary studies of artistic culture. First international academic conference “Polylogue and synthesis of arts: history and modernity, theory and practice”. Editorial board: Nikolaeva N. A., Konanchuk S. V., Ovechikina O. B. March 5, 2018, St Petersburg. St. Petersburg: Publishing house of the RHGA, 2020. P. 154–166.
- [7] Voyage à Rezia 2012 — *Voyage à Rezia.* Il manoscritto di Adaiewsky la nascita dell’etnomusicologia in Europa / a cura di Febo Guizzi; trascrizione del manoscritto di Giuseppe Frappa. Lucca: Libreria Musicale Italiana. MMXII. 318 p.

References

- [1] Baudouin de Courtenay, Jan (1895). *Materialy dlya Yuzhnoslavyanskoy dialektologii i etnografii* [Materials for South Slavic dialectology and ethnography]. Iss. I: *Rez’yanskie teksty* [Resian texts], collected in 1872, 1873 and 1877, streamlined and translated by Jan Baudouin de Courtenay; with applications by Elli von Schultz-Adaevskaya. Reported at the meeting History and Philology department August 19, 1886. St. Petersburg: tip. Imp. AN, [4], XLVII, 708 p. (in Russian).
- [2] Baudouin de Courtenay, Jan (1904). *Materialy dlya Yuzhnoslavyanskoy dialektologii i etnografii* [Materials for South Slavic dialectology and ethnography]. Iss. II: *Obrazcy yazyka na govorakh Terskikh slavyan i severovostochnoj Italii sobral i izdal Baudouin de Courtenay* [Samples of the language in the dialects of the Terek Slavs and northeastern Italy], collected and published by Jan Baudouin de Courtenay. St. Petersburg: tipografiya Imp. AN, 240 p. (in Russian).
- [3] Sreznevsky, Izmail (1881). *Friul’skie slavyane* [Friulian Slavs]. St. Petersburg: tip. Imp. Akademii nauk, 91 p. (Sbornik Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoy Akademii nauk [Collection of the Department of Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences]). Vol. 21, no. 5 (1881) (in Russian).
- [4] Strajnar, Julijan (1988). *Citira: La musica strumentale in Val di Resia.* Udine — Trieste: Pizzicato Edizioni Musicali — Editoriale Stampa Triestina, 253 p.
- [5] Strajnar, Julijan (2011). “La musica strumentale a Resia e le trascrizioni di Ella von Schultz Adaiewsky”. In *Ella von Schultz Adaiewsky: Atti dei convegni 2007–2008.* A cura di U. Berti; Associazione Musicale Sergio Gaggia. Cividale del Friuli. Udine: Tipografia Pellegrini il Cerchio, pp. 51–62.

- [6] Teplova, Irina B. (2020). “Val Resia: a little island of Slavonic culture in the north-east of Italy: past and present”. In *Interdisciplinary studies of artistic culture. First international academic conference. “Polylogue and synthesis of arts: history and modernity, theory and practice”*, editorial board: Nina Nikolaeva, Svetlana Konanchuk, Olga Ovechkina. March 5, 2018, St. Petersburg: Publishing house of the RHGA, 2020. pp. 154–166.
- [7] Adaiewsky [Ella von Schultz] (2012). *Voyage à Rezia. Il manoscritto di Adaiewsky la nascita dell'etnomusicologia in Europa*, a cura di Febo Guizzi; trascrizione del manoscritto di Giuseppe Frappa. Lucca: Libreria Musicale Italiana. MMXII. 318 p.

Статья поступила в редакцию: 09.09.2021; одобрена после рецензирования: 01.10.2021; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 09.09.2021; approved after reviewing 01.10.2021; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья
УДК 784.4; 78.074
doi: 10.26156/OM.2022.14.1.008

Значение современных носителей информации для сбора и изучения македонских традиционных песен

Родна Величковска

Институт фольклора Марко Цепенкова,
Университет Святых Кирилла и Мефодия в Скопье

Республика Северная Македония, rodnavel@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-0433-6236>

Аннотация. Изучение явлений музыкального фольклора неизбежно связано с обращением к документам, сохраняющим информацию посредством разнообразных носителей. Специалисты, изучающие народные песни, посвящают много лет своей жизни тому, чтобы зафиксировать эти образцы в ходе экспедиций. Наиболее старым видом работы собирателей является письменная запись песен во время их исполнения народными певцами. Рукописные нотации народной музыки, сделанные на слух, на протяжении долгого времени служили основным носителем информации, полученной устным путем. В тех случаях, когда письменная фиксация сопровождается аудиозаписью, выполненной с помощью фонографа, магнитофона, или видеозаписью (аналоговой или цифровой), музыкально-фольклорное произведение расширяет свою массовую доступность. Аудиовизуальный документ представляет собой наивысшее достижение в процессе передачи данных о народной музыке, поскольку только при условии полноценной фиксации песню можно услышать именно в том виде, как она была спета. Записи, выполненные с использованием современных технических средств, как аудио-, так и аудиовизуальных, сохраняются в неизменном виде и таким образом остаются для последующих поколений ценным документом, отличающимся большей степенью объективности.

В статье раскрывается значение современных носителей информации для сбора и изучения македонских традиционных песен на примере их первых фонографических записей, сделанных в 1902–1904 годах.

Ключевые слова: *македонские традиционные песни, фонограф, граммофон, магнитофон, видеозапись, цифровые технологии*

Для цитирования: *Величковска Р.* Значение современных носителей информации для сбора и изучения македонских традиционных песен // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 134–143. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.008>.

© Величковска Р., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.008

The Value of Modern Media for Collecting and Learning Macedonian Traditional Songs

Rodna Velichkovska

Marko Cepenkov Institute of Folklore,
Saints Cyril and Methodius University in Skopje

Republic of North Macedonia, rodnavel@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-0433-6236>

Annotation. The study of the phenomena of musical folklore is induced by scientific interest, aimed at studying documentation that transmits data through various media. Specialists who study folk songs devote many years of their lives to fixing these samples during expeditions. The oldest type of collectors' work is recording of songs in writing during their performance by folk singers. Handwritten notations of folk music, made by ear, have long served as the main carrier of information received orally. In the cases where written fixation is accompanied by an audio recording made using a phonograph, a tape recorder, or a video recording (analogue or digital), musical folklore work expands its availability for the mass audience. An audiovisual document represents the highest achievement in the process of transmitting folk music data, since only with full fixation can a song be heard exactly in the form in which it was sung. Recordings made using modern technical means, both audio and audiovisual, are preserved unchanged and thus represent a valuable document for future generations with a high degree of objectivity. The article reveals the importance of modern media for the collecting and studying Macedonian traditional song forms on the example of the first phonographic recordings of Macedonian songs made in 1902–1904.

Keywords: *Macedonian traditional song, phonograph, gramophone, tape recorder, video recording, digital technologies*

For citation: Velichkovska R. The Value of Modern Media for Collecting and Learning Macedonian Traditional Songs // *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 134–143. (In Russian). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.008>.

© Rodna Velichkovska, 2022

Значение современных носителей информации для сбора и изучения македонских традиционных песен

На протяжении многих десятилетий специалисты стремились зафиксировать образцы народной музыки в ходе экспедиционной работы. Изначально использовался *письменный способ записи* песен во время их устного исполнения народными певцами. Способ слуховой нотации, или мелографии, не способствовал в полной мере аутентичной передаче народной песни, поскольку всегда отражал субъективный подход собирателей и исследователей, транскрибировавших напев.

Развитие технических средств фиксации звука началось с фонографа¹, революционного открытия Томаса Эдисона, сделанного в 1877 году. Благодаря этому изобретению в культуре в целом появился новый массовый источник информации — фонографическая запись. Аппараты Эдисона можно было привезти куда угодно и в любой географической точке мира создавать звуковые документы, на основе которых впоследствии, после нескольких прослушиваний, осуществлялись рукописные нотации. Десять лет спустя Эмиль Берлинер² усовершенствовал данное изобретение, сконструировав граммофон и граммофонные пластинки. К началу XX века эти технические новшества привели к изменению носителя музыкально-фольклорной информации: письменная запись была дополнена или заменена новым посредником в коммуникации — *аудиозаписью*.

После Второй мировой войны появился новый аппарат для фиксации звука — магнитофон, благодаря которому были созданы более благоприятные условия для развития этномузыкологии. В разных странах мира сформировались учреждения и центры для изучения и архивирования аудиозаписей народной музыки.

¹ Слово «фонограф» означает устройство для записи и воспроизведения звука путем нанесения канавок на вращающийся восковой валик. Колебания иглы, движущейся по канавкам, передавались мембране, превращаясь в акустические волны. Edison Cylinder Recordings // Adventures of CyberBee, 1996–2019. URL: <http://www.cyberbee.com/edison/cylinder.html> (дата обращения: 17.01.2022).

² Emile Berliner // Famous Scientists. The Art of Genius, 2022. URL: <http://www.famous-scientists.org/emil-berliner/> (дата обращения: 17.01.2022).

В Македонии следует особенно отметить экспедиционную и исследовательскую деятельность сотрудников Института фольклора имени Марко Цепенкова в Скопье, направленную на обработку и введение в культурный оборот собранного музыкально-фольклорного материала. Речь идет об уникальных аудиозаписях, хранящихся в Архиве начиная с 1952 года до настоящего времени, в которых, помимо прочего, большое значение придается групповому и индивидуальному песенному и инструментальному исполнительству. В случае если традиции народного музицирования в некоторых регионах Македонии окажутся под угрозой исчезновения, деятельность Архива позволит сохранить уникальное культурное наследие.

В современных исследованиях музыкально-фольклорного наследия применяется еще один значимый посредник в передаче точной информации, доминирующий над всеми существующими ранее носителями, с помощью которых фиксировалось устное народное творчество, — *видеозапись*³.

Опираясь на современные методы исследования, можно считать, что восприятие какого-либо музыкально-фольклорного текста частично соответствует коммуникационному акту, а текст представляет собой основную единицу коммуникации⁴. Обратим внимание на то, что с момента, когда впервые были сделаны письменные записи образцов музыкального фольклора, произведение приобрело вид *зафиксированного текста* — носителя, который ранее никогда не являлся средством для передачи традиций устного творчества. Подчеркнем, что в какой-то степени письменная запись как носитель информации ограничивает жизнь и развитие устного народного творчества, так как произведение «вырывается» из контекста устной передачи.

В настоящее время к изучению устного народного творчества, с одной стороны, стали подходить как к изучению записей, которые «застыли» во времени и в пространстве и нет возможности внести в них какие-либо изменения и дополнения. С другой стороны, имеющиеся записи представляют собой ценные историко-культурные документы, которые позволяют узнать, в какое время существовала та или иная песня, помнят ли ее или она уже забыта, когда ее перестали исполнять. Вместе с тем, как писал Сеад Алич, язык как носитель информации в то же время функцио-

³ Babić, Vanda i Vekić, Denis. Smisao i značaj suvremenih medija u prikupljanju i proučavanju hrvatske usmenoknjiževne baštine // *In medias res: časopis filozofije medija*. Vol. 2. No. 2. Zadar, 2013. P. 162–170. URL: <https://hrcak.srce.hr/clanak/169402> (дата обращения: 10.12.2021).

⁴ Glovacki-Bernardi, Zrinjka. O tekstu // *Školska knjiga*. Zagreb, 2004. P. 31. URL: <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/3077e1aefa954b9681bfe29490080204> (дата обращения: 10.12.2021).

нирует и как носитель духа, однако каждый язык предполагает наличие определенной границы, тогда как письменность позволяет лучше и быстрее передавать информацию [Alić 2012, 184]. Письменный источник связывает людей разных эпох, передавая культурное наследие будущим поколениям, — это, безусловно, важный инструмент культурного развития человечества [Kulundžić 1951, 2–3].

Учитывая вышесказанное, следует отметить, что, когда письменная фиксация народной песни сопровождается записью аналоговой или цифровой, сделанной на магнитофон или кино-/видеокамеру, музыкально-фольклорное произведение расширяет свою массовую доступность. Аудиовизуальная запись становится документом, который представляет собой наивысшее достижение в процессе передачи данных о народной музыке, ибо только при условии полноценной фиксации песню можно услышать именно в том виде, как она звучала первоначально. Преимущество аудиозаписи как носителя информации в сравнении с письменной записью состоит в том, что она не игнорирует, но отражает устный способ передачи информации.

Изучая традиционное народное пение или обрядовую песенную культуру, автор настоящей статьи приходит к выводу, что устный способ передачи традиций народной музыки на территории Македонии все еще является распространенным. В связи с этим важно осуществлять аудиозаписи, с помощью которых передаются все особенности исполнения материала. Кроме того, подобные записи позволяют изучать региональные особенности определенного речевого и музыкального диалекта с целью исторической оценки говора и пения в определенное время в той или иной местности. Слушание представляет собой рецептивную способность человека, которая обеспечивает усвоение фонетико-фонологического состава какого-либо языка [Pavličević-Franić 2005, 92], это относится и к музыкальному языку как форме музыкально-поэтического фольклорного выражения.

Но если с помощью письменной записи часто невозможно отметить тон, тембр и интенсивность говора и голоса в народном пении, то аудиозапись ничего нам не дает в отношении фиксации визуального аспекта. Кроме того, хотя аудио- и видеозаписи представляют собой сложный носитель информации, но и они не в полной мере защищены от искажений. Эти записи, так же как и фотографии, могут быть отредактированы при монтаже или подвергнуты другим формам технической и программной обработки, в результате чего вносятся изменения и в изображение, и в звук. В конечном счете подобные вмешательства в документальный

источник могут привести к искажению представлений о традициях народного творчества.

В то же время аудиовизуальная запись в цифровой форме на сегодняшний день является наиболее объективным и предпочтительным способом хранения и передачи информации, получаемой от носителей традиций устного народного творчества. Она не только позволяет запечатлеть тот самый момент, в который передается видеосообщение, но и способствует фиксации невербальных сигналов, которые подсознательно транслирует народный певец или музыкант [Rijavec, Miljković 2002, 8].

Современные источники информации — как аудио-, так и аудиовизуальные записи — функционируют в качестве универсальных носителей данных. Они не являются интерактивными и для последующих поколений остаются документами, отличающимися большой ценностью и объективностью. Посредством использования таких носителей становится более современной и форма передачи информации: не требуется вводных слов и пояснений, а непосредственно транслируется сообщение как часть прошлого, жизни и музыкально-фольклорного выражения этнического сообщества. Цифровые технологии позволяют сделать запись, которая впоследствии может быть идеально и многократно скопирована без вреда для качества.

Показателем важности современных носителей информации для исследования и популяризации фольклорного наследия является возрождение некоторых жанров народной музыки. При воссоздании и изучении обрядово-песенных форм как части устного народного творчества македонцев, особое значение имеют аудио-, видеозаписи, фильмы, распространяемые в сети Интернет. В настоящее время Интернет представляет собой символ глобальной революции в человеческой цивилизации [Лешкова-Зеленковска 2012, 10]. Менее чем за одно десятилетие Интернет стал центральной системой коммуникации для многих областей человеческой жизни и деятельности, науки, культуры, развлечений [Castells 2001, 9]. Публикации в сборниках содержат напев, поэтический текст, примечания, но их недостаточно, когда речь идет о восприятии и анализе музыкально-фольклорного текста или воспроизведении основополагающих коммуникативных аспектов, которые могут толковаться как контекст. Аудиозапись достоверно передает дикцию, ритм, тон и тембр интерпретации. Видеозапись представляет жестикуляцию и эмоции исполнителя в ситуации обряда. На основе восприятия данных источников осуществляется не только передача самого произведения устного народного творчества, но и фольклорной памяти.

В качестве примера приведу особо ценные образцы, ставшие доступными благодаря записи французского антрополога Леона Азуле (Léon Azoulay)⁵. Это самые первые фонографические записи македонских эпических песен. Первая из них — о воеводе Стояне из села Горно Сонье Скопской (*пример 1*) — по жанру относится к подкатегории гайдучких песен („айдучки песни“)⁶. Вторая — песня о Больном Дойчине и Черном Арабе (*пример 2*) — принадлежит к героическим эпическим песням („јуначки епски песни“)⁷. Обе песни были исполнены Димитрием Кучковым, а записи сделаны в селе Кожле, которое находится недалеко от города Скопье в период с 1902 по 1904 год. Песни спеты десятисложным стихом (в первой песне X: 5 + 5, а во второй X: 4 + 6)⁸ и в метроритмической структуре $\frac{7}{8}$ на диалекте Скопского региона, близкого современному македонскому литературному языку.

В заключение можно добавить, что в наши дни особо актуальными являются проблемы сохранности архивных аудио- и видеозаписей фольклорных материалов и организации общедоступных порталов в сети Интернет, посвященных музыкальным традициям славянских народов.

⁵ В 1859 году в столице Франции Полем Брока, врачом, анатомом и физическим антропологом, а также 19-ю другими исследователями было основано Антропологическое общество Парижа. Целью этого объединения было изучение естественной истории человека, т. е. происхождения и биологического разнообразия человеческого вида. Член этой ассоциации доктор Леон Азуле, французский лингвист и антрополог, во время Всемирной выставки 1900 года в Париже сделал звукозаписи речи и музыки народов всего мира на 411 восковых цилиндрах, куда входили и записи традиционной музыки и песен. Эти записи сейчас хранятся во французских национальных архивах. См.: Звуковые архивы CNRS Musée de l'Homme (Центр исследований в области этномусикологии, LESC UMR 7186, CNRS); [Société d'Anthropologie de Paris] / Léon Azoulay, coll. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k131171w.media> (дата обращения: 23.12.2022).

⁶ Гайдучкие песни („Ајдутски песни“) — цикл эпических народных песен, воспевающих подвиги и события жизни гайдуков. Поэтическое содержание песен отражает протест против социальной несправедливости и стремление к свободе. В них гайдуки представлены как борцы с османскими захватчиками. См.: Дигитална македонска енциклопедија. URL: www.macedonism.org/Македонска-Енциклопедија/ајдутски-народни-песни (дата обращения: 23.12.2022).

⁷ Юначкие песни („Јуначки песни“) относятся к разряду эпических, их содержание патриотично и связано с прославлением героизма исторически известных и неизвестных лиц. Героический эпос начал развиваться в конце четырнадцатого века, в то время, когда македонский народ находился в турецком рабстве. Поскольку не было другого способа защитить себя, появляется народный певец, который идеализирует героя, наделяя его божественной силой, а над врагом насмехается. См.: Дигитална македонска енциклопедија. URL: www.makedonskijazik.mk/2018/10/епски-народни-песни.html (дата обращения: 23.12.2022).

⁸ Знак «X» — используется для обозначения структуры эпического стиха с десятисложной основой.

Пример 1. Македонская гайдуцкая эпическая песня «Болен ми лежи Стојан војвода», с. Кожле, Скопской области, Македония во времена Османской империи

Example 1. Hajduk song “Bolen mi lezhi Stojan Vojvoda” [“Sick mi lie Stojan vojvoda”], village Kozle, Skopje region

♩ = 252

Бо - лен ми ле - жи Сто - јан Вој - во - да,
 Деј - ги - ди бо - лен Сто - јан Вој - во - да,
 деј - ги - ди ма - ке - дон - ски ко - ми - та!

Болен ми лежи Стојан Војвода,
 болен ми лежи Стојан Војвода,
 Дејгиди болен Стојан Војводо,
 дејгиди македонски комита!

Расхворался воевода Стоян,
 Расхворался воевода Стоян,
 Ох, болящий воевода Стоян,
 ох, македонский партизан!

Над глава му седи неговата мајка (2)
 Дејгиди болен Стојан Војводо,
 дејгиди македонски комита!

Мать его у изголовья плачет, (2)
 Ох, болящий воевода Стоян,
 ох, македонский партизан!

— Кој ќе да ти носи танката пушка, (2)
 Дејгиди болен Стојан Војводо,
 дејгиди македонски комита!

— Кто ж возьмёт твоё ружьё лихое, (2)
 Ох, болящий воевода Стоян,
 ох, македонский партизан!

— Кој ќе да ти носи острата сабја? (2)
 Дејгиди болен Стојан Војводо,
 дејгиди македонски комита!

— Кто ж возьмёт твою острую саблю? (2)
 Ох, болящий воевода Стоян,
 ох, македонский партизан!

— Нека да ги носи тоја хајдук Велко, (2)
 Дејгиди болен Стојан Војводо,
 дејгиди македонски комита!

— Пусть берёт их гайдук Велко, (2)
 Ох, болящий воевода Стоян,
 ох, македонский партизан!

Зашто е и тој јунак как' мене! (2)

Ведь и он юнак не хуже меня! (2)

Пример 2. Македонская героическая эпическая песня «Ехал, ехал Черный Араб», с. Кожле, Скопской области, Македония во времена Османской империи

Example 2. Heroic song “Одил, одил Црна Арапина” [“Gone, gone Black Arab”], village Kozle, Skopje region

♩ = 252

О - дил, о - дил Цр - на А - ра - пи - на,
 А - ра - пи - на од а - рап - ска зем - ја.

Одил, одил Црна Арапина,
 Арапина од арапска земја
 Што ми спаднал под Солуна града
 под Солуна зелени ливади
 Таин му е една фурна леба
 па и, луѓе, една бочва вино
 Таин му е една бочва вино
 друга бочва жежена ракија
 Ред по редум сите си ги среди,
 редот дојде Болена Дојчина.
 Дојчин има една мила сестра
 мила сестра, сестра Ангелина
 Низ двор оди, танки прсти крши,
 прсти крши, дребни солзи рони.
 Ја догледа Болена Дојчина,
 Изговара Дојчин на сестра си:
 Дејди, сестро, сестро Ангелино
 Ја ми кажи зашто ти, бре, плачеш!
 Дали ти се од мен' здодејало,
 здодејало измет чинејеќи.
 Здодејало измет чинејеќи
 вој година, десетта година.

Ехал, ехал Черный Араб,
 Араб из арабской страны,
 И подъехал он к городу Солуню,
 во широко поле под Солунем.
 В дань берёт печь подового хлеба,
 да еще берёт вина по целой бочке.
 В дань берёт вина по целой бочке,
 а вторую бочку — жжёной ракии.
 Обложил солунцев тяжкой данью,
 вот пришёл черед больного Дойчина.
 А у Дойчина есть милая сестрица,
 Милая сестрица Ангелина,
 По двору она бредёт убита горем,
 Слёзы льёт и горько причитает.
 Увидал её болящий Дойчин,
 Молвил Дойчин так своей сестрице:
 Подойди, сестрица Ангелина,
 Расскажи мне, отчего ты плачешь?
 Не наскучило ль тебе со мною,
 не наскучило ль меня выхаживать,
 Не наскучило ль меня выхаживать
 Вот уж десятый год подряд?

Комментарии к нотным примерам

Пример 1. Болен ми лежи Стојан војвода, македонская эпическая песня. Записана на фонограф (Wax Cylinder Recording) в 1902 г. Леоном Азуле в с. Кожле, Скопской области от Димитрия Кучкова. Нотация и расшифровка текста Р. Величковской. Публикуется впервые. Источник: [Société d'Anthropologie de Paris] / Léon Azoulay, coll. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1311171w.media> (дата обращения: 23.12.2021); Macedonian Folk Songs. URL: <https://drive.google.com/file/d/1HOaU5-sIdZG6NfZXb7bQ0VnT7jV5RGTP/view> (дата обращения: 18.12.2021).

Пример 2. Одил, одил Црна Арапина, македонская эпическая песня. Записана на фонограф (Wax Cylinder Recording) в период с 1902 по 1904 год Леоном Азуле в с. Кожле, Скопской области от Димитрия Кучкова. Нотация и расшифровка текста Р. Величковской. Публикуется впервые. [Société d'Anthropologie de Paris] / Léon Azoulay, coll. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1311171w.media> (дата обращения: 23.12.2021); Macedonian Folk Songs. URL: <https://drive.google.com/file/d/11hdlnCPirpurRWdKJSfOzt6IJzqo5w3f> (опубликовано 01.12.2021; дата обращения: 23.12.2022).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Лешкова-Зеленковска 2012 — *Лешкова-Зеленковска, Стефанија*. Предизвиците на глобалната музичка култура во 21 век // Годишен зборник. Година 3, број 3, Факултет за музичка уметност, Универзитет „Гоце Делчев“. Штип, 2012. URL: <https://eprints.ugd.edu.mk/9271/1/610-1256-1-PB.pdf> (дата обращения: 10.12.2021).
- [2] Alić 2012 — *Alić, Sead*. *Masmediji, zatvor bez zidova, Tekstovi filozofije medija*, Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, Biblioteka KuGLA, knj. 3, Zagreb, 345 s.
- [3] Castells 2001 — *Castells, M.* *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business and Society*, Oxford University Press, London, 2001, 292 p.
- [4] Kulundžić 1951 — *Kulundžić, Zvonimir*. *Knjiga o knjizi: historija pisama materijala i instrumenata za pisanje Hardcover – January 1, 1951*. Serbo-Croatian Edition, 580 s.
- [5] Pavličević-Franić 2005 — *Pavličević-Franić, Dunja*. *Komunikacijom do gramatike // Razvoj komunikacijske kompetencije u ranome razdoblju usvajanja jezika*. Zagreb: Alfa, 312 s.
- [6] Rijavec, Majda и Miljković, Dubravka. 2002. *Neverbalna komunikacija, Jezik koji svi govorimo*, VERN, Zagreb, 79 s.

References

- [1] Leshkova-Zelenkovska, Stefaniya (2012). “Predizvitsite na globalnata muzichka kultura vo 21 vek”. In *Godishen zbornik*. Year 3. No. 3. Faculty of Musical Arts, Goce Delchev University. Stip. URL: <https://eprints.ugd.edu.mk/9271/1/610-1256-1-PB.pdf> (accessed: 10.12.2021) (in Macedonian).
- [2] Alić, Sead (2012). *Masmediji, zatvor bez zidova*, *Tekstovi filozofije medija*, Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja. Biblioteka KuGLA. Book 3. Zagreb, 345 p. (in Croatian).
- [3] Castells, M. (2001). *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business and Society*, Oxford University Press, London, 292 p.
- [4] Kulundžić, Zvonimir (1951). *Knjiga o knjizi: historija pisama materijala i instrumenata za pisanje*. Serbo-Croatian Edition, 580 p. (in Croatian).
- [5] Pavličević-Franić, Dunja (2005). “Komunikacijom do gramatike”. In *Razvoj komunikacijske kompetencije u ranome razdoblju usvajanja jezika*. Zagreb: Alfa, 312 p. (in Croatian).
- [6] Rijavec, Majda & Miljković, Dubravka (2002). *Neverbalna komunikacija, Jezik koji svi govorimo*. Zagreb: VERN, 79 p. (in Croatian).

Статья поступила в редакцию: 15.01.2022; одобрена после рецензирования: 23.01.2022; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 15.01.2022; approved after reviewing 23.01.2022; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Обзорная статья

УДК 78.071.4

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.009

Собрания норвежской народной музыки в сети Интернет: обзор электронных ресурсов

Антон Геннадиевич Остапенко

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, antost@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3831-2731>

Аннотация. В Норвегии с начала 2000-х годов ведется активная планомерная работа по оцифровке и размещению музейных коллекций и архивных собраний национального значения в сети Интернет. Подготовка аудио-, видео- и фотоматериалов осуществляется сотрудниками крупнейшего нотного фонда, расположенного в Национальной библиотеке Норвегии, а также научно-исследовательскими центрами и региональными музеями. Особое внимание норвежских этномузыкологов в этом плане сосредоточено на рукописных архивах выдающихся собирателей норвежской народной музыки XIX — первой половины XX века. Результаты деятельности исследователей фольклора во второй половине XX века приведены главным образом в двух сериях антологии «Норвежская народная музыка»: «Произведения для хардингфеле» и «Скрипичные произведения». Материалы этих изданий были опубликованы в виде страницы интернет-сайта Университета Осло, позволяющей быстро найти ту или иную пьесу по определенным характеристикам. К числу рассмотренных в настоящей статье электронных ресурсов относятся также проекты «Цифровой музей» и приложение к исследованию Бьёрна Аксдала «Хардингфела: изготовители скрипки и развитие инструмента» (2009). Аудио- и видеоматериалы собирателей представлены немногочисленными образцами. В обзоре упомянуты недавно обнаруженные коллекционером Томом Валле наиболее ранние записи на восковые валики норвежской скрипичной музыки 1903 года.

Обзор интернет-источников, посвященных норвежской народной музыке, дается сквозь призму истории собирания и изучения норвежского фольклора.

Ключевые слова: *норвежский фольклор, норвежская народная музыка, Людвиг Матиас Линдемман, Улеа Стюрё Крёгер, Улав Санне, Катаринус Эллинг, Уле Мёрк Саннвик, Эйвинн Грувен, Национальная библиотека Норвегии*

Для цитирования: *Остапенко А. Г. Собрания норвежской народной музыки в сети Интернет: обзор электронных ресурсов // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 144–154. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.009>.*

© Остапенко А. Г., 2022

Review article

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.009

Web Collections of Norwegian Folk Music: Review of Sources

Anton G. Ostapenko

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia, antost@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3831-2731>

Abstract. In Norway, since the early 2000s, active systematic work has been carried out on digitization and placement of museum and archival collections of national importance on the Internet. The preparation of the audio, video and photographic materials are being prepared by employees of the largest music fund located in the National Library of Norway, as well as research centers and regional museums. In this regard, special attention of Norwegian ethnomusicologists is focused, first of all, on the manuscript archives of the outstanding collectors of Norwegian folk music of the 19th—first half of the 20th century. The results of the activities of the collectors of the second half of the twentieth century are presented mainly in two series of the anthology “Norwegian Folk Music”: “Slåttar for the Harding Fiddle” and “Slåttar for the Normal Fiddle”. The materials of these publications were presented on the Internet site of the University of Oslo, which allows you to quickly find the desired tune according to the given characteristics. The electronic resources discussed in this article also include the Digital Museum projects and an appendix to Bjørn Aksdal’s study “Hardingfela: the Fiddle Makers and the Development of the Instrument” (2009). The audio and video materials of the collectors are represented by a few samples. The review mentions the earliest wax roll recordings of Norwegian violin music from 1903 recently discovered by collector Tom Valle.

The Internet sources on Norwegian folk music are reviewed from the perspective of the history of the collection and study of Norwegian folklore.

Keywords: *Norwegian folklore, Norwegian folk music, Ludvig Mathias Lindeman, Olea Styhr Crøger, Olav Sande, Catharinus Elling, Ole Mørk Sandvik, Eivind Groven, National Library of Norway*

For citation: Ostapenko A. G. Web Collections of Norwegian folk music: Review of Sources. *Opera musicologica*, vol. 14, no. 1 (2022). P. 144–154. (In Russian). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.009>.

© Anton G. Ostapenko, 2022

Собрания норвежской народной музыки в сети Интернет: обзор электронных ресурсов

2021 год в деятельности сотрудников Национальной библиотеки Норвегии (Nasjonalbiblioteket) ознаменован завершением масштабного проекта под названием «Нотировщики народной музыки» («Folkemusikknedtegnelser»)¹. Проект подразумевал оцифровку и размещение в открытом доступе в сети Интернет рукописей выдающихся собирателей норвежского музыкального фольклора. Начиная с первой поездки Людвиг Матиаса Линдемана² с целью записи народных мелодий в 1848 году, Министерство церкви и просвещения Норвегии (Kirke- og undervisningsdepartementet) сохраняло рукописные материалы в своем архиве. Впоследствии учреждение передало данные документы в Библиотеку Университета Кристиании (Осло), а позднее они стали частью нотного фонда Отдела музыки (Musikkseksjonen) Национальной библиотеки. Большинство содержащихся в ней рукописей относится к XIX веку и первой половине XX века — периоду расцвета деятельности норвежских музыкантов и литераторов по собиранию народных сказок и легенд, вокальной и инструментальной музыки.

Наиболее ранние рукописные слуховые нотации в архиве Национальной библиотеки датированы началом 1840-х годов и выполнены Улеа Стюрь Крёгер (Olea Styhr Crøger / Kröger, 1801–1855)³. Особый интерес представляет ее Собрание народных песен, инструментальных мелодий и сказок области Телемарк, формировавшееся в 1840–1850-е годы. В XIX веке лишь отдельные нотации вошли в объемное одноголосное нотное приложение, составленное Линдеманом к поэтическому сборнику «Норвежские народные песни»⁴ (1852–1853) Магнуса Брострупа

¹ Folkemusikknedtegnelser // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/forskning/folkemusikknedtegnelser/> (дата обращения: 12.01.2022).

² Людвиг Матиас Линдеман (Линнеман) (Ludvig Mathias Lindeman, 1812–1887) — собиратель норвежской народной музыки, органист, композитор, просветитель. Линдеман стал первым норвежским музыкантом, удостоившимся государственной стипендии для работы по собиранию народных мелодий, осуществленной им в общей сложности с 1848 по 1873 годы.

³ См.: Остапенко А. Г. Улеа Крёгер в истории собирания норвежского фольклора середины XIX века // Музыковедение. 2019. № 7. С. 27–33.

⁴ Norske Folkeviser, samlede og udgivne af M. B. Landstad. Christiania: Chr. Tönsbergs Forlag, 1853. XX, 868, [52] s.

Ланнстада (Magnus Brostrup Landstad, 1802–1880). Ряд образцов, записанных Крёгер, также послужил первоисточником для некоторых пьес в опусах обработок народных мелодий Линдемана для различных исполнительских составов в сборниках «Старые и новые мелодии норвежских гор»⁵ (1853–1867), «Полсотни норвежских горных мелодий»⁶ (1862) и «30 норвежских героических баллад»⁷ (1863).

Впервые Собрание Крёгер полностью (226 мелодий, 69 отдельных песенных текстов и 72 текста сказаний) было опубликовано в печатном виде только в начале XXI века, спустя более двухсот лет со дня рождения его составительницы⁸. Широкий доступ к рукописям собирательницы был получен благодаря их размещению на страницах сайта Национальной библиотеки⁹. Рукописи классифицированы по жанровому признаку: баллады, слотты¹⁰, а также сказки. Отдельно расположены тексты песен.

Фольклорный архив Линдемана, выдающегося современника Крёгер, включил свыше полутора тысяч нотаций норвежских народных мелодий, традиционную поэзию, этнографические сведения, а также опубликованные сборники обработок песен и наигрышей для хора и фортепиано, предназначенные для любительского музицирования. Помимо мелодий, записанных самим Линдеманом, в архиве содержатся нотации собиратель¹¹ из разных норвежских провинций. В общей сложности география представленных в собрании Линдемана территорий охватывает все регионы Норвегии. Рукописи из Национальной библиотеки, размещенные в электронном виде на сайте организации, сгруппированы согласно году совершенной Линдеманом поездки¹². Каждая тетрадь, составленная

⁵ *Eldre og nyere norske Fjeldmelodier. Samlede og bearbejdede for Pianoforte af Ludvig M. Lindeman. Christiania: P. T. Mallings Forlagshandel, [1853–1867]. 15, 168 s.*

⁶ *Halvhundrede norske Fjeldmelodier, harmoniserede for fire Mandstemmer af Ludv. M. Lindeman. Christiania: W. D. Fabritius, 1862. VIII, 44 s.*

⁷ *30 norske Kjæmpeisemelodier med fuldstændig Text: harmoniserede for 3 lige Stemmer (2 Tenorer og Bas eller 2 Sopraner og Alt). Christiania: Cappelen, 1863. 91 s.*

⁸ В 2004 году сотрудники Национальной библиотеки подготовили издание «„Лилия расцветает на лугу“: фольклор Телемарка в записях 1840–1850-х годов». Оно включило факсимиле рукописей полевых нотаций Крёгер, их транскрипции и развернутые комментарии. См.: Lilja bære blomster i enge: folkeminneoppskrifter frå Telemark i 1840-50-åra. Utgjeve av A. N. Ressem, R. Kvideland, B. Alver. Norsk folkeminnelags skrifter 112. Oslo: Aschehoug, 2004. Bind 1: 383 s, bind 2: 112 s.

⁹ Olea Styhr Crøger // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/forskning/folkemusikknedtegnelser/olea-styhr-croger/> (дата обращения: 12.01.2022).

¹⁰ Слотт (slått) — норвежское традиционное наименование инструментального наигрыша.

¹¹ Среди них Уле Тобиас Ульсен (Ole Tobias Olsen, 1830–1927), Андерс Хейердал (Anders Heyerdal, 1832–1918) и многие другие.

¹² Ludvig Mathias Lindeman // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/forskning/folkemusikknedtegnelser/ludvig-mathias-lindeman/> (дата обращения: 12.01.2022).

собирателем, расположена в отдельном файле. Выделены наименования населенных пунктов, посещенных собирателем, имена исполнителей, с которыми работал Линдеман (более 300). Многочисленные издания сборников обработок народных мелодий Линдемана находятся в свободном доступе на сайте Фонда Линдеманов («Lindemans Legat»)¹³.

Деятельность Улава Санне (Olav Sande, 1850–1927) и Катаринуса Эллинга (Catharinus Elling, 1858–1942), выдающихся собирателей норвежского фольклора, а также композиторов, началась на рубеже XIX и XX веков. В период с 1898 по 1923 годы музыканты на средства государственной стипендии обследовали разные районы Норвегии, фактически «распределив» ее территорию между собой. Санне проводил собирательскую работу с 1899 по 1923 год на территории от провинции Агдер на юге Норвегии до Сюннфьорда (Sunnfjord) на севере. Эллинг с 1898 по 1919 год обследовал Нурланн (Nordland), Трэннелаг (Trøndelag), Сюннфьорд, Гудбраннсдален (Gudbrandsdalen), Валдрес (Valdres), Телемарк (Telemark) и Сетесдал (Setesdal). Объем нотаций народных мелодий, выполненных Санне, составил более двух с половиной тысяч. Собиратель отдал приоритет вокальным жанрам. 23 нотные тетради, в которых они приведены, в хронологическом порядке представлены на сайте Национальной библиотеки¹⁴. Несколько меньше образцов народной музыки (около тысячи четырехсот нотаций) было записано Эллингом¹⁵. Основанное на итогах собирательской деятельности четырехтомное издание Санне «Норвежские мелодии для дома и школы»¹⁶ (1905–1910), как и исследования Эллинга, посвященные норвежской народной музыке¹⁷, доступны для чтения в онлайн-режиме на сайте Национальной библиотеки¹⁸.

¹³ Линдеманы — род потомственных музыкантов, сыгравших большую роль в истории становления норвежской национальной музыкальной культуры. См.: L. M. Lindemans trykte utgaver av folketonar. Et utvalg // Lindemanslegat, 2022. URL: http://lindemanslegat.no/?page_id=2894 (дата обращения: 12.01.2022).

¹⁴ Olav Sande // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/forskning/folkemusikknedtegnelser/olav-sande/> (дата обращения: 12.01.2022).

¹⁵ Catharinus Elling // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/forskning/folkemusikknedtegnelser/catharinus-elling/> (дата обращения: 12.01.2022).

¹⁶ Sande O. Norske tonar fyr heim og skule. Bind 2. Svrstrond, 1907. 70 s.; Sande O. Norske tonar fyr heim og skule. Bind 4. Svrstrond, 1910. 72 s.

¹⁷ Elling C. Vore Folkemelodier. Kristiania: i Kommission hos Jacob Dybwad, 1909. 101 s.; Elling C. Vore Kjempeviser: belyst fra musikalsk Synspunkt. Kristiania: i Kommission hos Jacob Dybwad, 1914. 137 s.; Elling C. Tonefølelse: med særlig Henblik paa norsk Folkemusik. Kristiania: Steenske boktrykkeri, Johannes Bjørnstad, 1920. 42 s.; Elling C. Norsk folkemusikk. Kristiania: Steenske forlag, 1922. 152 s.; Elling C. Religiøse Folketonar. Oslo: i Kommission hos Jacob Dybwad, 1927. 60 s.

¹⁸ Доступ к онлайн-чтению этих и многих других изданий, выпущенных в XX веке, предоставлен только с норвежских IP-адресов.

Наиболее объемную часть собрания рукописей Национальной библиотеки составил архив Уле Мёрка Саннвика (Ole Mørk Sandvik, 1875–1976), посвятившего свой долгий жизненный путь исследованию народной музыки. Саннвик — первый собиратель норвежского фольклора, систематически использовавший в работе фонограф, а также автор первой в истории Норвегии докторской диссертации о норвежской народной музыке¹⁹. Работы ученого²⁰ основаны как на самостоятельно записанном им материале, так и на рукописях других собирателей, среди которых центральное место заняли нотации Линдемана. Саннвик посетил области Сетесдал (Setesdal), Эстердален (Østerdalen), Мёре (Møre), Финнскоген (Finnskogen) и Нурланн (Nordland), а также отправлялся в экспедиции в Швецию, Ирландию и к островам, расположенным недалеко от Шотландии. Тетради и отдельные листы с нотациями Саннвика насчитывают 234 единицы хранения. Рукописи²¹ размещены на сайте в порядке возрастания фондового номера, выделены населенные пункты, в которых совершены записи, обозначены жанры и количество содержащихся в каждой тетради мелодий.

Ярким представителем следующего поколения собирателей норвежской народной музыки стал Эйвинн Грувен (Eivind Groven, 1901–1977), композитор, а также изобретатель музыкального инструмента²². Первые в истории Норвегии музыкант объединил в одном лице носителя народной традиции и ее исследователя. Как и Крёгер, Грувен родился и вырос в Телемарке — области, богатой фольклором. Впоследствии получил академическое музыкальное образование в Консерватории Осло и основал трио исполнителей на хардингфеле²³. На сайте Национальной библиотеки

¹⁹ См.: *Sandvik O. M. Norsk folkemusikk : særlig Østlandsmusikken*. Kristiania : Steenske forlag, 1921. 96 s. Ученый основал и руководил более двадцати лет деятельностью Общества норвежской народной музыки (Norsk folkemusikklag), а также возглавлял работу по формированию Собрания норвежской музыки (Norsk musikksamling) в Библиотеке Университета Осло.

²⁰ *Sandvik O. M. Kingo-tona: Ludv. M. Lindemans optegnelser i Valdres 1848. Med innledning og analyse*. Oslo : Johan Grundt Tanum, 1941. 73 s.; *Sandvik O. M. Østerdals musikken*. Oslo : Johan Grundt Tanum, 1943. 263 s.; *Sandvik O. M. Ludv. M. Lindeman og folkemelodien: En kildestudie*. Oslo : Johan Grundt Tanum, 1950. 84 s.; *Sandvik O. M. Setesdalsmelodier*. Oslo : Johan Grundt Tanum, 1952. 62 s.

²¹ Ole Mørk Sandvik // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/forskning/folkemusikknedtegnelser/ole-mork-sandvik/> (дата обращения: 12.01.2022).

²² Грувен изобрел равномерно темперированный музыкальный инструмент, который объединил в себе все существующие строи, включающие помимо тонов и полутонов также четвертитоны. См.: *Groven E. Renstemningsautomaten*. [Oslo] : Universitetsforlaget, 1968. 125 s.

²³ Хардингфеле (hardingfele) — норвежская разновидность традиционной скрипки. Помимо Грувена, в трио участвовали Алфред Мэурстад (Alfred Maurstad, 1896–1967) и Сигбёрн Бернхофт Уса (Sigbjørn Bernhoft Osa, 1910–1990).

теки предложен доступ к электронным копиям рукописных слуховых нотаций Грувена²⁴, его обработкам мелодий для различных камерно-инструментальных ансамблей, материалам к авторским радиопередачам о народной музыке для Норвежской вещательной корпорации (Norsk Rikskringkasting, NRK), а также рукописям расшифровок игры на хардингфеле, выполненных в рамках проекта «Произведения для хардингфеле», о котором речь пойдет далее.

История работы над антологией «Норвежская народная музыка» («Norsk folkemusikk») началась весной 1954 года, когда по инициативе Саннвика Норвежский совет по культуре, исследованиям и гуманитарным дисциплинам запланировал к выпуску две серии изданий, которые содержали бы расшифровки игры на хардингфеле («Hardingfeleverket») и обычной (vanlig) скрипке («Feleverket»). Подготовка первой серии заняла двадцать семь лет (1954–1981), в течение которых было выпущено семь объемных томов²⁵, включивших 1991 нотацию. Их создали два поколения редакторов, среди которых выдающиеся исполнители, собиратели и исследователи норвежской скрипичной музыки Арне Бьёрндал (Arne Bjørndal, 1882–1965), Трюльс Эрпен (Truls Ørpen, 1880–1958), Грувен и Улав Гурвин (Olav Gurvin, 1893–1974). Шестой и седьмой тома выпустили в свет Рейдар Севог (Reidar Sevåg, 1923–2016), Ян-Петер Блум (Jan-Petter Blom, 1927–2021) и Свен Нюхюс (1932 года рождения). Публикация основана на их экспедиционных записях, выполненных в 1958–1967 годы в Вестланне (Vestland), Агдере (Agder), Халлингдале (Hallingdal), Нумедале (Numedal), Телемарке (Telemark) и Валдресе (Valdres). По завершении выпуска первой серии, началась подготовка второй²⁶ (с 1992 года по настоящее

²⁴ Eivind Groven // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/forskning/folkemusikknedtegnelser/eivind-groven/> (дата обращения: 12.01.2022).

²⁵ Norsk folkemusikk. Serie 1, b. 1. Hardingfeleslåttar: Gangarar (hallingar, vosserrullar) i 6/8 takt. Universitetsforlaget, 1958. XXI, 332 s.; Norsk folkemusikk. Serie 1, b. 2. Hardingfeleslåttar: Gangarar (hallingar, vosserrullar) i 6/8 takt. Universitetsforlaget, 1959. XVIII, 250 s.; Norsk folkemusikk. Serie 1, b. 3. Hardingfeleslåttar: Hallingar (gangarar, vosserrullar) i 2/4 takt. Oslo: Universitetsforlaget, 1960. XI, 254 s.; Norsk folkemusikk. Serie 1, b. 4. Hardingfeleslåttar: Springarar i 3/4 takt. Oslo: Universitetsforlaget, 1963. XIX, 312 s.; Norsk folkemusikk. Serie 1, b. 5. Hardingfeleslåttar: Springarar i 3/4 takt. Oslo: Universitetsforlaget, 1967. XVIII, 307 s.; Norsk folkemusikk. Serie 1, b. 6. Hardingfeleslåttar: Springarar i 3/4 takt. Oslo: Universitetsforlaget, 1979. 303 s.; Norsk folkemusikk. Serie 1, b. 7. Hardingfeleslåttar: Springarar i 3/4 takt. Oslo: Universitetsforlaget, 1981. 311 s.

²⁶ Norsk folkemusikk. Serie 2, b. 1. Slåttar for vanlig fele: Oppland: halling, springleik, springar, springdans. Oslo: Universitetsforlaget, 1992. 284 s.; Norsk folkemusikk. Serie 2, b. 2. Slåttar for vanlig fele: Oppland: springleik, springar, springdans, marsj. Oslo: Universitetsforlaget, 1992. 575 s.; Norsk folkemusikk. Serie 2, b. 3. Slåttar for vanlig fele: Nordfjord: halling, gamalt, springar, marsj. Oslo: Universitetsforlaget, 1995. 360 s.; Norsk folkemusikk. Serie 2, b. 4. Slåttar for vanlig fele: Hedmark: halling, pols-/springartyper, marsj.

время). Редакторами выступили Рейдар Севог и Улав Сэта (Olav Sæta, 1946 года рождения). Общее количество нотаций в обеих сериях на данный момент составило 3862 примера.

Пьесы в сборниках первой серии классифицированы по жанровому признаку (I и II тома: гангар, III том: халлинг, IV–VII тома: спрингар), второй — по географическому (I и II тома: Гудбрансдален, Сёр-Аурдал в долине Валдрес, III: Нурфьорд / Nordfjord, IV: Хедмарк / Hedmark, V: Мёре-о-Румсдал / Møre og Romsdal). Составители выделили также типы слоттов по принципу их мелодико-ритмического сходства (*familie*). Нотации снабжены подробным описанием, содержащим заглавие; имя спелеманна²⁷, которому приписывают создание слотта; исполнителей, от которых он записан; а также место с указанием единиц административно-территориального деления. Перед каждой нотацией приведена настройка инструмента. Некоторые тома содержат сопроводительные статьи о хардингфеле, специфике нотации, соотношении музыкального ритма и танцевального движения и другие.

Вышеописанные особенности организации материала в изданиях обеих серий антологии «Норвежская народная музыка» послужили основой оформления интернет-страницы «Скрипичные произведения» («*Feleverket*»), долгое время размещавшейся на сайте Университета Осло. Его поисковая система помогала быстро найти образец, записанный в той или иной местности от определенного исполнителя с заданной настройкой музыкального инструмента, а также другими характеристиками. В настоящий момент этот электронный ресурс недоступен для пользователей, однако все издания серий «Произведения для хардингфела»²⁸ и «Скрипичные произведения»²⁹ содержатся в полном объеме в электронном формате на сайте Национальной библиотеки.

Приложение к книге Бьёрна Аксдала (Bjørn Aksdal) «Хардингфела: изготовители скрипки и развитие инструмента»³⁰ также оформлено в виде Интернет-сайта. Система навигации данного электронного ресурса

Oslo: Universitetsforlaget, 1997. 495 s.; Norsk folkemusikk. Serie 2, b. 5. Slåtter for vanlig fele: Møre og Romsdal. Oslo: Novus forlaget, 2012. 507 s.

²⁷ Спелеманн (*spelemann*) — норвежское традиционное наименование скрипача.

²⁸ *Hardingfeleverket* // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/search?mediatyp e=noter&title=Norsk%20folkemusikk%20:%20Norwegian%20folk%20music.%20Serie%20I> (дата обращения: 12.01.2022).

²⁹ *Slåtter for vanlig fele* // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/search?mediat ype=noter&title=Norsk%20folkemusikk%20:%20Norwegian%20folk%20music.%20Serie%20II> (дата обращения: 12.01.2022).

³⁰ *Aksdal, B. Hardingfela: felemakerne og instrumentets utvikling*. Trondheim: Tapir akademisk forlag, 2009. 246 s.

позволяла познакомиться с изображениями и органологическими описаниями хардингфеле, выбрав в соответствующих окнах поиска имя мастера, место и временной период изготовления инструмента³¹. Каждый инструмент представлен в двух изображениях: фронтальном и профильном. Пользователи могли многократно увеличивать фотографии инструментов и сохранять их в довольно высоком разрешении. С фотографиями и краткими характеристиками образцов многих других норвежских народных инструментов также можно ознакомиться благодаря реализации в Норвегии проекта «Цифровой музей»³². На его официальном сайте размещено более двух тысяч фотографий музыкальных инструментов из разных музеев Норвегии. Каждая фотография снабжена инвентарным номером, к отдельным экспонатам приведены подробные комментарии. Имеются примеры таких инструментов, как хардингфеле, лангелейк, лур, бюккхорн и других. На сайте также расположены фотографии исполнителей во время игры на инструментах.

Аудиозаписи собраний норвежской народной музыки в сети Интернет, в сравнении с рукописями и публикациями, встречаются в незначительном количестве. Однако в открытом доступе присутствуют некоторые необычайно ценные образцы. Среди них особое историческое значение имеют недавно открытые наиболее ранние записи норвежской народной музыки, выполненные на восковых валиках. Долгое время датой первой фиксации норвежской народной мелодии на граммофонную пластинку считался 1910 год. Тогда были записаны наигрыши на хардингфеле от скрипачей Улы Мусафинна (Ola Mosafinn, 1828–1912), Щура Хельгеланна (Sjur Helgeland, 1858–1924), Магнуса Дарестада (Magnus Dagestad, 1865–1957) и Халлдора Меланна (Halldor Meland, 1884–1976) в Воссе. Однако в 2020 году коллекционер Том Валле (Tom Valle) обнаружил восковые валики, принадлежавшие первому в Норвегии фотографу-журналисту Нарве Скарпмуну (Narve Skarpmoen, 1868–1930)³³, который также владел игрой на скрипке и имел большое влияние в сообществе любителей народной музыки в Кристиании. С 1896 года Скарпмун возглавлял «Национальную ассоциацию», которая организовывала собрания скрипачей и проводила первые соревнования в Кристиании в 1903 году.

Футляры восковых валиков содержали подписи с малоизвестными именами скрипачей из восточно-норвежской долины Нумедал (Numedal),

³¹ «Хардингфелеры в сети» («Hardingfeler på nett»). URL: <https://hardingfeler.no/> (дата обращения: 19.05.2016; в 2022 году недоступно).

³² DigitaltMuseum, 2022. URL: <https://digitaltmuseum.no/> (дата обращения: 12.01.2022)

³³ Фотографии Н. Скарпмуна сыграли важную роль в работе по документированию жизни населения норвежской столицы Кристиании на рубеже XIX и XX веков.

откуда в свое время в столицу приехал и сам Скарпмун. Эти исполнители: Торстейн Одден (Torstein Odden, 1869–1959), Халвор Кравик (Halvor O. Kravik, 1859–1959), Стейнар Гладхейм (Steinar Gladheim, 1883–1919), а также Андерс Стюбберюд (Anders G. Stubberud, 1885–1960) из Сигдала (Sigdal). Установлено, что на валиках зафиксирована сольная игра на хардингфеле, в некоторых случаях сопровождающаяся мужскими возгласами, вероятно, принадлежащими самому Скарпмуну. Исследователи атрибуировали 10 пьес в танцевальных жанрах спрингданс и халлинг, многие из которых встречаются в изданиях более позднего времени. Финн К. Хансен (Finn K. Hansen) предположил, что восковые валики были записаны во время соревнования скрипачей в Кристиании в 1903 году³⁴. Тогда Скарпмун выступил не только как организатор мероприятия, но и как журналист и исследователь.

Музыковед Ханс-Хинрик Теденс (Hans-Hinrik Thedens) пишет: «...одна из самых захватывающих идей состоит в том, что, если Нарве Скарпмун владел фонографом и делал с его помощью записи, то другие, вероятно, могли поступать также. Может быть, есть еще более старые норвежские записи? По крайней мере, это не исключено»³⁵ [Nilsen 2020]. Данные записи наигрышей на хардингфеле были внесены в реестр документального наследия Норвегии всего год назад — 4 декабря 2020 года.

Благодаря деятельности сотрудников Национальной библиотеки рукописи и публикации норвежских собирателей фольклора стали достоянием мировой общественности. Результаты активной планомерной работы по оцифровке и предоставлению музейных коллекций и архивных собраний национального значения в сети Интернет способствуют повышению внимания исследователей к норвежской народной культуре, что в ближайшей перспективе послужит опорой для роста научной мысли о норвежском фольклоре за пределами Норвегии.

³⁴ См.: *Thedens H. H. Norges eldste folkemusikkopptak // Folkemusikk: Magasinet for folkemusikk og folkedans*, 2022. URL: <https://www.folkemusikk.no/norges-eldste-folkemusikk-opptak/> (дата публикации: 14.05.2021; дата обращения: 12.01.2022).

³⁵ «Noe av det som er så spennende ved dette, er at hvis Narve Skarpmoen eide en slik fonograf og gjorde opptak, så kan andre ha gjort det samme. Kanskje det finnes enda eldre norske opptak der ute? Det er i hvert fall ikke utelukket» [Nilsen 2020].

Список источников

- [1] *Nilsen, L. V.* Oppfinnelsen som revolusjonerte musikkforskningen // Nasjonalbiblioteket, 2022. URL: <https://www.nb.no/historier-fra-samlingen/oppfinnelsen-som-revolusjonerte-musikkforskningen/> (дата публикации: 14.04.2020; дата обращения: 12.01.2022).

References

- [1] Nilsen, Live V. (2020). Oppfinnelsen som revolusjonerte musikkforskningen [The invention that revolutionized music research]. Nasjonalbiblioteket, 14.04.2020. URL: <https://www.nb.no/historier-fra-samlingen/oppfinnelsen-som-revolusjonerte-musikkforskningen/> (publication date: 14.05.2021; accessed date: 12.01.2020) (in Norwegian).

Статья поступила в редакцию: 15.01.2022; одобрена после рецензирования: 23.01.2022; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 15.01.2022; approved after reviewing 23.01.2022; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Документы

Научная статья
УДК 398.8; 784.4
doi: 10.26156/OM.2022.14.1.010

Феодосий Антонович Рубцов о жанрах народных песен

Евгения Сергеевна Редькова

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, e_redkova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4073-3308>

Аннотация. В 1960–1970-е годы внимание отечественных исследователей было направлено на решение вопросов, связанных с жанровой спецификой фольклора. В сфере музыкальной фольклористики они приобрели особую актуальность в связи с подготовкой «Свода русского фольклора». Среди публикаций профессора Ленинградской государственной консерватории Феодосия Антоновича Рубцова (1904–1986) отсутствуют научные труды, ориентированные на теоретическое обоснование понятия «жанр» и принципов жанровой классификации. Однако в процессе подготовки изданий народных песен, изучения образно-семантического наполнения напевов и текстов, поиска интонационной общности народных мелодий исследователь обозначил ряд идей, перспективных для дальнейшего развития при анализе жанров.

Уточнить представления Рубцова о специфике и границах понятия «жанр» в отношении песенного фольклора стало возможным на основе работы с архивными документами, в частности — стенограммой доклада 1966 года «Принципы определения жанров в народной песенности» из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга. Несколько позже изложенные в сообщении позиции были доработаны, более конкретно определился ракурс наблюдений, который позволил проследить взаимосвязь напева и текста как ключевых для определения жанра народной песни признаков. В результате этой работы Рубцов подготовил и в 1967 году опубликовал статью «Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях».

Ключевые слова: жанр, жанровые признаки, музыкальный фольклор, народная песня, бытовая функция, Феодосий Антонович Рубцов

Для цитирования: Редькова Е. С. Феодосий Антонович Рубцов о жанрах народных песен // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 156–167. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.010>.

© Редькова Е. С., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.010

Feodosiy Rubtsov on the Genres of Folk Songs

Evgenia S. Redkova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia, e_redkova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4073-3308>

Abstract. In the 1960s–1970s, the focus of attention of domestic scientists was on the genre specifics of folklore. In the field of musical folklore, the differentiation of genres according to common features was especially relevant for the preparation of the “Collection of Russian Folklore”.

In the scientific publications of the Professor of the Leningrad State Conservatory Feodosiy Antonovich Rubtsov (1904–1986) there is no special theoretical explanation of the concept of “genre” and theoretical development of genre classification. However, in the process of preparing editions of folk songs, studying the semantics of tunes and the content of the texts, and searching for the relationship of intonations of folk melodies, the researcher formulated a number of important ideas.

Working with archival documents made it possible to clarify Feodosiy Rubtsov’s idea of the concept of “genre”, its boundaries and features. An important document is the transcript of the 1966 report “Principles for Determining Folk Song Genres” from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg.

Later, Feodosiy Rubtsov developed the ideas presented in the report. His particular interest was connected with the study of the relationship between the tune and the text of a folk song, which is important for determining its genre. As a result, in 1967, Feodosiy Rubtsov published the article “Correlation between Poetic and Musical Content in Folk Songs”.

Keywords: *genre, genre features, musical folklore, folk song, function in life practice, Feodosiy Rubtsov*

For citation: Redkova E. S. Feodosiy Rubtsov on the Genres of Folk Songs. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 156–167. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.010>.

© Evgenia S. Redkova, 2022

Феодосий Антонович Рубцов о жанрах народных песен

Период 1960–1970-х годов в истории отечественного этномузыказнания характеризуется возобновлением регулярной экспедиционной работы с последующим изданием сборников по обследованным областям. Интенсивное пополнение источниковой базы положило начало новому этапу развития науки о традиционной народной музыке, самостоятельный вектор формирования которой был обусловлен спецификой предмета исследования, требующего иного, чем к произведениям профессионального музыкального искусства, подхода. Параллельно происходил процесс уточнения терминологического аппарата, становления методов и методологии музыкально-фольклористических исследований. Продуктивное состояние науки проявлялось и в разнообразии школ, и в разработке масштабных исследовательских проектов на стыке смежных дисциплин (таких как фольклористическая филология, диалектология, этнография). Мощным стимулом для науки стало возобновление работы по подготовке энциклопедического научного проекта «Свод русского фольклора»¹. Структура свода и принципы его составления получили детальную разработку в 1970-е годы. Предварительно, в 1960-е, ведущими специалистами в области фольклора определялись критерии описания и систематизации материалов², одновременно решались задачи, связанные с созданием генерального каталога русских народных песен, который должен был стать научно-вспомогательным инструментом для свода.

¹ Идея издания возникла в 1930-е годы; в 1940-е утверждена редколлегия «Свода фольклора народов СССР». В качестве организации, ведущей проект, в эти годы выступал Институт русской литературы Академии наук СССР. Предполагалось, что этот проект должен объединить специалистов из разных учреждений. Работа Института должна строиться на сотрудничестве с «фольклористами академических институтов и Министерства высшего образования СССР» [Горелов 1977, 10].

² Отметим также, что работа над сводом требовала и более интенсивной полевой практики с последующим отражением результатов на карте — составлением фольклорного атласа, что позволило бы более четко определить «белые пятна», скоординировать экспедиционную деятельность различных учреждений и собирателей: *Соймонов А. Д.* Свод русской народной песни (Проблема источников) // *Русский фольклор*. Т. XVII. Ленинград: Наука, 1977. С. 131–148.



*Ил. 1. Ф. А. Рубцов.
1950-е годы³*

Fig. 1. Feodosiy Rubtsov. 1950s

Вопросы подготовки свода входили в повестки заседаний Объединенной фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР⁴ (председатель — Л. Н. Лебединский), а позже и Всесоюзной комиссии по народному музыкальному творчеству Союза композиторов СССР (председатель бюро — Т. Н. Хренников, заместители — Э. Е. Алексеев и А. В. Руднева),

³ Фотография приводится по публикации: Ф. А. Рубцов. Материалы к сборнику «Песни Смоленской области» / публикация Ю. И. Марченко // Из истории русской фольклористики. Вып. 6. Санкт-Петербург: Наука, 2006. С. 160. Место хранения: [ФА ИРЛИ. РФ. Р. 2. Ф. А. Рубцова. К. 4].

⁴ Так, например, 18 марта 1965 года обсуждалась подготовка первого и второго томов свода [РГАЛИ. Ф. 2490. Оп. 2. Ед. хр. 306. Стенограмма заседания Объединенной фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР и Московского отделения Союза композиторов по обсуждению 1-го и 2-го томов «Свода музыкального фольклора». 63 л.]; 2 апреля 1965 года на повестке заседания были вопросы, касающиеся текстов [РГАЛИ. Ф. 2490. Оп. 2. Ед. хр. 307. Стенограмма по обсуждению принципов формирования литературных текстов «Свода музыкального фольклора». 101 л.]; 27 марта 1969 года состоялся доклад Л. Н. Лебединского о работе редсовета «Свода русских песен» [РГАЛИ. Ф. 2490. Оп. 2. Ед. хр. 318. Протокол совместного заседания Объединенной фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР и Московской композиторской организации и редакционного совета «Свода русских песен» по обсуждению доклада Л. Н. Лебединского о работе фольклорной комиссии и редсовета «Свода русских песен». 14 л.].

в которых также принимали участие ведущие музыковеды-фольклористы: Е. В. Гиппиус, Ф. А. Рубцов, Л. Н. Лебединский, В. Л. Гошовский, В. М. Щуров и другие. Учеными обсуждались принципы учета, классификации и описания песен, методы их анализа и составления музыкально-аналитических карт, изучения одноголосных и многоголосных форм народной музыки.

Жанровая группировка народных песен понималась как один из важных инструментов систематизации: с одной стороны, фольклористикой уже был накоплен опыт в области жанрового определения текстов, с другой — изучаемый и готовящийся к изданию материал представлял собой сложное явление, требующее переосмысления некоторых подходов. Это обстоятельство отмечается и в статье Г. И. Мальцева «Проблема систематизации народной лирики в зарубежной фольклористике (Обзор методов)»: «Качественно новый этап в издании фольклора необходимо потребует не только существенной корректировки целого ряда устоявшихся понятий, но и создания принципиально новых инструментов анализа. И если общая разбивка корпуса текстов по жанрам может опираться на отработанные наукой принципы, то при более детальном проникновении „вглубь“ отдельных жанров начинаются значительные трудности» [Мальцев 1977, 120].

Рубцов принимал активное участие в обсуждении процесса подготовки издания «Свод русских народных песен»⁵, работал над материалами для календарного тома⁶.

Категория «жанр», подходы к жанровой классификации, жанровые признаки в период 1960–1970-х находились в сфере научных интересов музыковедения⁷. Так, 10–12 октября 1966 года в Ленинградском отделении Союза композиторов РСФСР проходила научная конференция

⁵ В Рукописном архиве Ф. А. Рубцова в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук хранится «Справка о работе по подготовке к изданию „Свода русских народных песен“» (предположительно 1968–1969 гг.), а также «Справка Л. Н. Лебединского о состоянии томов свода на 15 апреля 1969 г.», материалы Н. Л. Котиковой о частушке (для свода) с редакторской правкой Ф. А. Рубцова и другие документы [ФА ИРЛИ. РФ. Р. 2. Ф. А. Рубцова. К. 1].

⁶ О составе свода см.: [Горелов 1977, 9].

⁷ Например, см.: *Альшванг А. А.* Проблемы жанрового реализма: к 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского // *Избранные сочинения*: [в 2 т.] / ред. Г. Б. Бернандт. Т. 1. Москва: Музыка, 1964. С. 97–103; *Сохор А. Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* / сост. и авт. предисл. Л. Г. Раппопорт; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. Москва: Музыка, 1971. С. 292–310; *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 103 с.; *Цуккерман В. А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.

«Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров»⁸, на которой Рубцов представил доклад «Принципы определения жанров народной песенности»⁹.

Из текста стенограммы доклада¹⁰ ясно, что вопросы жанровой классификации народных песен были важны для Рубцова не столько в теоретическом ключе, сколько в научно-практическом — как способ систематизировать народно-песенный материал, вскрыть его сущностные характеристики, генезис. Об этом свидетельствует начало выступления. Рубцов подчеркивает важность обращения к выбранной им теме в связи с необходимостью решения ряда практических задач по группировке народно-песенного материала, которые возникают перед фольклористами при подготовке изданий, и упоминает обсуждение московскими коллегами на заседании Фольклорной комиссии многотомного издания народных песен¹¹.

⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1–2. Д. 1055. Стенографический отчет научной конференции на тему: «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». 12.10.1966. 141 л. Полный стенографический отчет о конференции см.: РГАЛИ. Ф. 2490. Оп. 2. Ед. хр. 117. Стенограмма научной конференции Секции критики и музыковедения Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». 10 октября 1966. 99 л.; Ф. 2490. Оп. 2. Ед. хр. 118. Стенограмма научной конференции Секции критики и музыковедения Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». 11 октября 1966. 151 л.; Ф. 2490. Оп. 2. Ед. хр. 119. Стенограмма научной конференции Секции критики и музыковедения Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». 12 октября 1966. 127 л.

⁹ Среди рукописей Ф. А. Рубцова, хранящихся в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский Дом), был выявлен машинописный текст, который удалось атрибутировать благодаря работе с документами Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР 1960–1970-х гг. в Центральном государственном архиве литературы и искусства. Удалось установить, что данный текст — копия части стенографического отчета. В стенограмме отражены сообщения Л. Г. Бергер (Москва), Ю. Г. Кона (Новосибирск), Э. В. Денисова (Москва), Ф. А. Рубцова (Ленинград), а также выступлений И. И. Земцовского, И. Б. Финкельштейна, В. Л. Майского, С. М. Сигитова, А. Н. Сохора, А. Г. Юсфина, М. Г. Бялика. В 1971 году по результатам конференции вышел сборник «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров», составленный Л. Г. Раппопортом и изданный под общей редакцией А. Н. Сохора и Ю. Н. Холопова. В публикацию вошли статьи В. А. Цуккермана, В. П. Бобровского, Ю. Н. Холопова, Э. В. Денисова, А. Г. Юсфина, Н. Н. Юденич, Л. Г. Бергер, Ю. Г. Кона, А. П. Милки, Л. Г. Раппопорта, Л. Г. Данько. См.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. и авт. предисл. Л. Г. Раппорт; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. Москва: Музыка, 1971. 365 с.

¹⁰ Стенограмму доклада см.: Рубцов Ф. А. Принципы определения жанров народной песенности: Стенограмма доклада на научной конференции «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров», 12 октября 1966 года / публикация, общая редакция и комментарии Е. С. Редьковой // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 168–183. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.011>.

¹¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1–2. Д. 1055. Л. 88.

Рубцов исходит из того, что «жанр — это род того или иного искусства»¹², который обладает своими характерными признаками. Многообразие жанров можно представить в виде многоуровневой системы, в которой выделяются поджанры и жанровые группы.

Основным критерием определения жанра песни Рубцов считает бытовую функцию, которая проявляется именно в напеве¹³. В ходе доклада исследователь анализирует разные принципы жанровой систематизации. Деление песен может происходить исходя из бытовых обстоятельств их функционирования (на свадьбе звучат свадебные песни, во время вождения хороводов исполняют хороводные и т. д.), на основе народной терминологии (указаний народных исполнителей), но такие решения с научной точки зрения не позволят выстроить и осмыслить систему жанров. Содержание текста песни (важный для филологов критерий) также не может дать объективного представления о жанре. По мнению Рубцова, содержание поэтическое и музыкальное не всегда тождественны. Именно игнорирование этого факта на определенном этапе изучения жанров, их дифференциация исходя из содержания текстов, привели филологов к не вполне корректным выводам (например, к значительному расширению области лирики, к которой нередко относили колыбельные, хороводные, плясовые и другие песни).

Статья Рубцова «Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях», опубликованная в 1967 году¹⁴, из всех его изданных работ содержит наибольшее количество замечаний, непосредственно касающихся проблемы определения и классификации жанров. Предположительно, данная статья была написана в ходе переработки доклада 1966 года. В результате развития тезисов выступления Рубцов пришел к необходимости раскрыть более подробно важные критерии определения жанра, выражающиеся в соотношении напева и текста, обусловленном бытовой функцией (жизненным назначением): «В области фольклора нет и не может быть случайных, то есть жизненно не обусловленных явлений, ибо любое явление фольклора возникает как следствие деятельности общества <...>. В предлагаемой статье, рассматривая взаимосвязь поэтического и музыкального содержания с новых позиций, а именно под углом зрения жизненного назначения и бытовой функции

¹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1–2. Д. 1055. Л. 90.

¹³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1–2. Д. 1055. Л. 91.

¹⁴ Рубцов Ф. А. Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях // Вопросы теории и истории музыки. Вып. 5. Ленинград: Музыка, 1967. С. 191–229.

песен, мы пытаемся уяснить роль смыслового значения текста и музыки при создании песни как художественного целого» [Рубцов 1973, 107].

Сопоставление текста статьи и стенограммы доклада позволяет более полно представить позицию ученого. В докладе Рубцов не раскрывает понятия «жанровой группы», ограничиваясь лишь указанием одного критерия объединения жанров в группы — наличия общих признаков. Исследователь пишет, что типы соотношения напева и текста им рассматриваются в контексте «принадлежности песен к той или иной жанровой группе» [Рубцов 1973, 116]. Подчеркнем, что в этом для Рубцова заключается важный методологический принцип, поскольку «только понимание чисто бытовой функции песни (неизменно определяющей характерные ее особенности) и сравнительный анализ песен родственной группы способны уберечь исследователя от заблуждений» [Рубцов 1973, 124].

В статье «Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях» в качестве примеров Рубцов выделяет три жанровые группы: 1) календарные и свадебные песни; 2) былины и песни-баллады; 3) песни, связанные с движением (игровые, хороводные и плясовые). В самом общем плане можно отметить, что первая группа включает жанры обрядовые, вторая — эпические, повествовательные, третья — жанры, связанные с движением, что указано самим исследователем.

В чем же заключаются признаки, объединяющие песни в группы? Поскольку формы взаимосвязи поэтического и музыкального компонентов в каждой группе будут складываться специфические, то и признаки будут отличаться. В качестве объединяющих критериев могут выступать музыкально-стилевые свойства напевов, как в случае с календарными и свадебными напевами-формулами. В статье Рубцов пишет: «Различные напевы-формулы обладают настолько характерными признаками, сказывающимися в особенностях звуковысотного контура, строфики, иногда кадансов, что дают возможность на основе этих признаков устанавливать принадлежность песни к той или иной жанровой группе, невзирая на содержание поэтического текста, а подчас и вопреки этому содержанию» [Рубцов 1973, 117]. При этом одним из важнейших связующих признаков является интонация. Важно определить исходный интонационный контур, который, как правило, восходит к периоду возникновения песни, отражает первичное назначение ее напева. С течением времени напев изменяется, но все равно сохраняет в своей основе связь с изначально присущей ему интонацией. Подобные закономерности наиболее отчетливо проявляются в обрядовых песнях, относящихся к древнейшему

слою музыкальной культуры и складывавшихся в синкретическом единстве слова и музыки¹⁵.

С точки зрения Рубцова, в древнейших по происхождению песнях речевая интонация сохранилась в наиболее первозданном виде. С течением времени музыкальная культура развивалась и трансформировалась, песни раннего слоя в образном и музыкальном отношении служили основанием для развития новых форм, которые постепенно утрачивали связь с исходной песней и в жанровом отношении. Исследователь отмечает, что лишь некоторые «группы календарных песен сохранились с достаточной полнотой, позволяющей составить представление об их смысловых истоках и процессе дальнейшего бытования, являющегося одновременно процессом их разложения и перехода в другие жанрово-смысловые формы» [Рубцов 1973, 118]. Описанные закономерности особенно отчетливо прослеживаются на примере календарных и лирических песен, содержание последних, «как бы далеко ни ушли они от своего первоисточка, не может быть верно понято без учета их основополагающих попевок или поэтических образов» [Рубцов 1973, 124]. Рубцов считает необходимым осуществлять семантический анализ интонаций напевов, что позволит выявить их генетические связи. Генезис песен является важным аспектом в их жанровой характеристике. Таким образом, одним из критериев определения песен в одну группу служит их интонационное родство и образно-семантическое содержание, обусловленные назначением¹⁶.

В ходе доклада Рубцов неоднократно подчеркивает значимость характеристик напева при определении жанра песни. Исследователь обращается к примерам песен, в основе которых лежит один сюжет или близкие варианты одного текста, но при этом анализ напева позволяет отнести такие образцы к разным жанрам. Рассматривая лирическую песню «Вспомни,

¹⁵ Исследователь уточняет, что текст песни со временем подвергался более значительному обновлению в сравнении с его напевом: «В период возникновения тех или иных календарных песен, имевших обрядовое, то есть служебно-практическое назначение, их напевы создавались в единстве смыслового содержания с интонируемым текстом. В процессе же дальнейшего многовекового бытования этих песен их напевы, становясь традиционными, сохраняли свою музыкальную основу, тогда как поэтические тексты развивались, видоизменялись либо попросту заменялись новыми. В результате появились песни, различные по своему поэтическому содержанию, но однотипные по мелодике, сохраняющей неизменными свои основополагающие попевки и варьирующей лишь ритмометрическую структуру и музыкально-синтаксическую форму в зависимости от склада, но не от смысла интонируемой речи» [Рубцов 1973, 118].

¹⁶ Данный тезис в несколько ином контексте обозначен исследователем в статье: Рубцов Ф. А. Смысловое значение кадансов в календарных песнях // Вопросы теории и истории музыки. Вып. 1. Ленинград: Музыка, 1962. С. 125–147.

вспомни, мой любимый» из сборника Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина¹⁷, ученый намечает проблему «переосмысления жанра»¹⁸. «Безразличный» характер напева обусловлен тем, что сюжет лирической песни перешел в балладу и на первый план вышло повествовательное начало — сказ. Тезис об «эмоциональном несоответствии поэтического и музыкального содержания в песнях-балладах» [Рубцов 1973, 135] Рубцов приводит в статье «Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях», подтверждая свое наблюдение примером баллады «На бітым гасцінцы карчомка стояла»¹⁹ из сборника «Беларускія народныя песні» Г. Р. Ширмы [Ширма 1959, 275]. Это несоответствие объясняется тем, что в отличие от лирических песен, песни повествовательного плана, к которым относятся баллады, направлены на раскрытие какого-либо события (часто драматического) в объективированной форме.

При определении жанра лирической песни Рубцов обращает внимание на необходимость различать понятия «тема» и «жанр». Такой подход позволит выделить группу лирических песен с учетом музыкально-стилевых свойств напевов и при этом представить тематическое разнообразие связанных с такими напевами сюжетов, например, рекрутской тематики или исторической.

Оценивая вышеизложенные позиции Рубцова, отметим, что сегодня наибольший интерес представляют отдельные, на первый взгляд, частные замечания, которые в основном приводятся при комментировании примеров, поскольку именно в них заключается серьезный потенциал для дальнейших исследований. Это касается выделения жанровых групп, сформированных в опоре на общность функции; раскрытия генезиса жанров, а также семантики образно-поэтического и интонационного содержания песен; установления межжанровых связей; функциональной взаимозаменяемости жанров. Актуальным является понимание жанровой системы не как статичной, однажды сложившейся и устоявшейся, а как подвижной, развивающейся под воздействием бытовых обстоятельств исполнения, исторических и культурных факторов.

¹⁷ Лопатин Н. М. Русские народные лирические песни: Опыт систематизации свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву / Н. М. Лопатин, В. П. Прокунин; под редакцией и со вступительной статьей В. Беляева. Москва: Музгиз, 1956. С. 144–147, С. 324–326.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1–2. Д. 1055. Л. 94.

¹⁹ Пример баллады см.: [Рубцов 1973, 135].

Аббревиатуры

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства. Москва
СК РСФСР — Союз композиторов РСФСР
СК СССР — Союз композиторов СССР
ФА ИРЛИ. РФ. Р. 2. Ф. Ф. А. Рубцова — Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. Рукописный фонд. Раздел 2. Фонд Ф. А. Рубцова.
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства. Санкт-Петербург

Рукописные источники

ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1–2. Д. 1055. Стенографический отчет научной конференции на тему: «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». 12.10.1966. 141 л.
РГАЛИ. Ф. 2490. Союз композиторов РСФСР (Москва, 1960 — по настоящее время). Описание 2. // Российский государственный архив литературы и искусства, 2022. URL: <https://rgali.ru/opis/10699> (дата обращения — 01.02.2022).

Список источников

- [1] Горелов 1977 — *Горелов А. А.* Свод русского фольклора. Проспект // Русский фольклор. Т. XVII. Ленинград: Наука, 1977. С. 4–10.
- [2] Мальцев 1977 — *Мальцев Г. И.* Проблема систематизации народной лирики в зарубежной фольклористике (Обзор методов) // Русский фольклор. Т. XVII. Ленинград: Наука, 1977. С. 120–130.
- [3] Рубцов 1973 — *Рубцов Ф. А.* Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях // Статьи по музыкальному фольклору. Ленинград; Москва: Советский композитор. Ленингр. отделение, 1973. С. 105–145.
- [4] Ширма 1959 — *Ширма Г. Р.* Беларускія народныя песні: [у 4 т.]: Для спевау (соло, хор) без суправаджэння / запис Р. Р. Шырмы; передмова К. Кабашнікава. Т. 1. Минск: Дзяржаўнае выданне БССР. Рэдакцыя музычнай літаратуры, 1959. 424 с.

References

- [1] Gorelov, Alexander A. (1977) “Svod russkogo fol’klora. Prospekt” [“Collection of Russian folklore. Program”]. In *Russkiy fol’klor [Russian Folklore]*. Vol. XVII. Leningrad: Nauka, pp. 4–10 (in Russian).

- [2] Małtsev, Georgy I. (1977). “Problema sistematzitsii narodnoy liriki v zarubezhnoy fol’kloristike (Obzor metodov)” [“The problem of systematization of folk lyrics in foreign folklore (Overview of methods)”]. In *Russkiy fol’klor* [*Russian Folklore*]. Vol. XVII. Leningrad: Nauka, pp. 120–130 (in Russian).
- [3] Rubtsov, Feodosiy A. (1973). “Sootnoshenie poeticheskogo i muzykal’nogo sodержaniya v narodnykh pesnyakh” [“Relationships of poetic and musical content in folk songs”]. In *Stat’i po muzykal’nomu fol’kloru* [*Articles on musical folklore*]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor. Leningradskoe otdelenie, pp. 105–145 (in Russian).
- [4] Shirma, Georgy R. (1959). “Belaruskiya narodnyya pesni: [u 4 t.]: Dlya spevau (solo, khor) bez supravadzhennya” [“Belarusian folk songs: [in 4 vols.]: For performance (solo, choir) unaccompanied”]. Recording of Georgy R. Shyrma; preface by Konstantin P. Kabashnikov. Vol. 1. Minsk: Dzjarzhawnae vydanne BSSR. Rjedakcyja muzychnaj litaratury, 424 p. (in Belarusian).

Статья поступила в редакцию: 15.01.2022; одобрена после рецензирования: 23.01.2022; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 15.01.2022; approved after reviewing 23.01.2022; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Архивный документ
УДК 7.08, 784.4, 398.8
doi: 10.26156/OM.2022.14.1.011

Принципы определения жанров народной песенности

Стенограмма доклада на научной конференции «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров», 12 октября 1966 года

*Феодосий Антонович Рубцов (1904–1986)*¹

Публикация, общая редакция и комментарии *Евгении Сергеевны Редьковой*²

^{1,2} Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

² e_redkova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4073-3308>

Аннотация. Доклад «Принципы определения жанров народной песенности» был представлен Ф. А. Рубцовым 12 октября 1966 года в Союзе композиторов в Ленинграде на научной конференции «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». Текст сообщения и последующая дискуссия печатаются впервые по стенографическому отчету из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб. Фонд 348. Опись 1–2. Дело 1055).

Публикуемый материал представляет интерес в связи с историей отечественного этномузыковедения, отражает состояние науки 1960-х годов. При определении жанров народных песен Ф. А. Рубцов предлагает учитывать их бытовые функции и особенности координации содержания, заложенного в напеве и тексте (этот аспект подробно раскрывается исследователем в статье «Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях» 1967 года). Разработки фольклористов в области классификации жанров народной музыки вызвали интерес и у специалистов-музыковедов. Об этом свидетельствуют вопросы, заданные А. Н. Сохором, о функциональных различиях лирических песен и повествовательных (баллад), о связи обстоятельств исполнения песни и ее жанра. Свойства формы ранних в историко-стилевом отношении жанров песенного фольклора Ф. А. Рубцов планировал представить в статье «Формообразование народных песен» (конца 1960-х–начала 1970-х годов), которая так и не была издана.

Ключевые слова: *Феодосий Антонович Рубцов, жанр, принципы определения жанров, музыкальный фольклор, народная песня, бытовая функция*

Для цитирования: *Рубцов Ф. А. Принципы определения жанров народной песенности: Стенограмма доклада на научной конференции «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров», 12 октября 1966 года / публикация, общая редакция и комментарии Е. С. Редьковой // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 168–183. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.011>.*

© Рубцов Ф. А., 1966 © Редькова Е. С., 2022

Archival document

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.011

Principles for Defining Genres of Folk Songs

Transcript of the Report at the Scientific Conference

“Theoretical Problems of Musical Forms and Genres”, October the 12th, 1966

*Feodosiy A. Rubtsov (1904–1986)*¹

Publication, general edition and comments by *Evgenia S. Redkova*²

^{1,2} Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia

² e_redkova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4073-3308>

Abstract. The report “Principles of defining the genres of folk songs” was presented by Feodosiy Rubtsov on October 12, 1966 at the Union of Composers in Leningrad at the scientific conference “Theoretical Problems of Musical Forms and Genres”. The text of the message and the subsequent discussion are printed for the first time according to a verbatim report from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (Fund 348. Inventory 1–2. File 1055).

The published material is interesting in the context of the history of Russian ethnomusicology, because it reflects the state of the science in the 1960s. Feodosiy Rubtsov proposes to define the genres of folk songs according to their functions and specifics of coordinating the content of the melody and the text (the researcher presented this aspect in the article “Correlation of Poetic and Musical Content in Folk Songs” in 1967). The developments of folklorists in the field of classification of folk music genres were also important for musicologists. This follows from the questions asked by Arnold Sokhor about functional differences between lyrical and narrative songs (ballads), about connection between the context of performance of the song and its genre. Feodosiy Rubtsov planned to show the properties of the form of the early folk song genres in the article of the late 1960s and early 1970s “The Formation of Folk Songs”, but it has never been published.

Keywords: *Feodosiy Rubtsov, genre, genre features, principles of defining genres, musical folklore, folk song, function in life practice*

For citation: Rubtsov F. A. Principles for Defining Genres of Folk Songs: Transcript of the Report at the Scientific Conference “Theoretical Problems of Musical Forms and Genres”, October the 12th, 1966, publication, general edition and comments by Evgenia S. Redkova. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 168–183. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.011>.

© Feodosiy A. Rubtsov, 1966 © Evgenia S. Redkova, 2022

Принципы определения жанров народной песенности

Стенограмма доклада на научной конференции
«Теоретические проблемы музыкальных форм
и жанров», 12 октября 1966 года

Л. 88 Дорогие товарищи!¹ Я чувствовал себя очень неловко, сознавая, что мне приходится выступать после трех столь содержательных и сугубо теоретических сообщений² с очень простым разговором. И я готов был бы отказаться от этого разговора, если бы не сознание того, что в настоящее время в Москве в Фольклорной комиссии при Союзе композиторов³ ряд музыкантов, в том числе молодых музыковедов⁴, «мучительно» думает над тем вопросом — а как же определяются жанры в народной песенности. Вопрос же этот в Москве в Фольклорной комиссии приобретает особую остроту потому, что там уже ведется работа по подготовке к печати

¹ Стенограмма приводится по документу: Центральный государственный архив литературы и искусства. Санкт-Петербург [ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1–2. Д. 1055. Стенографический отчет научной конференции на тему: «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». 12.10.1966. Л. 88–106].

² Кроме доклада Ф. А. Рубцова в повестке заседания значились сообщения Л. Г. Бергер «О путях музыкальной формы в XX веке», Ю. Г. Кона «Формообразующая роль ритма в „Великой пляске“ из „Весны священной“ И. Ф. Стравинского», Э. В. Денисова «Возможности взаимозаменяемости структур в нестабильных формах». На заседании 12 октября 1966 года (в третий день конференции) председательствовал М. Г. Бялик [ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1–2. Д. 1055. Стенографический отчет научной конференции на тему: «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». 12.10.1966. Л. 2].

³ Согласно данным Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) Объединенная фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР и ее Московское отделение созданы в 1962 году; статус утвержден и оформлен положением в 1965 году [РГАЛИ. Ф. 2490. Оп. 2. Ед. хр. 304. Положение об Объединенной фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР и Московского отделения Союза композиторов и материалы к нему. 1965. 76 л.]. С 1962 по 1969 годы председателем комиссии был музыковед, фольклорист Лев Николаевич Лебединский (1904–1992).

⁴ В настоящий момент не удалось достоверно установить, о ком из музыковедов и о каком событии идет речь. Предположительно, имеется в виду одно из заседаний по обсуждению принципов подготовки и издания «Собрания русских народных песен».

многотомного издания русских народных песен⁵. Отсюда вопросы распределения песен по тому́ или иному то́му, отнесения к тому́ или иному жанру приобретают то или иное значение.

Я хочу сделать одну оговорку, прежде чем перейду к сути дела. Я буду употреблять выражения «жанр», «форма», но прошу помнить, что эти определения я применяю только к жанрам народной песенности.

Л. 89 Поэтому я прошу не делать переносов на профессиональную музыку.

Сначала я вынужден поставить вопрос: что же такое жанр?

Л. 90 Я отвечу на него очень просто, отвечу так, как удобнее мне ответить для развития дальнейшей своей мысли, но, вместе с тем, и так, чтобы это не противоречило существу.

Жанр — это род того или иного искусства, причем, как всякий род, жанр должен обладать какими-то своими характерными признаками. Жанров много; давайте условно скажем — есть, вероятно, и поджанры, более дробное деление, но все время мы будем тогда сталкиваться с какими-то группами народного искусства, обладающими своими характерными признаками.

Традиционное деление народных песен на жанры было бы очень простым и, в сущности, очень примитивным. Оно своди-

⁵ Возможно, Ф. А. Рубцов упоминает о подготовке «Собрания русских народных песен». В вышедшем в 1981 году в рамках данной серии издания «Былины: Русский музыкальный эпос» указывается: «Большую поддержку составителям этого труда оказывал Д. Д. Шостакович, который был председателем редакционного совета „Собрания русских народных песен“. В течение всего периода подготовки рукописи мы получали от него ценные советы и указания, касающиеся содержания книги и принципов ее редактирования. Нашими постоянными консультантами были доктора наук Б. Н. Путилов, А. М. Астахова и В. М. Беляев (1888–1968). Составители приносят благодарность за помощь членам редсовета „Собрания“ и всем, кто помог нам советами и предоставил материалы для публикации. Особо мы благодарим инициатора, организатора и редактора настоящего издания Л. Н. Лебединского, а также Д. М. Бацера и Б. И. Рабиновича, принимавших деятельное участие в оформлении этого труда», см.: Былины: Русский музыкальный эпос / сост., авт. предисл. и коммент. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов; ред. Л. Н. Лебединский. Москва: Советский композитор, 1981. С. 7. О каком многотомном издании русских народных песен говорил Ф. А. Рубцов, еще предстоит уточнить, поскольку в списке единиц хранения РГАЛИ, где отражены повестки заседаний Объединенной Фольклорной комиссии Союза композиторов, есть упоминания о заседаниях редколлегий по подготовке свода «Советская народная песня» (1964), «Свода музыкального фольклора» (1965), «Свода русских народных песен» (1967), «Свода русских песен» (1969), «Собрания русских народных песен» (1969).

лось бы к тому, что песни разделяли либо по бытовым признакам — песни обрядовые или свадебные, или хороводные, либо по признакам, взятым довольно случайно на основании того, как именовали эти песни сами исполнители, т. е. песни протяжные, голосовые, хоровые и т. д.

Конечно, такое деление не могло дать никакой системы жанров и не могло, в сущности, решительно ничего определить.

Л. 91 Как вам хорошо известно, фольклористика как таковая все-таки получила в начале наиболее научное развитие у филологов, и филологи попытались по-своему систематизировать все сведения о народной песенности и определить жанры. Но из чего могли исходить филологи? Они могли // исходить только из одного — из поэтического содержания. Всегда ли поэтическое содержание соответствует жанру? Нет, это очень легко проследить, сравнивая ряд песен. Пытаясь по-разному классифицировать эти песни, чувствуя слабость своей позиции, филологи в конце концов подошли к более крупному делению на такие жанры: лирика, эпос, драма. Но это тоже неверно, потому что в лирике оказываются и такие песни, как, например, колыбельная, которая для вся всякого музыковеда будет оставаться колыбельной; в драме окажутся игровые, хороводные, которые всегда будут оставаться для музыканта игровыми, хороводными, или отдельные свадебные, которые будут для музыканта оставаться свадебными⁶.

⁶ Не утверждая однозначно, какие именно работы Ф. А. Рубцов имеет в виду, ограничимся следующим указанием: многие позиции исследователя созвучны или являются откликом на то, что сформулировано в работах 1960-х годов Н. П. Колпаковой и В. Я. Проппа, с которыми он сотрудничал. Общность позиций обнаруживается в понимании проблем создания жанровой классификации песен в связи с особым взаимодействием в них слова и напева. В частности, Н. П. Колпакова в статье «Опыт жанровой классификации крестьянской бытовой песни», предшествовавшей выходу в свет ее монографии (*Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня*. Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, Ленингр. отд-ние, 1962. 284 с.), писала о преобладании песен среди фольклорных жанров, отмечая что «песня должна рассматриваться в органическом единстве словесных и музыкальных ее особенностей, ни словесник, ни музыковед не могут ограничивать свои наблюдения одной стороной материала. Возможно, что в основу песенной классификации следовало бы вообще положить принцип музыкальный: напевы, как правило, древнее текстов, более устойчивы и четки по своим типам» [Колпакова 1960, 167]. Подобную точку зрения высказывает В. Я. Пропп (*Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Советская этнография*. 1964. № 4. С. 147–154): «У русских весь стихотворный фольклор поется. Изучать его вне связи с музыкой — значит понимать только половину дела. <...> Дальнейшее сотрудничество фольклористов с музыковедами должно нам многое

И стало совершенно ясно, во всяком случае, для нас теперь, что принципы, принятые в филологии, не подходят к жанровому делению народной песенности.

Что же может служить критерием? По-моему, ответ есть один, очень четкий, очень ясный: бытовая функция песни — и ничего другого.

В чем проявляется бытовая функция песни?

Л. 92 Проявляется, прежде всего, в напеве. Потому что именно музыка обслуживает в данном случае текст. Текст соединяется с музыкой. А напев определяет сущность песни.

Приведу простой пример. Возьмем колыбельную песню. Ведь в ней можно петь, в сущности, о чем угодно. Напев всегда подскажет вам, что это песня колыбельная. Возьмите лирический, любовный текст, который часто встречается в песнях, связанных с хороводом, игрой. Филологи относят это к лирике. Напев всегда подскажет, что эта песня связана с движением. Словом, функцию будет определять напев, и только функция и ничто другое не сможет являться каким-то критерием для определения жанровой принадлежности песни.

Мне хочется привести вам несколько примеров, чтобы показать, как мало значит сюжет в применении к бытовой функции. Я приведу вам сначала наиболее простой пример. Есть известная легенда о происхождении цветка Иван-да-Марья. Не буду передавать эту легенду. Это отняло бы время и потом увело бы в сторону. Но вот запись этого напева (иллюстрация)⁷. Функция

приоткрыть. Текст и напев составляют одно органическое целое, и метрика стиха не может изучаться вне музыкального ритма и голосоведения» [Пропп 1976, 38]. И Н. П. Колпакова, и В. Я. Пропп при определении жанра исходили из бытовой функции или бытового назначения / применения. Н. П. Колпакова предлагала выделять жанры на основе «идейного содержания, бытовой функции и обусловленных всем этим особенностей поэтики» [Колпакова 1960, 182]. В. Я. Пропп писал, что «жанр определяется его поэтикой, бытовым применением, формой исполнения и отношением к музыке. Ни один признак в отдельности, как правило, еще не характеризует жанра, он определяется их совокупностью» [Пропп 1976, 39]. Ученый считал важным различать род и вид, довольно широко трактовал сферу «лирики» (лирической поэзии), которую подразделял на обрядовую и необрядовую, включая в область лирики значительный пласт текстов. В частности, В. Я. Пропп отмечал, что использовать определение «„календарные песни“» в приложении к лирике не совсем удачно. Это — песни больших народных праздников, носивших ярко выраженный земледельческий характер. Поэтому более правильно будет назвать совокупность этих песен земледельческой обрядовой лирикой» [Пропп 1976, 66].

⁷ Какие именно образцы сопоставляет Ф. А. Рубцов, установить не удалось.

ясна: это лирический напев. Там могут быть оттенки, но функция ясна.

Представьте себе, абсолютно этот сюжет записан вот так (иллюстрация).

Л. 93 Что это такое? Солдатская песня. Что получилось? В солдатской среде восприняли сюжет, распели по-своему.

Вот как вы по сюжету будете определять эту песню? Никак. А объединяя сюжет с напевом, Вы скажете: это лирико-повествовательная песня. Уточняя: баллада.

Второй случай более тонкий. Есть изумительная песня «Вспомни, вспомни, мой любимый», опубликованная у Лопатина–Прокунина⁸. Я играю начало (иллюстрация). Что это такое? Лирическая песня.

Л. 94 Этот же самый текст, абсолютно, записан так (иллюстрация)⁹.

Когда-то я имел неосторожность писать, что это забытая песня, искаженная, что здесь влияние, возможно, шарманки, каких-то городских наигрышей¹⁰. Я отказываюсь теперь от своих слов. Это переосмысление жанра. Сюжет перешел в балладу. Вот почему таким безразличным стал напев — потому что в балладе важен сказ, важен сюжет. Кстати говоря, к основному тексту прибавили всякие занимательные вещи. Текст удлинился, напев стал весьма неопределенным, неэмоциональным. В таком виде он существовал не только в одном месте — совсем недавно экспедиция нашей Консерватории привезла этот же текст с таким напевом (иллюстрация). Это же вообще городской напев. Это значит, что напев абсолютно безразличен, важен текст.

Видите, как музыка, даже при одном и том же тексте, сразу составляет определять по-разному жанровые особенности песни. Встают такие вопросы, которые мне задавали в Москве¹¹. Одна

⁸ Лопатин Н. М. Русские народные лирические песни: Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина и с прил. полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву / Н. М. Лопатин, В. П. Прокунин; под редакцией и со вступительной статьей В. Беляева. Москва: Музгиз, 1956. С. 144–147 (текст), С. 324–326 (напев).

⁹ Скорее всего, Ф. А. Рубцов представил начальный фрагмент песни «Вспомни, вспомни, мой любимый», а потом продолжил ее исполнение.

¹⁰ Песня «Вспомни, вспомни, мой любимый» ранее использовалась в качестве примера в работе: Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Ленинград: Музыка, 1964. С. 91.

¹¹ Сведения о поездке не установлены.

и та же песня, даже с одним и тем же напевом, но кое-где она зафиксирована как хороводная, а кое-где как лирическая. Как быть? С моей точки зрения, всякий тонкий и умный музыкант поймет, что одна и та же песня, с одним и тем же напевом, будучи хороводной, получит несколько иной темп, несколько иную моторику самого движения. Сделавшись // лирической, она будет исполняться¹², как правило, музыкальнее, распевнее, она будет для слушателя, не для того, чтобы под нее вести хоровод или играть, а для того, чтобы петь для других, для слушания другими. Так что и здесь, по-моему, можно всегда найти какие-то точные определения.

Так что бытовая функция решает все, и функция накладывает свои отпечатки, свои оттенки и на форму.

Я понимаю форму широко. Дело не в том, сколько частей, элементов, как они сложены и в каком порядке <...>. К форме я отношу и то, какие интонации отобраны, и как эти интонации разбиваются, т. е. разбиваются или повторяются, или соединяются.

Есть известная форма, которая называется обычно (это пошло от московских фольклористов, но вполне законно) «парная периодичность»: а–а b–b: версия и ее повторение, вторая версия и ее повторение.

Обратите внимание: любопытная вещь. Ни одной лирической песни вы не найдете в такой форме, потому что это форма движения, а для лирики не нужно движение.

Л. 96 Где же вы найдете эту форму? Или в хороводной, или в свадебной величальной. Форма сказывается и в другом. Многие задают такие вопросы: а где границы между лирической песней и балладой? Казалось бы, вопрос несложный. Потому что баллада часто бывает и лирической. Вы знаете, музыкальная фольклористика может ответить на этот вопрос. Лирическая песня всегда сохраняет текст с напевом, нераздельно. Как только песня становится балладой, напев делается безразличным. Мы можем находить один и тот же текст, интонируемый на совершенно различные напевы, мало того — на напевы, противоположные по характеру: драматический текст — безмятежный, почти «мазурочный»¹³ даже напев. Но ведь речь идет о том, что девушку

¹² Возможно, в стенограмме неточность, должно быть «исполняться».

¹³ В стенограмме дважды указано «мазовочный», что, вероятно, является ошибкой, в тексте предварительно предлагается вариант замены на «мазурочный».

привязали к сосне и подожгли дерево¹⁴! Вот такое противоречие уже указывает на то, что здесь главенствует текст, а в балладе главенствует текст.

Итак, есть единственный критерий определения жанров: бытовая функция песен. Эта бытовая функция сказывается, прежде всего, на музыкальной функции. И, прежде всего, на принципе соединения музыки с текстом, совпадения или несовпадения — смыслового, образного и т. д.

Л. 97 Ведь у нас очень часто музыковеды доходят до невероятной грубости, когда отталкиваясь от текста, они немедленно начинают объяснять музыку. И в данном случае мне объяснили бы, что этот «мазурочный» напев // отражает лирический напев казаков-бандитов, которые подожгли эту девушку, привязав ее к дереву.

Нельзя же так строить объяснение!

Короткое заключение.

Изучение народной песни с точки зрения жанров, с точки зрения форм, которые обязательно как-то сцеплены с жанром, не может быть, конечно, непосредственно перенесено на профессиональную музыку. Но, дорогие товарищи, народное творчество — это капля отражения того, что развивается дальше в профессиональном искусстве. И контролировать профессиональное искусство некоторыми данными, разумно взятыми от народного творчества, и следовать профессиональному искусству, учитывая эти некоторые разумно извлеченные оттуда крохи, где сказались законы формы, законы жанров, законы языка, законы принципиального развития, т. е. законы национальной музыкальной речи, — не учитывать этого в профессиональной музыке невозможно.

Л. 98 Я считаю, что в связи с этим изучение и таких, простейших, как будто, вопросов, как жанр и форма народной песни, имеет громадное значение, не только в плане фольклористики, но и в плане всей музыкальной культуры. (Аплодисменты).

¹⁴ Скорее всего, речь идет о балладе «На бітым гасцінцы карчомка стояла» из первого тома сборника «Беларускія народныя песні» Г. Р. Ширмы: *Ширма Г. Р.* Беларускія народныя песні: [у 4 т.]: Для спеваў (соло, хор) без суправаджэння / запис Р. Р. Шырмы; передмова К. Кабашнікава. Т. 1. Минск: Дзяржаўнае выданне БССР. Рэдакцыя музычнай літаратуры, 1959. С. 275.

* * *

Председатель: Имеются ли вопросы?

А. Н. Сохор: Как бы вы определили бытовую функцию лирической песни и повествовательной, в частности, баллады?

Ф. А. Рубцов: Бытовая функция лирической песни — это эмоциональное высказывание своего отношения к окружающей действительности, вашего личного.

Повествовательная песня — это рассказ о событиях, встречающихся в быту. Тут очень приятный, очень веселый напев, когда вы его услышите — безмятежное настроение. В чем же дело? (Иллюстрация)¹⁵.

Жена мужа подстерегла в зеленом саду да зарезала острым ножиком, положила в горницу, накрыла полотном. Приехали братья — и раскрывается все это преступление.

Л. 99 То есть огромного драматизма содержание текста. Как же объяснить такой напев? А вот как. Исполнитель не выражает своего эмоционального отношения. Его отношение таково: в жизни бывает и так. Он рассказывает, а вы судите сами, это уже дело судей. Вот различие между балладой и лирической песней. В лирической песне это ваше личное отношение. Кстати, балладу петь для себя вы, пожалуй, не будете, а лирическую песню вы будете петь один на один. Что касается былин, например, никогда не поверю, чтобы исполнитель пел сам для себя, это не вяжется.

А. Н. Сохор: Можно ли сказать, что это определяется условиями исполнения?

Ф. А. Рубцов: Я бы сказал наоборот: условия исполнения определяются существом песни.

С места¹⁶: Филологи давным-давно считают такой известный сюжет о девке-семилетке, задающей 7 загадок, балладой, они даже

¹⁵ Предположительно, Ф. А. Рубцов приводит в пример песню, записанную им в Смоленской области, «А в садичку виноградичку», см.: Рубцов Ф. А. Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях // Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Ленинград; Москва: Советский композитор. Ленингр. отделение, 1973. С. 134.

¹⁶ В стенограмме «с места» указано в тех случаях, когда задающий вопрос не представился или его имя не уточнили. Предположительно вопрос мог

Л. 100 никогда не спорили об этом — баллада с какими-то // элементами магических заклинаний. А вот на Печоре вдруг я ее записываю как песню игрища. На Печоре очень развиты хороводные песни, хороводы водят и сейчас. Поэтому говорить о забвении жанра, о переходе хороводного жанра в какие-то другие жанры не приходится, потому что они собираются и поют десятки хороводных песен с вечера до утра.

Там есть песни, которые они сами называют застольными, объясняют, что поются они за столом, песни с лирическим содержанием, но зачастую они совершенно как хороводные. Спрашиваешь: а водили под них когда-нибудь хороводы? Отвечают: нет, никогда, это совсем особая песня, это «по застолью».

Я никогда не понимала, и сейчас в Москве меня окончательно запутали — есть ли жанр рекрутских песен? Они рекрутские, их выделяют, но они лирические.

Л. 101 И еще пресловутая историческая песня.

Ф. А. Рубцов: Начну с конца. Рекрутские — это тема, а не жанр. Это мое глубокое убеждение. Потому что лирическая песня может быть наполнена различным содержанием. В лирике может быть рекрутская тема. Она составляет группу лирических песен. Мало того, что там даже, может быть, можно найти характер интонаций того, другого... Но это будет лирическая песня с рекрутской темой.

Исторические песни могут трактоваться по-разному. Существует историческая тема. Она может быть воспринята и изложена в плане личного высказывания, как часто бывает, встречаются песни о Степане Разине, и она может быть в плане, близком к былине, чисто повествовательном, как, например, отдельные песни об Иване Грозном. Таким образом, эта тема, которая во многом близка и во многом смыкается с эпосом, но может приобретать иногда и лирическую форму. Тут нужна гибкость.

быть задан Натальей Павловной Колпаковой (1902–1994) — известным фольклористом, внесшим большой вклад в экспедиционное обследование и изучение традиций Русского Севера. В период с 1953 по 1967 годы она была старшим научным сотрудником сектора устного народнопоэтического творчества Института русской литературы Академии наук СССР. Благодаря усилиям Н. П. Колпаковой вышло в свет издание «Песни Печоры». Под № 284 в сборнике опубликована «игровая» песня «Как по лугу» с сюжетом о загадках из д. Осколково Нарьян-Марского района [Песни Печоры 1963, 310–311].

Дальше о хороводных песнях, которые пелись за столом.

- Во-первых, они вам говорили, что они никогда не пели. Но ис-
Л. 102 полнители вряд ли помнят дальше, чем то, // что было 100 лет на-
зад. А что было 500 лет тому назад?

Есть много условностей. Почему на Севере историческая песня о Меньшикове считалась свадебной? Условность? Случай? Условность. Случай. Можно даже найти объяснение, потому что песня о Меньшикове начинается словами: «Нам не дорого то золото, серебро...»¹⁷. А поют это обычно, когда одаривают невесту. Первые слова дают какую-то связь. А дальше идет о Меньшикове: то, что вор Меньшиков обокрал, и т. д. — к свадьбе никакого отношения не имеет. Но поют как свадебную песню.

Надо так и объяснить отдельные частные случаи, не боясь кажущихся резких противоречий. В народной песенности и в народном песенном быту нет случаев, которые нельзя было бы объяснить, поглядев на жизнь, на условия бытовые, на содержание, сопоставив все это вместе. Объяснить это всегда бывает можно.

Р. Фрид: Вы говорили о несоответствии музыки и текста в балладе в том смысле, что музыка является чисто подсобным элементом. А есть случаи, когда музыка является чисто подсобным элементом?

Второе.

- Л. 103 Второй вопрос. Вы говорили, что баллада определяется по тексту, поскольку музыка выполняет вспомогательную роль, следовательно, в основном по характеру текста и его содержанию

¹⁷ Возможно, имеется в виду вариант, опубликованный Н. П. Колпаковой в записи из д. Трусовской (р. Цильма) Усть-Цилемского района [Песни Печоры 1963, 168–169]. В комментариях она указывает, что «лирическая протяжная с двойственным характером: сюжет связан с историческим фактом (жалобой солдат Петру I на военачальника князя Долгорукого), но исполнителями песня воспринимается как обычная „проголосьная“ (протяжная лирическая) и в некоторых местах (например, на р. Пинеге) бытует в качестве лирической свадебной, обычно в мужском исполнении. Возможно, что в цикл свадебных попала из-за своего эмоционального зачина („Нам не дорого золото да чисто серебро, дорога наша любовь молодецкая“), как бы воспевающего бескорыстную любовь» [Песни Печоры 1963, 410]. В большинстве вариантов этого текста речь идет о князе Долгоруком, хотя в исторических песнях «притеснителями солдат» выступают и Долгоруков, и Меньшиков, это порой выражается в сходных мотивах. См.: *Игнатов В. И.* Русские исторические песни: Хрестоматия: Учеб. пособие для спец. филолог. ун-тов. 2-е изд. перераб. и доп. Москва: Высшая школа, 1985. С. 32.

мы определяем — баллада или нет. Есть ли другие народные песни, где тоже по тексту определяется жанр, потому что вы говорили, что текст в основном определяет жанр народной песни?¹⁸

Ф. А. Рубцов: О балладах. Встречаются баллады с напевами, соответствующими тексту. Есть баллада, говорящая о том, как муж жену сгубил (она опубликована в сборнике Кондратьева)¹⁹, и напев ощущается как глубоко драматический. Я ведь в основном указывал не на то, что содержание напева противоречит содержанию текста. Я указывал на то, что содержание напева не связывается с определенным текстом, напев может меняться. Встречается один и тот же текст с очень многими напевами, часто совершенно противоречивыми, но иногда бывает и обратная картина, и я бы сказал тогда, что тут баллада начинает приобретать в какой-то мере характер лирического высказывания.

Все-таки ведь вы такого «забора» не поставите. Это один из признаков баллады — отсутствие прочной связи с текстом. Встречается так, встречается по-другому. Какой еще признак баллады? Занимательность текста, сюжетность текста.

Л. 104 Если говорить о лирических народных песнях, то русские лирические песни, как правило, сюжета в точном смысле этого слова не имеют, это отдельные сопоставления образов, не сплетающиеся в четко развивающуюся сюжетную линию. А вот в балладах обязательно они будут сплетаться. Возьмите хотя бы «По Дону гуляет казак молодой»²⁰. Уж извините, без того, чтобы не довести дело до конца, когда невеста будет махать ручкой уже в воде и когда все погибает, никак не обойтись, все будет доведено до конца.

¹⁸ В данном случае Р. Фрид не вполне точно передает сказанное Ф. А. Рубцовым о значении текста.

¹⁹ *Кондратьев С. А. Русские народные песни: В обработке для голоса с ф-п.: в 4 тетр. Москва: Ленинград: Музгиз, 1944–1947. Тетр. 1. 1944. 44 с.; Тетр. 2. 1944. 39 с.; Тетр. 3. 1946. 52 с.; Тетр. 4. 1947. 63 с. Сборник Кондратьева представляет песни в обработке, без полных текстов. Возможно, имелся в виду сборник Кондратьевой С. Н., в котором под № 10 опубликована песня с балладным сюжетом «дочка-пташка» с зачином «Магушка-черёмушка» из с. Сухого: *Кондратьева С. Н. Русские народные песни Поморья: Для пения (соло, хор) без сопровожд.: С примеч. / сост. и собиратель С. Н. Кондратьева; под общ. ред. С. В. Аксюка; науч. редактор доц. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского А. В. Руднева. Москва: Музыка, 1966. 271 с.**

²⁰ Упоминается вариант из сборника: *Русская народная песня / сост. С. Бугославский, И. Шишов; общ. ред. М. Гринберг. Москва: Музгиз, 1936. 198 с.*

А «Во поле дорожка...»?²¹ Здесь можно остановиться на нескольких строчках, и сюжета, в сущности, не получится. А если сюжет добавляют теперь иногда, то это уже кантилены.

Есть ли другие жанры, где можно было бы по текстам определять жанр? Я всегда стою за то, чтобы текст был соотнесен с напевом. Все-таки настоящий эпос можно определить по тексту, хотя напев может подсказать, что эпос перерос в другую форму.

Возьмем былины донских казаков в записи Листопадова²². Это не былины, это лиро-эпические песни²³, и никто меня не переубедит в обратном. Так что тут приходится все время гибко сравнивать одно с другим.

Л. 105 **С места:** Насколько я понял, исторические песни тоже не жанр, а тема?

Ф. А. Рубцов: Тема.

С места: Однако будет составлен том «Исторические песни»²⁴.

Ф. А. Рубцов: Ну и что же?

Л. 106 Будет составлен том, где будут песни и такого, и иного склада. Это разумный путь: пусть разбираются умные люди, что вот и так есть, и так есть.

²¹ Возможные варианты песни опубликованы: 1) *Котикова Н. Л.* Народные песни Псковской области / под общ. ред. С. В. Аксюка. Москва: Музыка, 1966. 371 с.; 2) *Рубцов Ф. А.* Народные песни Ленинградской области / под общ. ред. С. В. Аксюка. Москва: Советский композитор, 1958. 226 с.

²² *Листопадов А. М.* Песни донских казаков: в 5 т. Москва: Музгиз, 1949–1954. Т. 1, ч. 1. 1949. 246 с.

²³ Термин «лиро-эпические песни» используется Ф. А. Рубцовым, начиная с 1950-х годов, например, в «Хрестоматии по народному творчеству» (рукопись). В комментариях Ф. А. Рубцова к сборнику «Русские народные песни Смоленской области» указывается, что лирические песни делятся на три группы, третья — «лироэпические, представленные песнями с сюжетами повествовательного характера, балладами, песнями воинскими и историческими». См.: Русские народные песни Смоленской области: В записях 1930–1940-х гг. / сост., расшифр., коммент. и предисл. Ф. А. Рубцова; вступ. ст. В. Е. Гусева. Ленинград: Советский композитор, 1990. С. 143.

²⁴ В рамках издания «Свод русского фольклора» планировался выпуск тома «Исторические песни». См.: *Горелов А. А.* Свод русского фольклора. Проспект // Русский фольклор. Т. XVII. 1977. С. 9.

Рукописные источники

Центральный государственный архив литературы и искусства. Санкт-Петербург. ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1–2. Д. 1055. Стенографический отчет научной конференции на тему: «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». 12.10.1966. Л. 88–106.

Российский государственный архив литературы и искусства. Москва. РГАЛИ. Список единиц хранения. Ф. 2490. Союз композиторов РСФСР (Москва, 1960 — по настоящее время). Описание 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://rgali.ru/oris/10699> (дата обращения — 01.02.2022).

Список источников

- [1] Песни Печоры 1963 — Песни Печоры / издание подготовила Н. П. Колпакова и другие; вступительная статья и комментарии Н. П. Колпаковой. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР. Ленинградское отделение, 1963. 459 с.
- [2] Колпакова 1960 — *Колпакова Н. П.* Опыт жанровой классификации крестьянской бытовой песни // Русский фольклор. Т. V. Ленинград: Наука, 1960. С. 167–182.
- [3] Пропп 1976 — *Пропп В. Я.* Принципы классификации фольклорных жанров // Фольклор и действительность: Избранные статьи / составление, редактирование, предисловие и примечания Б. Н. Путилова; Академия наук СССР, Институт востоковедения. Москва: Наука, 1976. С. 34–45.

References

- [1] Kolpakova, Natalya P. (1963). *Pesni Pechory* [Songs of Pechora]. The publication was prepared by Natalya P. Kolpakova and others; introductory article and comments by Natalya P. Kolpakova. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Leningradskoe otdelenie, 459 p. (in Russian).
- [2] Kolpakova, Natalya P. (1960). "Opyt zhanrovoy klassifikatsii krest'yanskoy bytovoy pesni" ["Essay of Genre Classification of a Peasant Everyday Song"]. In *Russkiy fol'klor* [Russian Folklore]. Vol. V. Leningrad: Nauka, pp. 167–182 (in Russian).
- [3] Propp, Vladimir Ya. (1976) "Printsipy klassifikatsii fol'klornykh zhanrov" ["Principles of classification of folklore genres"]. In *Fol'klor i dejstvitel'nost': Izbrannye stat'i* [Folklore and reality: selected articles], drafting, editing, preface and notes by Boris N. Putilov. Moscow: Nauka, pp. 34–45 (in Russian).

Вклад авторов

Рубцов Ф. А. (1904–1986) — концепция исследования, создание и презентация текста доклада (1966).

Редькова Е. С. — публикация стенограммы доклада, общая редакция и комментарии (2022).

Contribution of the authors

Rubtsov, Feodosiy A. (1904–1986) — research concept, report writing, presentation of the report (1966).

Redkova, Evgenia S. — publication of the transcript, general edition and comments (2022).

Статья поступила в редакцию: 15.01.2022; одобрена после рецензирования: 23.01.2022; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 15.01.2022; approved after reviewing 23.01.2022; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Научная статья
УДК 78.071.4
doi: 10.26156/OM.2022.14.1.012

Владимир Харьков: страницы переписки с Климентом Квиткой

Елена Викторовна Битерякова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,
Россия, elena-biteryakova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8799-1318>

Аннотация. Переписка К. В. Квитки с его учеником и последователем В. И. Харьковым включает 12 писем (из них 5 — на украинском языке). Письма датированы 1928–1930, 1941 (?) и 1945 годами, то есть охватывают годы совместной работы Квитки и Харькова во Всеукраинской академии наук и период возвращения Харькова к научной деятельности после освобождения из Красноярского исправительно-трудового лагеря.

Публикация сопровождается комментариями и предваряется биографией В. И. Харькова, составленной на основе архивных материалов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Российского национального музея музыки и Российской академии музыки имени Гнесиных. Письма Харькова украинского периода даны в переводе на русский язык.

Переписка имеет большую документальную ценность, значительно обогащая наши знания о деятельности выдающихся ученых: об их научных интересах и планах, о реалиях экспедиционной практики 1920-х годов и работе украинских этномузыкологов, о послевоенных перспективах этнографической работы в учреждениях СССР. На фоне корреспонденции также отчетливо проявляются личные качества ее участников и их взаимоотношения, уцелевшие, несмотря на перипетии в их судьбах, во многом трагически схожих.

Ключевые слова: *Владимир Иосифович Харьков, Климент Васильевич Квитка, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Кабинет народной музыки Московской консерватории, история этномузыкологии, Российская академия музыки имени Гнесиных, Российский национальный музей музыки*

Благодарности: Автор выражает признательность за помощь в подготовке публикации старшему научному сотруднику Мемориального музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной Елене Петровне Костиной и профессору Богдану Степановичу Луканюку.

Для цитирования: *Битерякова Е. В.* Владимир Харьков: страницы переписки с Климентом Квиткой // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 184–218. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.012>.

© Битерякова Е. В., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.1.012

Vladimir Khar'kov: Correspondence with Klyment Kvitka

Elena V. Biteryakova

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia, elena-biteryakova@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-8799-1318>

Abstract. The correspondence between Klyment Kvitka and his student and disciple Vladimir Khar'kov includes 12 letters (5 among them are in Ukrainian). The letters are dated 1928–1930, 1941[?], and 1945, i.e. cover the years of their collaboration at the Ukrainian Academy of Sciences, and the first years after Khar'kov's return from the Krasnoyarsk correctional labor camps.

The publication is accompanied by comments and preceded by Khar'kov's biography, based on archival documents (from Moscow Conservatory, Gnesin Russian Academy of Music and Russian National Music Museum). The Ukrainian letters are given in translation into Russian.

The correspondence has a great documental value, significantly enriching our knowledge about activities of these to outstanding scientists: on their scientific interests and plans, the realities of the expedition practice in 1920s, on the work of Ukrainian ethnomusicologists, and the post-war prospects of ethnographic work in USSR institutions. The letters also reflect the personalities of the correspondents and explore their relationships that have survived, despite of all the twists and turns in their destinies, that seem to be so tragically similar.

Keywords: *Vladimir I. Khar'kov, Klyment V. Kvitka, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Folk Music Cabinet, ethnomusicology history, Russian National Music Museum, Gnesin Russian Academy of Music*

Acknowledgments: The author is grateful for the help rendered in preparing the publication to the Senior Researcher of E. F. Gnesina's Memorial Museum Elena P. Kostina and to Professor Bohdan S. Lukaniuk.

For citation: Biteryakova E. V. Vladimir Khar'kov: Correspondence with Klyment Kvitka. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 184–218. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.012>.

© Elena V. Biteryakova, 2022

Владимир Харьков: страницы переписки с Климентом Квиткой

Фигура Владимира Иосифовича Харькова (Володимира Йосиповича Харьківа¹; 10 марта 1900 — 23 октября 1974) — музыканта-этнографа, собирателя и педагога — на сегодняшний день не получила основательной оценки в отечественной научной литературе². В некоторой степени это объясняется тем, что его наследие рассредоточено в разных архивах. Часть материалов находится в Украине, где Харьков провел первые 39 лет жизни, 10 из них он проработал во Всеукраинской академии наук (ВУАН)³. Другие материалы хранятся в Москве, где он заведовал Кабинетом народной музыки⁴ Московской государственной консерватории имени

¹ На украинском языке, родном для Харькова, его полное имя в настоящее время транскрибируют как «Владимир Харків / Харков».

² Русскоязычных публикаций о В. И. Харькове мало. См. справочные издания: *Бернадт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке: Био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР. Т. III: Р—Ч. Москва: Советский композитор, 1979. С. 171; Харьков Владимир Иосифович // *Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия* в 2 т. Т. II / редкол. А. С. Соколов, К. В. Зенкин и др.; научно-энциклопедические редакторы: М. В. Есипова, Ю. В. Пушкина. Москва: Прогресс-Традиция, 2016. Т. II. С. 717; Харьков Владимир Иосифович // *Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006: биографический энциклопедический словарь / научно-энциклопедический ред. М. В. Есипова.* Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. С. 570; о работе Харькова в Московской консерватории: [Свиридова 1966]; о деятельности в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (далее — ГМПИ): [Калугина, Медведева 1995], [Енговатова 1995], [Гнесинский Дом 2015]; а также заметку к 100-летию Харькова [Новикова 2001].

³ Рукописные и звуковые документы Харькова хранятся в Институте искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рыльского Национальной академии наук Украины (далее — ИИФЭ). Полный их перечень нам недоступен, но ряд из них упоминается в статьях: *Довгалюк І.* Фонограмархів Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської академії наук // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів, 2013. Вип. 12. С. 126–128; *Довгалюк І.* Фонографічні дослідження фольклору в Кабінеті музичної етнографії (ВУАН / АН УРСР) 1934–1948 років // *Етномузіка: Збірка статей та матеріалів.* № 10. 2014 / упор. Б. Луканюк. Львів, 2014. С. 72, 74 (Наукові збірки Львівської національної музичної академії М. Лисенка. Вип. 33). Известно также о письмах В. Харькова Ф. Колессе (1930 года), находящихся в частном архиве Ф. Колессы в Львове (*Довгалюк І.* Фонограмархів Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської академії наук // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Львів, 2013. Вип. 12. С. 127).

⁴ Кабинет народной музыки (далее — КНМ) был создан в Московской государственной консерватории в 1937 году как «Кабинет по изучению музыкального творчества



Ил. 1. В. И. Харьков. 1930-е годы.
Архив МГК

Fig. 1. Vladimir Khar'kov. 1930s.
Moscow Conservatory Archive

П. И. Чайковского (1955–1959), а позже возглавил такое же подразделение в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных⁵ (1958–1974).

Между тем, вклад Харькова в этномузыкологию XX столетия следует считать выдающимся. Киевский период деятельности ученого получил обстоятельную характеристику в публикациях украинских коллег⁶, отмечающих значительную ценность его записей народных песен и дум, образцов инструментальной музыки лирников и кобзарей [Довгалюк 2013, 122]. Харьков одним из первых исследовал народные музыкальные

народов СССР»; с 2005 года — Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки (далее — НЦНМ).

⁵ В Москве документы, связанные с деятельностью В. И. Харькова, находятся в архивах Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (далее — МГК) и Российской академии музыки имени Гнесиных (далее — РАМ), фондах НЦНМ и Музыкально-этнографического центра имени Е. В. Гиппиуса РАМ (далее — МЭЦ РАМ), а также в Российском национальном музее музыки (далее — РНММ), фонд 389.

⁶ Помимо названных в примечании 3, это: Коротеньке з відомлення про діяльність Етнографічної комісії при Українській Академії Наук // Етнографічний вісник. Кн. 1. Київ, 1925. С. 90–94; Юзефчик О. З історії музичної етнографії ВУАН // Народна творчість та етнографія. 1999. № 5–6. С. 115–116; Юзефчик О. Внесок В. Харкова в українську музичну фольклористику // Народознавчі зошити. 2000. № 1. С. 108–114; Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української фольклористики кінця XIX — першої третини XX ст. Київ, 2004. 200 с.

традиции русского населения Украины⁷ и песенный фольклор Донецкой области. При этом интенсивную собирательскую работу он умело сочетал с решением задач, связанных с усовершенствованием записывающей техники, вопросами хранения и копирования фонограмм.

Высокую оценку деятельности Харькова находим и в русскоязычных изданиях, которые, однако, количественно и по степени разработанности темы уступают украинским. В роли заведующего Кабинетом народной музыки в Московской консерватории и в Институте имени Гнесиных Харьков проявил свои лучшие профессиональные качества. Высокообразованный, с филологическим университетским⁸ и музыкальным образованием, прослушавший теоретический курс сравнительного музыковедения и приобретший практические навыки собирательской работы под руководством К. В. Квитки, он по праву считался «прекрасным специалистом» [Калугина, Медведева 1995, 167] и «подлинным знатоком фольклора» [Гнесинский Дом 2015, 485]. Кроме того, ученый обладал исключительными личными, в том числе организаторскими качествами. В годы его работы музыкальная фольклористика в обоих столичных музыкальных вузах буквально обрела новое дыхание. Усилиями Харькова Кабинет народной музыки Московской консерватории получил просторное помещение⁹, необходимое техническое оснащение для стационарных и полевых записей и расширенный штат сотрудников¹⁰. При его заведовании значительно возросло число экспедиций и публикаций экспедиционных материалов [Свиридова 1966, 167]¹¹. Именно Харькову принадлежала идея активного привлечения студентов к собирательской и издательской деятельности¹². Весьма эффективной была и форма совместной полевой работы консерваторцев и гнесинцев, также впервые предложенная им.

⁷ О записи Харьковским русского фольклора на территории Украины см.: [Довгальюк 2013, 123].

⁸ Помимо Харькова среди консерваторских фольклористов университетское образование имели К. В. Квитка (1897–1902, диплом первой степени юридического факультета Киевского университета, а также полный курс историко-филологического факультета) и Е. В. Гиппиус (1920–1924, сдал экзамены за три курса этнолого-лингвистического отделения факультета общественных наук Ленинградского университета).

⁹ В этом помещении и сегодня находится НЦНМ.

¹⁰ В 1955 году штат КНМ был увеличен с пяти человек до десяти [Архив МГК. Оп. 19. Связ. 44. Ед. хр. 812. Л. 2].

¹¹ Вопрос о публикации экспедиционных материалов стал предметом обсуждения в Министерстве культуры в 1955 году. Соответствующий приказ министра упоминается в стенограмме производственного совещания КНМ от 25.09.1959 [Архив МГК. Оп. 19. Связ. 44. Ед. хр. 812. Л. 2].

¹² «В. И. Харьков — <...> человек необыкновенно щедрой души, сумел привить студентам любовь, бережное отношение к народным песням» [Калугина, Медведева 1995, 167].

Велик вклад Харькова в методику собирания и преподавания народной музыки. В 1940-е годы он принимал деятельное участие в подготовке «Хрестоматии по музыкальному фольклору» для студентов Московской консерватории, в 1950-е написал «Инструкцию по собиранию материалов песенно-музыкального фольклора русского народа» по заданию Всесоюзного Дома народного творчества имени Н. К. Крупской и учебную программу по курсу народной музыки для музыкальных училищ; а в 1966 году составлял коллегиальный «проект учебного плана, определяющего содержание и методы обучения будущих руководителей хоров» в Институте имени Гнесиных [Калугина, Медведева 1995, 166].

На сегодняшний день, ввиду малой изученности российских архивных материалов, наследие Харькова не введено в научный обиход в полном объеме. Настоящая публикация — один из этапов на пути всесторонней объективной характеристики его личности, жизни и деятельности на документальной основе.

Владимир Харьков родился 10 марта 1900 года¹³ в с. Павловка Калиновского района Винницкой области¹⁴ в крестьянской семье¹⁵. Его родители — уроженцы с. Заливанщина, учитель и псаломщик Иосиф Ксенофонтович, 1874 года рождения, и Евдокия Игнатьевна (в девичестве Гудзь), 1883 года рождения. С 1906 по 1909 год Владимир учился в сельской церковно-приходской школе. В 1910 году семья переехала в г. Каменец-Подольск, где он был определен сначала в духовное училище, а в 1914 году — в духовную семинарию, по окончании которой (в 1918) получил среднее образование. В 1918 году Харьков поступил на филологический факультет Каменец-Подольского университета (позже реорганизован в Институт народного образования), где учился на отделении античных языков, а с его ликвидацией — на отделении украинского языка и литературы. Институт он окончил в 1923 году с дипломной работой на тему «Ритмика художественной прозы». В Каменец-Подольске в студенческие годы начал собирать украинские народные песни. Одновременно с учебой работал сначала библиотечным служащим при университетской библиотеке (1919–1920), затем учителем в пригородном селе Голосков (1920–1921) и учителем пения в Каменец-Подольской городской трудовой школе № 2 (1921–1924).

¹³ 25 февраля по старому стилю.

¹⁴ Именно так указывает место своего рождения Харьков в рукописных автобиографиях. Между тем, в 1900 году село Павловка относилось к территории Подольской губернии; Калиновский район образован позже, в 1923 году.

¹⁵ Биография В. Харькова составлена на основе архивных документов. Важнейшие среди них: личные дела из архивов РАМ и МГК, а также материалы к автобиографии из фонда Харькова в РНММ [Ф. 389. Ед. хр. 1289–1291, 1308–1309].

По окончании института Харьков поступил в аспирантуру, но через год (в 1924) оставил учебу и переехал в Киев, где в 1925 году поступил в Музыкально-драматический институт имени Н. В. Лысенко¹⁶. В институте он занимался год на дирижерско-хоровом и год на музыкально-теоретическом отделении. Кроме того, прослушал курс сравнительного музыкознания, который читал Квитка, заметивший особый интерес Харькова к предмету и убедивший его прервать учебу и начать научно-исследовательскую работу в качестве сотрудника Академии наук.

С 1927 по 1937 год Харьков работал в ВУАН: младшим научным сотрудником Кабинета музыкальной этнографии при Этнографической комиссии (затем при Институте истории материальной культуры, далее в составе Комиссии литературы и искусства); с 1936 года — старшим научным сотрудником и заведующим сектором народной музыки Института украинского фольклора¹⁷. За десять лет Харьков осуществил около 30 экспедиций (музыкально-фольклористических экскурсий, по терминологии того времени), результатом которых стали несколько сотен записей украинского, русского, белорусского и молдавского фольклора. Важно отметить, что до 1933 года собирательская и исследовательская деятельность молодого ученого проходила под непосредственным руководством Квитки. После его отъезда в Москву¹⁸ Харьков проявил себя талантливым организатором и руководителем: «Оборудовал фонографическую лабораторию и довел количество валиков с фонограммами народных мелодий до 1000»¹⁹.

Таким образом, в Киеве в 1920–1930-е годы Харьков овладел всеми навыками, необходимыми для успешной экспедиционной, исследователь-

¹⁶ Государственный музыкально-драматический институт имени Н. В. Лысенко — высшее учебное заведение в Киеве, возникшее в связи с реорганизацией Музыкально-драматической школы Николая Лысенко и действовавшее в 1918–1934 годы. В 1934 году институт был разделен на два самостоятельных вуза: Киевскую консерваторию имени П. И. Чайковского (в настоящее время Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского) и Киевский институт театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого (в настоящее время Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого).

¹⁷ Частые реорганизации, переименования и закрытия (разгромы) советских научных учреждений в 1920–1930-е годы были одной из примет времени. О «неоднократных реструктуризациях, проводившихся Наркомпросом в первые годы советской власти», пишет Т. Г. Иванова. См.: [Иванова 2009, 307].

¹⁸ Биографию К. В. Квитки см., например: *Битерякова Е. В., Гилярова Н. Н.* Климент Васильевич Квитка в истории этномузыкологии: к 140-летию со дня рождения // *Opera musicologica*. 2020 Т. 12. № 3. С. 79–108. <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.3.005>.

¹⁹ [Архив МГК. Личное дело В. И. Харькова. Л. 18]. Как указывает И. Довгальюк, в реестре фонографических валиков, датированном 1 июня 1942 года, в фонограммархиве ВУАН значится 312 валиков, из них с записями Харькова «187 валиков малых форм + 20 больших форм» [Довгальюк 2013, 124–125].

ской и организационной деятельности. В его стремительном профессиональном и карьерном росте велика заслуга Квитки, разглядевшего в нем интерес к музыкальной этнографии, привлекшего Харькова к работе в Академии наук и добившегося введения молодого сотрудника в штат (в тяжелейших экономических условиях того времени)²⁰.

В марте 1938 года Харьков был арестован органами НКВД УССР и в октябре 1939 года осужден Особым совещанием НКВД СССР к 5 годам лишения свободы по обвинению в «принадлежности к антисоветской националистической организации». Срок ученый отбывал в Красноярских лагерях²¹.

Собирая материалы к автобиографии, Харьков однажды составил впечатляющий список занимаемых им должностей и освоенных специальностей, в том числе, в годы заключения: «библиотекарь, сельский учитель, учитель пения, языка и литературы, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в музыкальном училище, муз[ыкальный] работник детских садов, руководитель клубных самодеятельных хоров, научный сотрудник АН, заведующий Кабинетом народной музыки, начальник пионерлагеря, преподаватель вуза; рабочий: грузчик, землекоп, лесоруб, лесосплавщик, рабочий лесозавода»²².

После освобождения Харьков в 1945–1946 годах работал в г. Канске Красноярского края руководителем кружков хоровой самодеятельности, заведующим Библиотекой клуба имени Ф. Э. Дзержинского и начальником пионерского лагеря Управления МВД. В 1947 году, при содействии Квитки, он переехал в г. Александров Владимирской области²³, где руководил кружками хоровой самодеятельности, а также работал музыкальным руководителем в детских садах. Кроме того, по заданию Кабинета народной музыки Московской консерватории написал три очерка для «Хрестоматии по фольклору»: «Русские трудовые припевки и песни», «Русские народные колыбельные песни» и «Украинское народное многоголосие».

С 1948 по 1954 год Харьков жил и работал в Калуге: сначала рабочим на машинно-дорожной станции, а потом — в музыкальном училище,

²⁰ В письме В. В. Пасхалову от 10 июня 1931 года Квитка сообщает, что ему «удалось добиться расширения личного состава музыковедческой отрасли в Академии», и Харьков «наконец уже утвержден штатным сотрудником», так что ничто не мешает самому Квитке «со спокойной совестью оставить Академию и Украину, и позаботиться о своем здоровье» [РНММ. Ф. 134. Ед. хр. 926].

²¹ Постановлением Особого совещания при Министре Госбезопасности СССР от 11.06.1952 судимость с В. И. Харькова была снята.

²² Материалы к биографии В. И. Харькова [РНММ. Ф. 389. Ед. хр. 1308–1309].

²³ Здесь с 1936 года, освободившись из лагеря, жил сам Квитка, проживание в Москве которому до снятия судимости в 1941 году было запрещено.

где вел сольфеджио и курс народного музыкального творчества, одновременно занимаясь изучением фольклора Калужской области. Собрал около 200 песен, он составил сборник «Русские народные песни Калужской области»²⁴. В 1954 году был принят в Союз советских композиторов и направлен в экспедицию в Смоленскую область, результатом которой стало издание, с «деликатным и для своего времени смелым» [Мациевский 2013, 6–7] предисловием, в котором сделан редкий в те годы акцент на диалектных особенностях песенных текстов²⁵.

В 1955 году В. И. Харьков получил назначение на должность заведующего Кабинетом народной музыки Московской консерватории, где проработал немногим более четырех лет — с 25 июня 1955 по 16 октября 1959 года. За эти годы он осуществил ряд масштабных совместных студенческих экспедиций МГК и ГМПИ: в Красноярский край (1956 год), Владимирскую (1958) и Амурскую (1959) области²⁶. По их результатам были оперативно подготовлены сборники песен в нотациях студентов и составителей (В. И. Харькова, А. В. Рудневой, Б. И. Рабиновича, С. И. Пушкиной). Два из них опубликованы: «Русские народные песни Красноярского края» и «Народные песни Владимирской области»²⁷, при этом «в предисловиях обеих книг широко использованы „полевые“ записи и музыкально-этнографические наблюдения студентов и научного руководителя экспедиций Харькова» [Свиридова 1966, 52].

С 1956 года Харьков совмещал работу в консерватории с занятостью в ГМПИ, куда был первоначально зачислен «руководителем практических занятий по подготовке к собирательской работе в области музыкального фольклора» на условиях почасовой оплаты. С 5 мая 1958 года Харьков занимал должность заведующего Кабинетом народной музыки²⁸, а с 1968 являлся его научным руководителем. Одной из главных

²⁴ Русские народные песни Калужской области / запись В. Харькова; под редакцией Н. Бачинской. Москва: Музгиз, 1954. 83 с. В рукописном фонде НЦНМ также хранится сборник 1948 года «Народные песни Калужской области (103 песни Тарусского и Козельского районов). Записи В. Харькова в ОДНТ» [РФ НЦНМ. Папка 36. Харьков В. И.].

²⁵ Харьков В. Русские народные песни Смоленской области / под общей редакцией С. В. Аксюка и В. М. Беляева. Москва: Музыкальный фонд СССР, 1956. 97 с.

²⁶ Их высокую оценку см. в: [Свиридова 1966, 37, 39].

²⁷ Русские народные песни Владимирской области / составитель-редактор В. Харьков. Владимир: ОДНТ, 1958. 27 с.; Русские народные песни Красноярского края. Выпуск 1 / сост., ред., вст. ст. и коммент. В. И. Харькова, под общей редакцией С. В. Аксюка. Москва: Советский композитор, 1959. 226 с.

²⁸ Кабинет народной музыки ГМПИ был создан в 1958 году «по инициативе заведовавшего в те годы кафедрой истории музыки профессора М. С. Пекелиса. На должность руководителя был приглашен видный фольклорист Владимир Иосифович Харьков» [Енговатова 1995, 173]. В 1959 году Кабинет был преобразован в Лабораторию по изучению русской песни и народной инструментальной музыки [Гнесинский Дом 2015, 484].

его обязанностей была организация ежегодных экспедиций: разработка маршрутов, комплектование групп, определение заданий, подготовка сметы и контроль работы на местах. Как отмечает М. А. Енговатова, Кабинет вскоре стал «активно работающим, заметным структурным подразделением института. Во многом это определялось личностью Владимира Иосифовича Харькова — человека, безгранично преданного своему делу, сумевшего увлечь студентов, сплотить <...> творческий коллектив» [Енговатова 1995, 174]. К 1968 году география экспедиционных выездов гнесинцев под его руководством охватывала Московскую, Кировскую, Рязанскую, Липецкую, Воронежскую, Калининскую, Вологодскую, Томскую области, Башкирскую АССР и Кузбасс.

С открытием в институте отделения по подготовке руководителей народных хоров возросла и педагогическая нагрузка Харькова: с октября 1966 года он вел курс методики и практики собирания и записи народных песен (с 1968 — в должности старшего преподавателя). К 1969 году круг читаемых им теоретических предметов на кафедре хорового дирижирования включал: расшифровку народных песен, основы стилистического анализа народных песен, методику преподавания народного музыкального творчества, народное музыкальное творчество²⁹.

В 1970-е годы фольклорные экспедиции ГМПИ под руководством Харькова приобрели особенно широкий масштаб. Так, в 1973 году свыше 50 человек были направлены по 28 маршрутам в 19 областей [Гнесинский Дом 2015, 485]. Продолжая изучение народной скрипки, начатое Квиткой на рубеже 1930–1940-х годов, Харьков записывает «целые ансамбли скрипачей в Смоленской и Иркутской областях» [Свиридова 1966, 22]. Ему принадлежит и «идея постепенного изучения всего волжского бассейна» [Енговатова 1995, 174], ставшая одной из генеральных в полевой работе гнесинцев. Харьков начал и обследование Кировской области, «переросшее в многолетнее стационарное изучение кировского фольклора» [Енговатова 1995, 174]. Тем самым в качестве заведующего и научного руководителя Харьков «во многом определил направление деятельности лаборатории» [Енговатова 1995, 173] на долгие годы.

Предлагаемая вниманию читателей переписка Владимира Харькова и Климента Квитки из фондов РНММ невелика по объему, однако имеет значительную историческую и научную ценность³⁰. Во-первых, интересен личный аспект корреспонденции: письма представляют нам портреты

²⁹ Одна из его учениц спустя годы напишет: «Среди всех педагогов В. И. Харьков выделялся особым, теплым отношением к студентам» [Новикова 2001, 37].

³⁰ Перевод писем украинского периода (*письма 1–5*) Л. Синяк.

выдающихся ученых, судьбы которых тесно связаны и во многом сходны. Их взаимное общение, начавшись с модели «учитель — ученик», с годами переросло в дружбу коллег-единомышленников, исполненную взаимного уважения, обоюдной симпатии и выдержавшую трагические испытания, выпавшие на долю обоих³¹.

Во-вторых, публикуемые письма — уникальные документы, освещающие один из сложнейших этапов в истории отечественной музыкально-этнографической науки: период 1920–1930-х годов³².

Письма, датированные 1928–1930 годами и адресованные Квитке, написаны в первых самостоятельных экспедициях Харькова в качестве сотрудника Академии наук. В них молодой ученый делится впечатлениями от работы по записи кобзарей и лирников, которой отдается с увлечением, одновременно осознавая всю ее сложность и трудоемкость: «Вижу, насколько эта работа затяжная, но и очень интересная. Изучение каждого отдельного кобзаря будет требовать долгого знакомства и многократных посещений»³³.

Чтение этих посланий убеждает нас не только в энтузиазме молодого сотрудника, но также в серьезности и целенаправленности экспедиций. Очевидно, что направляющая роль Квитки как руководителя и наставника во многом определяла продуктивность полевой и исследовательской деятельности Харькова в этот период³⁴. Еще в 1927 году Квитка называл его своим лучшим учеником и преемником: «Недавно я присмотрелся к одному из моих слушателей в Институте им. Лысенко, его зовут Владимир Харьков, и убедился, что это толковый и уважаемый молодой человек, единственный, кому я мог бы передать все свое дело, если бы навсегда уехал из Киева»³⁵.

«Если со мной случится что-то нехорошее, то прошу Вас принять к сведению это имя: Владимир Харьков. <...> Это — лучший из моих слушателей в Музыкальном институте им. Лысенко, он уже окончил общую

³¹ Оба были арестованы в Киеве в начале 1930-х годов. Вскоре последовали повторные аресты (Квитки — в 1934 году, Харькова — в 1938-м) и годы в исправительно-трудовых лагерях (для Квитки в Карагандинских, для Харькова — в Красноярских).

³² Самым плодотворным Т. Г. Иванова считает первое послеоктябрьское десятилетие — 1917–1928 годы [Иванова 2009, 253].

³³ Из письма Харькова Квитке от 2.10.1928 [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 767]. Пер. с укр. Л. Синяк.

³⁴ Впоследствии, ссылаясь в своих научных работах на записи и наблюдения Харькова, Квитка давал им высокую оценку. См.: [Квитка 1971, 255], [Квитка 1973, 76].

³⁵ Из письма К. Квитки Ф. Колессе от 1.01.1927. Цит. по: [Сторожук 1998, 39] (пер. с укр. автора статьи).

высшую школу, и я вижу его своим преемником, ввожу его в курс всех своих научных дел и трудов»³⁶.

Любопытно, что мотив преемственности повторяется спустя почти 20 лет, когда Квитка стремится помочь Харькову в устройстве на работу по специальности после освобождения из лагеря: «Вы здесь очень нужны, и, может быть, Вам именно придется занять место и мое, и Евгения Владимировича [Гиппиуса] в Московской консерватории»³⁷. Составляя в 1947 году «Характеристику» прежнему коллеге, Квитка констатирует: «Харькова следует считать одним из наиболее ценных, наиболее выдающихся в нашей стране работников по изучению народной музыки»³⁸. Этот документ интересен также тем, что характеризует и самого Квитку. В нем читаются личная скромность, профессиональная строгость и самокритичность, принципиальность и прямотуше учителя: «Изучив основательно литературу украинского музыкального фольклора, Харьков обладает более разносторонним практическим знакомством с украинской музыкой, чем кто-либо иной; по сравнению, например, со мною, он в этой области имеет то преимущество, что лучше знает <...> инструментальную музыку»³⁹.

Примечательна «обратная» характеристика — составленный Харьковым портрет учителя уже после смерти Квитки. Оценивая личностные качества наставника, он пишет: «Необычайно цельная натура, полная внутреннего благородства. По характеру скромный в высшей степени, ровный в поведении, требовательный к себе и снисходительный к другим, сердечный в обращении с людьми, заботливый и предупредительный, совершенно „незлобивый“, буквально „мухи не обидит“. Полнейший бесребреник. Трудолюбия необыкновенного». Квитка-ученый в глазах Харькова таков: «Крупнейший собиратель, крупнейший исследователь от сравнительного музыкознания. Ученый-аскет. Внимание к товарищеской критике. Высокая научная требовательность. Строгая логика, взвешивание каждого слова. Исчерпывающие данные в каждой работе. <...> Мечта — написать самокритичную работу, чтобы все допущенные ошибки исправить самому»⁴⁰.

³⁶ Из письма К. Квитки Ф. Колессе от 19.01.1927. Цит. по: [Сторожук 1998, 39] (пер. с укр. автора статьи).

³⁷ Из письма К. Квитки В. Харькову от 30.05.1945 [РНММ. Ф. 389. Ед. хр. 591].

³⁸ Архив МГК. Личное дело В. И. Харькова. Л. 19.

³⁹ Архив МГК. Личное дело В. И. Харькова. Л. 19.

⁴⁰ Харьков В. И. Воспоминания о Квитке [РНММ. Ф. 389. Ед. хр. 307].

Письма 1940-х годов преимущественно отражают усилия Квитки, направленные на возвращение Харькова к профессиональной деятельности⁴¹: сначала организацию его переезда ближе к Москве, затем получение договорных заданий в Московской консерватории и Калуге, и, наконец, штатной должности в Калужском музыкальном училище. Вместе с тем, корреспонденция освещает масштаб научной деятельности и степень занятости Квитки, владевшего актуальной информацией о фольклористической работе учреждений науки, культуры и искусства различных регионов и республик СССР, об административных ресурсах на местах, о перспективных направлениях в исследованиях региональных народных музыкальных традиций и свежих экспедиционных находках.

Итак, настоящая публикация вводит в научный обиход уникальные архивные документы, которые значительно расширяют и обогащают наши знания в области истории отечественной музыкально-этнографической науки XX столетия, а также дополняют новыми штрихами портреты двух выдающихся ее представителей — Климента Квитки и Владимира Харькова.

1

Харьков — Квитке⁴²

25 июля 1928 года

*село Песец Новоушицкого района
[Хмельницкой области Украины]*

Дорогой Климент Васильевич!

Извините, что до сих пор не писал. Хотелось написать Вам что-то реальное про свою работу и планы. Оказывается, этот сезон жатвы (он тут только что начался) даже в праздничные дни необычайно неблагоприятный для музыкально-этнографической работы. Кажется, сейчас село совсем не поет. Поначалу меня просто охватило отчаяние. Но понемногу я приспособливаюсь. Очень много времени уходит на разыскивание людей, особенно мешает, что учителя поразъезжались. Приходится иметь дело, главным образом, со старыми людьми. В близлежащих селах здесь есть достаточно цимбалистов и лирников. Так что нужно браться за это

⁴¹ Автор одного из писем — сестра Харькова, Ольга Осиповна (Иосифовна), уведомившая Квитку в январе 1945 года об освобождении брата (см. *письмо 7*).

⁴² [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 766].

дело, в ущерб записи мелодий. В Борсуках не остановился из-за случайных обстоятельств. Отсюда подамся в Староушицкий район на Бакоту, Студеницу, Демшин и поверну к Каменцу[-Подольскому] через Китайгород⁴³. Виды тут красивые: села утопают в садах, и чувствовал бы себя совсем хорошо, если бы можно было больше сделать.

С искренним уважением,

Ваш В. Харьков

В районе Старой Ушицы⁴⁴ буду где-то числа до 10 августа. Если будете писать, то адресуйте на Старую Ушицу до востребования.

Вместе с письмом посылаю счет на получение операционных. Не знаю, необходима ли доверенность, если на счете есть моя подпись. Деньги обычно получают между 1-м и 10-м каждого месяца. Подать счет можно уже и сейчас.

2

Харьков — Квитке⁴⁵

2 октября 1928 года

х. Костев Валковского района

Дорогой Климент Васильевич!

Выехал из Харькова, не дождавшись Вашего письма, потому что спешил в Валки⁴⁶ на Воздвиженскую ярмарку, на которой надеюсь увидеть и услышать кобзарей и лирников: мне говорили, что в это время их много бывает в Валках. Ожидания оправдались не полностью: видел только двух кобзарей. С одним из них, Христенко⁴⁷, свел более близкое знакомство, поселившись на его хуторе (Костев — 2 версты от Валок⁴⁸). Каждый день провожу у него по несколько часов. Выявил его осведомленность в окрестном кобзарстве и лирництве (его записываю визави), в известной степени

⁴³ Бакота, Студеница (в настоящее время не существует), Демшин, Китайгород — села в Каменец-Подольском районе Хмельницкой области Украины.

⁴⁴ Старая Ушица (укр. Стара Ушиця) — село (в настоящее время поселок) в Каменец-Подольском районе Хмельницкой области Украины.

⁴⁵ [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 767].

⁴⁶ Валки (укр. Валки) — город в Богодуховском р-не Харьковской области Украины.

⁴⁷ Макар Тимофеевич Христенко (1870–19??) родился и жил на хуторе Костев; в юном возрасте потерял зрение; в 1912–1914 учился игре на кобзе у П. Гащенко. От Христенко Харьков записал варианты дум «Сестра и брат» и «Алексей Попович».

⁴⁸ Костев (укр. Костів) — в настоящее время село Костев Богодуховского района Харьковской области.

Дорогий Кименте Василівичу! ¹

Вийшов з Харкова по дізнавшись
 Вашого міста, бо поспівав у Васки
 на Воздвиженський ярмарок, на якому
 сподівався побачити і пограти
 козарів та ліриків: мені кождим
 що на цей час їм багато було в Ва-
 сках. Сподіванка справдилася не
 зовсім: бачив тільки двох козарів
 з одним з них ^{з Христенком} був близьке знайо-
 мство, оселившись в його хутор
 (Костів - зв. оз Васок). Що дня проводив
 в нього по кілька годин. Взнявши
 його обізнаність з околицями козар-
 ством та ліризмом (їого відзиви
 законотвору), до певної міри „метод-
 ного науки в Гауценка, його власні
 смаки артистичні і, на підставі
 його слів, упередання молодості і
 багато інших. Пересяцують потрохи
 його репертуар і довідуюсь, відносно

Ил. 2. Первая страница письма Харькова от 2.10.1928. РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 767

Fig. 2. Passage from the Kharkov's letter. 2.10.1928. Russian National Music Museum. F. 275. No. 767

«методы» его науки — в Гашенко⁴⁹, его собственные художественные вкусы и, на основании его слов, личные привязанности и многое другое. Переслушиваю понемногу его репертуар и узнаю, откуда он позаимствован. Большинство номеров он знает, услышав их в разных местах от своих братьев по профессии. Христенко 34 года. Играет на кобзе 14 лет. Играет по большей части вдвоем с Егором Чугунным, про которого между молодыми кобзарями ходит слава, что играет он лучше всех кобзарей, «даже лучше, чем Кучугура»⁵⁰. В репертуаре Христенко более 20 псалмов*, до 30 песен на слова Шевченко и народных песен романсового склада («дуэтные песни»), 15 шуточных и 10 танцев. Однако после каждого разговора оказывается, что есть еще несколько новых номеров. Думы знает из книг, за исключением одной — от кобзаря Калиберды, который теперь в Катеринославе⁵¹. Мелодию «на заплачку» перенимал отовсюду понемногу. Вопросов у меня возникает очень много. Вижу, насколько эта работа затяжная, но и очень интересная. Изучение каждого отдельного кобзаря будет требовать долгого знакомства и многократных посещений, именно в домашней обстановке кобзаря, где он держится естественно и разговаривает как с гостем.

Писал бы Вам и дальше, но, увидев только что в окно на улице кобзаря, выбежал и сбил во дворе палец. Не позднее, чем через две недели буду в Киеве, надеюсь, после нашего разговора с Вами, на Ваши указания по дальнейшей работе. В окрестностях Валок буду, думаю, не менее недели. Можно писать по адресу: г. Валки, Харьковский округ. До востребования.

Ваш В. Харьков

* Он назвал мне еще одного старого (90 лет) лирика, который знает якобы аж 150 псалмов, как говорил Христенко бывший поводырь того лирика. Это тоже тут, на Харьковщине.

⁴⁹ Павло Петрович Гашенко (18??–1933) — выдающийся кобзарь и лирик «харьковской школы».

⁵⁰ Иван Иович Кучугура-Кучеренко (1878–1937) — известный кобзарь и общественный деятель. Был женат на сестре своего учителя, П. Гашенко; арестован в 1937 году за «участие в контрреволюционной организации»; казнен по приговору «особой тройки» от 24 ноября 1937 года.

⁵¹ Екатеринослав — в настоящее время г. Днепр, центр Днепропетровской области Украины.

3

Харьков — Квитке⁵²

Киев, Малая Подвальная 29-5
Клименту Васильевичу Квитке

22 мая 1929 года
г. Рашков⁵³

Дорогой Климент Васильевич!

Вопреки ожиданиям мне до сих пор не удалось побывать нигде, кроме Каменки⁵⁴.

Записал примеры украинские, молдавские и еврейские. И все еще не удовлетворен, так как не все сделал. Если будут у нас валики, хочу еще раз посетить Каменку, чтобы зафонографировать в первую очередь игру на флуере⁵⁵; она здесь действительно необычайна. Чабан, с которым я тут познакомился, достоин того, чтобы вызвать его в Киев для выступлений, но он уже слишком старый и не умеет совсем по-нашему. Записал и пример голошения, и гейканья⁵⁶. Но записи плохие. Нужен фонограф. К немцам и не подступался, так как еще больше бы задержался. Чабана, флуер и дом чабана нужно будет сфотографировать, как приеду во второй раз. До скорого свидания.

Ваш В. Харьков

⁵² Письмо-открытка [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 768].

⁵³ Вероятно, бывшее с. Рашков Подольской губернии, с 1924 года — в составе Молдавской АССР, в настоящее время — село Рашково в Каменском районе непризнанной Приднестровской Молдавской Республики.

⁵⁴ Каменка — село на бывш. территории Украины, в настоящее время — город в Приднестровской Молдавской Республике. В 1924 году в этом селе работали в экспедиции К. В. Квитка и диалектолог Е. Б. Курило. См. об этом подробнее: Луканюк Б. Причинки до біографії Климента Квіткі. Так коли Климент Квітка побував Кукавці? (закінчення) // Етномузіка: Збірка статей та матеріалів із нагоди ювілею професорки Ірини Довгалоук. Число 16 / упор. Л. Добрянська. Львів, 2020. С. 65–66.

⁵⁵ Флуер (*fluir*) — молдавская и румынская полупоперечная флейта; в оригинале письма название инструмента неточно воспроизведено как *fluger*.

⁵⁶ Очевидно, речь идет о новогоднем «гейканье» — особом речитативном жанре, зафиксированном на украинско-молдавском пограничье (на украинской территории — в Черновицкой области). См.: Яківчук А., Смаль К. Пісні Буковини: Пісенник. Київ, 1990. С. 55–56; Смаль К., Кідещук І. Буковина, рідний краю: Українські народні пісні Південної Буковини. Чернівці, 2008. С. 77–79 (№ 43); Іваницький А. Історична Хотинщина. Вінниця 2007. С. 81–82 (№ 2); Іваницький А. Хрестоматія з українського музичного фольклору. Київ; Вінниця, 2008. С. 39–40 (№ 16). В оригинале письма В. Харьков, по-видимому, воспроизводит молдавское / диалектное (?) название жанра *hajitur* (далее поясняя его словом «гейканье»), воспринятое от исполнителя на слух. Уточнить народный термин, обозначенный в письме на латинице, не удалось.

4

Харьков — Квитке⁵⁷

8 июля 1929 года

Валки

Дорогой Климент Васильевич!

Был я в Харькове во второй раз снова целую неделю, пока, наконец, не достал фонограф и валики. ВУТОРМ⁵⁸ выдал мне 320 карбованцев, которые я в тот же день отдал Чёрному, а его расписку сдал в ВУТОРМ. 320 карбованцев — это цена 120 валиков и двух футляров. Таким образом, мы платим только за фонографы триста карбованцев. Эти деньги можно послать просто самому Чёрному, думаю, что с так называемой «обратной распиской». Чёрный хотел бы получить деньги в ближайшее время. В любом случае это необходимо сделать до моего возвращения в Киев, чтобы я мог забрать с собой и электрический фонограф.

Фонографы работают хорошо, даже лучше, чем *Excelsior* [фонограф], меньше шума и почти с такой силой, как поется в фонограф. Как видно, дело в мембране. Вернувшись вчера из Харькова, я сделал большой картонный рупор и приступлю к попытке записывать кобзу. К сожалению, прошел уже месяц, а я только разошелся, тем временем Харьков отнял много денег, а на свои, которые остались, мне не сделать всего задуманного и необходимого. Думаю, что с наших ВУТОРМ'овских денег можно выделить еще 100 карбованцев на третий месяц для Харьковщины за счет АМССР⁵⁹ (тогда на АМССР выйдут не 4 месяца, а 3 месяца, вместо намеченных 2-х месяцев для двух человек). Если будет на это Ваше согласие, будьте добры, выписывая деньги Чёрному, выписать и мне. Адрес Чёрного: Харьков, ул. К. Либкнехта (Сумская) 40, Русавсторг⁶⁰, Игорь Андреевич Чёрный⁶¹, а мой — пока тот же: г. Валки, Харьковский округ. До востребования.

Если будете высылать деньги, напишите про это тоже в письме. Расходы на пересылку покроются, наверное, процентами, так что Вам придется выписать 400 карбованцев + стоимость пересылки. Что до расхо-

⁵⁷ [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 769].

⁵⁸ Всеукраинское товарищество революционных музыкантов — музыкально-общественная организация, действовавшая в Украине в 1928–1931 годы и объединявшая композиторов и музыкантов-исполнителей; образовалась в результате реорганизации Музыкального общества имени Н. Леонтовича; ее вскоре сменили — сначала «Пролетмуз», а с 1932 года — Союз композиторов Украины.

⁵⁹ Автономная Молдавская Советская Социалистическая Республика в составе Украинской ССР (1924–1940).

⁶⁰ Русско-австрийское торгово-промышленное акционерное общество.

⁶¹ Неустановленное лицо. Очевидно, сотрудник Русавсторга.

дов на перевоз фонографов, это я сделаю на те деньги, которые получу из Академии, т. е. на свои. Мне придется заказать специальные ящики. Когда будут упаковывать, грузить и выгружать, буду следить сам.

На протяжении недели, которую провел в Харькове, еще раз пять был у Чёрного. Он был по-прежнему охоч до объяснений и показов, правда, на этот раз несравненно лучше.

Доложил Козицкому⁶², пока не взял денег: сначала не было в Харькове кассира, от которого зависели деньги. 20 валиков отдал Коляде⁶³. Это молодой толковый парень. Он никогда не имел дела с фонографом. Я показал ему на практике, как обращаться с фонографом, насколько это было возможно за 4–5 дней, так что он должен суметь сделать несложные записи, и вообще ввел его в курс наших задач. Он ориентируется достаточно быстро. Между прочим, Коляда назвал мне инструмент «теля» (род «теленка»), который на Роменщине⁶⁴ входит в состав трюистой музыки⁶⁵. Это род виолончели — немного меньше, настраивается по квартам. Коляда рассказывал мне также про свое, разумеется, техническое участие в работе профессора З. И. Чучмарева — рефлексолога (преподает в Музыкальном институте в Харькове) — над исследованием звуков в языке в лаборатории психоневрологического института⁶⁶. С Чучмаревым, пожалуй, стоит познакомиться, потому что он интересуется также и примитивной музыкой, вероятно, со своей точки зрения. Познакомился в Харькове с молодым композитором Мейтусом⁶⁷, который выказал необычайно большой интерес к народным мелодиям, правда, тоже со своим узкоспециальным взглядом. У него увидел, а потом и приобрел себе новую книжку «Спутник музыканта-этнографа» Толстого и Зимина⁶⁸.

⁶² Вероятно, Филипп Емельянович Козицкий (1893–1960) — композитор, музыковед, гл. редактор журнала «Музыка»; в 1918–1924 годы работал в Киевском музыкально-драматическом институте, в 1925–1935 — в Харьковском музыкально-драматическом институте; с 1945 года — профессор Киевской консерватории. Некоторые материалы фонда К. В. Квитки в РНММ свидетельствуют об общении ученого с Ф. Е. Козицким. См.: фото «Квитка в группе с киевскими музыковедами» [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 1092] и письмо Квитки Козицкому от 14.02.1943 [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 436].

⁶³ Неустановленное лицо.

⁶⁴ Роменский район Сумской области Украины.

⁶⁵ Трюистая музыка — украинский и белорусский вид традиционного инструментального ансамбля, в состав которого в различных сочетаниях входят скрипка (или контрабас), бубен (или большой барабан), цимбалы, иногда гармонь.

⁶⁶ Захарий Иванович Чучмарев (1888–1961) — психофизиолог, доктор биологических наук, с 1927 года профессор. Окончил Московский университет; с 1923 года работал в психофизиологической лаборатории Психоневрологического института в Харькове.

⁶⁷ Юлий Сергеевич Мейтус (1903–1997) — украинский композитор, ученик Г. Г. Нейгауза (по классу фортепиано) и С. С. Богатырева (по композиции).

⁶⁸ Толстой С. Л., Зимин П. Н. Спутник музыканта-этнографа. Сборник программ и наставлений для собирания и записи продуктов народной музыкальной культуры.

Книга интересная, особенно в части, которая касается фонографирования. Есть ли она уже в Киеве? Узнавал по поводу Вашей командировки. Ответа из загранкома о Вас еще нет, — вообще есть уже списки (возможно, не все) «разрешенных». Говорили, что сообщат. Заказ на аппараты отозвал и по совету Козицкого написал новый только на валики (аж на 600 штук), *Abschleifmaschine* [шлифовальный станок] и стекла для мембран (совет Чёрного). Все остальное в действительности или не так важно, или можно и тут достать, например, секундомеры должны в скором времени прибыть в Харьков, как сказали мне на выставке Дертторга[?]. С Кафедрой еще не было известно, созывать ли комиссию; дело это где-то решается в Советкоме, среди вопросов про сетку научных учреждений. Остановился в Харькове не в Доме ученых, а у знакомых и Вашего поручения еще не исполнил, потому что все равно буду еще в Харькове до окончательного отъезда, но больше 2-х дней никак не собираюсь задерживаться на этот раз. Работу с кобзарями и лирниками продолжу, но с каждой новой беседой всплывает для меня что-то свежее, и я просто не представляю себе, возможно ли на самом деле исчерпывающее изучение даже этих нескольких моих старцев. В любом случае, я хотел бы посвятить им еще целый месяц.

Для фонографирования буду их приглашать к себе из близлежащих сел, чтобы не возиться с фонографом. Условия для моих фонографических попыток, а у меня тут набрался немалый склад оборудования, имею хорошие, жизнь недорогая, и 100 карбованцев мне вполне хватило бы и на проживание, и на оплату певцов, которые будут приходиться. Ваши поездки за это время, наверное, были продуктивнее, чем мои⁶⁹, если не считать 320 карбованцев, но если принять во внимание, сколько потрачено на то времени, это совсем немного. Жду ответа.

Будьте здоровы!

Ваш В. Харьков

С 13 рисунками и чертежами и 1-й вкладной таблицей (Труды Государственного института музыкальной науки. Этнографическая секция). Москва: Муз. сектор, 1929. 87 с. Подробнее об этом издании см.: *Битерякова Е. В.* «Спутник музыканта-этнографа» С. Л. Толстого и П. Н. Зимина (1929) — «первое в России руководство к собиранию продуктов народно-музыкального творчества» // IV Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. науч. ст.: В 3 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история, современные исследования, проблемы актуализации / ред.-сост. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. Москва: Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова, 2019. С. 242–251.

⁶⁹ О поездках 1929 года сам ученый писал: «Квитка в 1929 году ездил в Минск и проштудировал музыкальные материалы рукописного архива кафедры этнографии Белорусской академии наук; кроме того, записывал белорусские обрядовые песни во время самих обрядов на местах в Минском и Витебском округах; делал также наблюдения над великорусскими танками и песнями в окрестностях города Болхова Орловской области». См.: [Квитка 1930, 8].

5

Харьков — Квитке⁷⁰

19 сентября 1930 года
Красноград⁷¹

Дорогой Климент Васильевич!

Пишу Вам кратко, так как спешу ехать. В Краснограде задержался дольше, чем ожидал. Беседа с Мартыновичем⁷² на протяжении 3 дней, знакомство с местными педагогами, интересующимися этнографией (для ориентации), наконец, работа в Красноградском музее над бандурами (сфотографировал и «обмацал» 2 интересных экземпляра из собрания Мартыновича) — вот главное. Под Красноградом был в великорусском селе — записал мало, а больше наметил для фонографирования: без фонографа нет смысла писать, не берусь, так как очень сложные мелодии, школьники обещают присылать тексты. Заинтересовал великорусским селом сотрудницу музея тов. Доброву. Сегодня еду в Петровку⁷³. Адрес лирника узнал не от Мартыновича, а от слепца.

На днях напишу подробнее.

Ваш В. Харьков

6

Квитка — Харькову⁷⁴

16 октября 1941 [?] года

Город Канск п/я № 2585/02 4-я батарея. Адрес к посылке № 545. Вес посылки: 6050 г

*Канск Красноярского края. Клуб Дзержинского
Владимиру Харькову*

Пришли фольклорный кабинет Московской консерватории заявление желани научной работы научную биографию без анкетных подробностей = *Квитка*

⁷⁰ [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 770].

⁷¹ Красноград (укр. Красноград) — город в Харьковской области Украины, до 1922 года — Константиноград.

⁷² Вероятно, имеется в виду Порфирий Денисович Мартынович (1856–1933) — художник, график, фольклорист и этнограф, занимавшийся, в числе прочего, изучением кобзарского искусства; в 1922–1933 годы — научный сотрудник Красноградского краеведческого музея.

⁷³ Петровка (укр. Петрівка) — село в Красноградском районе Харьковской области, в 16 км от райцентра.

⁷⁴ Телеграмма [РНММ. Ф. 389. Ед. хр. 1323]. Датировка телеграммы 1941 годом вызывает некоторые сомнения, принимая во внимание содержание следующих писем, относящихся к 1945 году.

7

О. О. Харькова — Квитке⁷⁵

*Москва, ул. Герцена 12
Московская государственная консерватория
Клименту Васильевичу Квитке*

14 января 1945 года

Уважаемый Климент Васильевич!

Недавно я встретила в Киеве тов. Герасименко. Он сказал мне, что Вы интересовались судьбой моего брата Владимира Иосифовича Харькова. Только месяц тому назад я узнала, что он жив и находится сейчас в Красноярском крае.

3,5 года я не знала о нем ничего. Пишет, что надеется очень скоро освободиться и приехать в Старобельск⁷⁶, где сейчас живет его жена.

Там он, между прочим, занимается немного музыкой и ведет хор-кружок.

Я только в июле вернулась из эвакуации. Дом, где мы с братом жили в последнее время, сгорел и, конечно, пропали все вещи. Больше всего мне жаль рукописей моего брата, которыми он так дорожил и просил сохранить.

Будьте здоровы! Уважающая Вас,

О. Харькова

Адрес брата: ст. Решеты Красноярской железной дороги. Почт. ящик 235/10.

*Киев, Короленко 58а, Библиотека Академии наук
Харьковой Ольге Осиповне*

8

Харьков — Квитке⁷⁷

13 февраля 1945 года

*Москва, ул. Герцена 12
Московская государственная консерватория
Профессору Клименту Васильевичу Квитке*

Дорогой Климент Васильевич!

После долгого перерыва я не без сердечного трепета снова пишу Вам. На днях мне написала о Вас сестра Оля. Я чрезвычайно рад, что

⁷⁵ [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 772].

⁷⁶ Старобельск (укр. Старобільськ) — районный центр в Луганской области Украины.

⁷⁷ Письмо-открытка [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 771].

Вы живы-здоровы и продолжаете Вашу научно-педагогическую работу в консерватории. Очень хотелось бы знать, на каких проблемах музыкальной этнографии Вы сейчас в основном сосредотачиваетесь. Что касается меня, то я вполне сохранил свое здоровье и свою любовь к науке, к которой Вы меня приобщили. Мне кажется, что и сейчас я мог бы быть полезен. Мысль стала как-то острее, рельефнее. Однако в настоящее время я по собственной инициативе не могу этого сделать. Если я, как работник, могу иметь на себя спрос, то, возможно, помогло бы соответствующее ходатайство. Сейчас работаю по вольному найму. Мой адрес: ст. Решеты Красноярской ж. д. ОЛП-10⁷⁸. Буду рад Вашему ответу.

Любящий Вас,

В. Харьков

9

Квитка — Харьков⁷⁹

28 апреля 1945 года

Дорогой Владимир Иосифович!

Ваше письмо доставило мне большую радость⁸⁰. К сожалению, я не мог так интенсивно ее воспринять и так быстро Вам ответить, как это могло бы быть раньше. Я ослабел и часто болею, мне 66-й год⁸¹. Известная Вам моя привычка переделывать много раз научные работы распространилась на письма. К тому же я не могу отложить свои срочные служебные обязанности, чтобы написать Вам письмо в несколько десятков страниц

⁷⁸ ОЛП — отдельный лагерный пункт; лагерное учреждение в системе исправительно-трудовых лагерей ГУЛАГа НКВД (МВД) СССР в 1920–1950-е годы, организуемое для выполнения конкретных производственных задач. Отдельные лагерные пункты входили в состав лагерных отделений и подчинялись исправительно-трудовому лагерю. Лагпункты создавались в непосредственной близости от производимых работ (лесозаготовки, строительство объектов, добыча полезных ископаемых и т. п.).

⁷⁹ [РНММ. Ф. 389. Ед. хр. 588].

⁸⁰ Свой ответ Квитка, по-видимому, старательно обдумывал. Сохранились три черновика письма [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 440, 441, 442].

⁸¹ В одном из черновиков Квитка продолжает: «Собираюсь переходить на пенсию. Более всего утомляют отношения с людьми. Работать еще могу — индивидуально, сосредоточившись на одной теме, но уже не могу осуществлять руководства, отвечать за других, между тем до сих пор приходится быть научным руководителем Кабинета музыкального фольклора Московской консерватории. Между прочим, развилась болезненная боязнь ответственности за судьбу и здоровье работающих по моим указаниям и обращающихся ко мне за советами. Поехал человек в район записывать песни и заболел, я чувствую себя виновным. Поехали мужчина и женщина в экспедицию, сблизились и поженились, я чувствую себя виновным, когда узнаю, что не все гармонично в их семейной жизни. Такое психастеническое состояние парализует мою инициативу в деле устройства Вашей дальнейшей жизни» [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 440].

(притом переписав их несколько раз), чтобы сообщить Вам все данные и соображения по поводу каждой из возможностей, предоставляющихся Вам при возвращении на путь научной работы. Не сообщая же всех данных и соображений, я слишком увеличиваю свою ответственность за успех Вашей будущей научно-музыкальной деятельности и вообще за Вашу судьбу.

Я потерял очки — специальные, их до войны изготовили мне в течение 1,5 месяцев, а теперь совсем не могут изготовить. Это большое препятствие к работе, оно совсем меня дезорганизует.

Что Вам посоветовать, когда я не знаю самого главного — Вашего нынешнего семейного положения. Мой личный жизненный опыт учит, что, прежде всего, нужно думать об устройстве личной жизни, даже исходя из интересов научной работы, не negliжировать личной жизни и не полагаться на «самотек» в этой важной стороне⁸².

Специалистов по музыкальному фольклору не хватает в самой Москве, и Вы сразу можете получить здесь работу, только может быть трудно получить штатную собственно по научной специальности⁸³. Если Вам нужна именно штатная немедленно, вероятно, можно будет устроить Вам должность в Рязанском или Владимирском областном комитете по делам искусств. Причем добавочную договорную работу на 2–3 тысячи Вы сразу получите из сметных ассигнований по плану Кабинета музыкального фольклора, научным руководителем которого я по-прежнему состою. Поручение будет такое: проверить точность записей рязанских песен,

⁸² В черновике: «Сам я неразумно negliжировал свою личную жизнь, вернее, отказался от нее» [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 440].

⁸³ Пообещав содействие, Квитка сразу принялся за реализацию этих планов. 30 июля 1945 года был составлен проект обращения в Главное управление учебных заведений Комитета по делам искусств СССР: «Ввиду острого недостатка опытных, вполне подготовленных специалистов по изучению народной музыки Дирекция консерватории находит крайне необходимым привлечь к работе в Кабинете музыкального фольклора бывшего заведующего Кабинетом музыкальной этнографии Академии наук УССР Харькова Владимира Иосифовича. О выдающихся способностях и трудолюбии Харькова, о чрезвычайной успешности его фольклористической работы и о приобретенной им опытности свидетельствует характеристика, представленная научным руководителем Кабинета музыкального фольклора К. В. Квиткой и подтверждаемая заведующим кафедрой музыкального фольклора профессором Е. В. Гиппиусом, которому лично известна деятельность Харькова в Академии и в фольклорной экспедиции, снаряженной ВКИ (Всесоюзным комитетом по делам искусств. — Е. Б.) в Московскую и Калининскую области в 1935 году. В Кабинете музыкального фольклора вакантна должность ассистента, на которую Дирекция имеет в виду назначить Харькова. В настоящее время Харьков работает руководителем хора в клубе им. Дзержинского в г. Канске Красноярского края. Дирекция просит ходатайствовать перед начальником Краслага (г. Канск) об освобождении Харькова от работы в Краслаге» [НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы». Л. 424]. В 1947 году Харьков уже проживал в г. Александрове, где, устроившись на работу и женившись, писал статьи по заданию Кабинета народной музыки Московской консерватории.

опубликованных в сборниках Лядова⁸⁴, — вернее, наново записать те же песни, — а также наново записать песни, сфонографированные кабинетом в Александровском районе, ныне входящем во Владимирскую губернию⁸⁵. Но если Вы решили бы пойти на бытовые трудности⁸⁶ ради того собственно, чтобы стать ближе к Кабинету, руководимому мною, я должен предупредить, что долго в Москве не останусь, хлопотливая должность и педагогика мне уже не по силам. Я еще могу работать, но лишь спокойно, сосредоточившись на одной теме.

Евгений Владимирович⁸⁷ хочет Вас рекомендовать ленинградскому Институту театра и музыки⁸⁸, а я боюсь, что Вы в Ленинграде заболаете. Сам Евгений Владимирович теперь зав. Кафедрой музыкального фольклора в Москве, но в Ленинграде должности за ним остаются, поэтому ему очень трудно⁸⁹. Здесь он больше года живет в гостинице.

⁸⁴ В сборниках Лядова представлено большое число песен из Рязанской губернии. Куда конкретно намеревался отправиться Квитка, установить не удалось. Вероятно, им было выбрано еще одно направление экспедиционной работы «по следам собирателей XIX и XX столетий» — одного из методов полевой деятельности Кабинета народной музыки Московской консерватории в 1940–1950-е годы (см.: [Свиридова 1966, 7]). Сведений об интересе ученого к рязанским материалам в фондах НЦНМ и РНММ пока не найдено.

⁸⁵ Описка Квитки, должно быть «область». В годы, когда Квитка проживал в г. Александрове, сотрудники Кабинета народной музыки Московской консерватории осуществили под его руководством несколько экспедиций в этот район (в 1937 и 1938 гг.). См.: [Свиридова 1966, 71]; *Богина Е. Г.* Фольклористические экскурсии Кабинета народной музыки Московской консерватории в Ярославскую и Владимирскую области в конце 1930-х – начале 1940-х годов // IV Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. науч. ст.: В 3 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история, современные исследования, проблемы актуализации / ред.-сост. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. Москва: Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова, 2019. С. 252–260.

⁸⁶ Главное, о чем предупреждает Квитка, — об отсутствии жилья в Москве. И уточняет свою ситуацию в одном из черновики: «Я третий год живу в здании консерватории, но в совершенно неудовлетворительном помещении, <но в одной комнате с женщиной, посторонней и для меня, и для консерватории> (зачеркнуто. — Е. Б.). Библиотека моя до сих пор не в Москве — и нет возможности привезти и некуда поместить здесь. Большая часть книг до сих пор в сарае <в Александрове> (зачеркнуто. — Е. Б.), может быть, сгнили, может быть, доедены крысами. Я посылаю плату за хранение, но ездить для проверки хранения не в силах. Если бы Вы поселились там, могли бы брать научную работу из Москвы и выполнять ее, пользуясь моей библиотекой» [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 440]. В другом черновике: «Библиотека моя семь лет гниет в сарае, может быть, ее уже съели крысы или употребили люди на топливо. Перевезти ее сюда при моих слабых силах нельзя было (помощь мне все время обещают мои сотрудники, но не выполняют обещания)» [РНММ. Ф. 275. Ед. хр. 441].

⁸⁷ Евгений Владимирович Гишпиус (1903–1985).

⁸⁸ Имеется в виду Российский институт истории искусств (РИИИ), который в период с 1939 по 1958 год носил название Государственного научно-исследовательского института театра и музыки (ГНИИ).

⁸⁹ В 1944 году, одновременно с Б. В. Асафьевым, Гишпиус, по решению Комитета по делам искусств СССР, был переведен из Ленинграда (где до войны возглавлял

Всесоюзный комитет по делам искусств предлагает Вам работу в Саратове, — я об этом Вам телеграфировал⁹⁰, но ответа не получил. Если хотите, буду возбуждать вопрос о назначении Вас в Свердловскую консерваторию⁹¹, — там есть и техническая база для кабинета звукозаписи, даже функционировал такой кабинет. Обком партии там энергичный, поддержит всякое начинание по исследованию уральского фольклора и будет рад такому специалисту, как Вы. Могу порекомендовать Вас для работы в любом областном управлении по делам искусств, какое изберете. Если поедете на работу в Свердловск, — вероятно, удастся выхлопотать Вам пособие на переезд; так же, может быть, на переезд в Саратов; в подмосковные местности — вряд ли, но рублей 300 я смогу Вам выслать из своей зарплаты.

Если хотите — сначала, не связывая себя должностью, примите поручение от Всесоюзного комитета по делам искусств по записи песен. Предполагаются, между прочим, экспедиции от Комитета в Якутскую область и в Челябинскую. Если в Якутскую, Ваше участие в собирании собственно якутского фольклора должно, по-моему, заключаться в методологической помощи научным работникам-якутам, а лично Вы записывали бы тамошние русские песни. Очень актуальная тема — изучение музыки тех сибирских народов, у которых нет своих исследователей. В Челябинской области были замечательные хороводы, сравнительно обстоятельно описанные в литературе, но без записи напевов. Может быть, Вам стоило бы начать с того, чтобы в Сибири записать песни — хотя бы в Канском районе (с субсидией Комитета искусств) и таким образом сразу зарекомендовать себя перед комитетом непосредственно помимо рекомендации моей и Евгения Владимировича. Если хотите, включитесь в мою текущую тему — музыкально-фольклористическое обследование Рязанской области, вознаграждение Вашего труда, наверное, возьмет на себя Комитет по делам искусств РСФСР.

Обнимаю Вас и желаю здоровья. Любящий Вас,

К. Квитка

Фонограммархив АН СССР, работал в Ленинградской консерватории, а в 1941–1944 — ученым секретарем и заведующим отделом фольклора ГНИИ театра и музыки) в Москву — в Московскую консерваторию, на должность заведующего кафедрой музыкального фольклора.

⁹⁰ Телеграмма, очевидно, не сохранилась.

⁹¹ В 1945 году название Свердловской консерватории было изменено на Уральскую. В настоящее время — Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского.

10

Квитка — Харькову⁹²

30 мая 1945 года

Дорогой Владимир Иосифович!

Наконец, сегодня я оказался в состоянии выслать Вам 400 р., которые, конечно, лишь в том случае помогут Вам одеться, если Вы получите ордер. На всякий случай сообщите номер костюма и обуви: если удастся получить, то выслать Вам или поддержать до Вашего приезда, чтобы Вы здесь уже приоделись? Послать ли часть моего белья? Может быть, нужно даже мое старое платье?⁹³

Ваши письма слишком кратки и не дают мне достаточно данных, чтобы знать, в каком направлении хлопотать. Вот Вы упоминаете о Киеве. В этом направлении мне ничего предпринимать не нужно, так как Вас там хорошо знают, Вам достаточно написать туда непосредственно. Ольга Осиповна, вероятно, Вам написала, как обстоит дело, на случай же, если не написала, сообщу, что мне известно. В Институте искусствознания, фольклора и этнографии Академии наук УССР (Киев, ул. Ленина, 15) существует секция музыкального фольклора, которою руководит М. П. Гайдай⁹⁴; кроме него там работают гг. Батюк⁹⁵ и Шмиговский⁹⁶, которых я не знаю. М. П. Гайдай пишет, что они — старые люди, что он не в состоянии руководить, и что я должен приехать для руководства. Я приехать не могу и не приеду, хотя в Москве у меня нет крепких личных привязанностей. Я работаю для этого киевского института «заочно», лишь

⁹² [РНММ. Ф. 389. Ед. хр. 591].

⁹³ Заботливость, предупредительность и готовность помочь, отличавшие Квитку, и прежде нередко отодвигали на второй план его собственные нужды. Еще в 1920-е годы в одном из писем он сожалел, что Харьков не может целиком отдаваться делам музыкальной этнографии, так как «тяжелое материальное положение заставляет его способного ученика подрабатывать в трех школах и еще руководить хором» [Сторожук 1998, 39]. «Я бы с охотой отдал ему часть своей зарплаты, чтобы разгрузить и дать возможность хоть немного заниматься наукою», — писал он Ф. Колессе в 1927 году (цит. по: [Сторожук 1998, 39]). В комментариях к этому фрагменту сказано: «Квитка всерьез размышлял, как помочь способному молодому ученику. Это в то время, когда ему самому едва хватало собственной зарплаты на проживание и он не всегда мог позволить себе купить нужную книгу, особенно иностранную» (цит. по: [Сторожук 1998, 39]).

⁹⁴ Михаил Петрович Гайдай (1878–1965) — фольклорист, хоровой дирижер и композитор. С 1920 года сотрудник Кабинета музыкальной этнографии, в 1936–1941 годы научный сотрудник Института фольклора, в 1944–1949 — Института искусствознания, фольклора и этнографии АН УССР.

⁹⁵ Порфирий Кириллович Батюк (1884–1973) — композитор, фольклорист; в 1944–1947 годы старший научный сотрудник Института искусствознания, фольклора и этнографии АН УССР.

⁹⁶ Неустановленное лицо.

по отдельным темам: весенние песни, купальские, жнивные — и работаю с юношеским энтузиазмом, охватывать же украинскую народную музыку в целом не настроен; в частности, не намерен углубляться в изучение многоголосия. Так как 2-й том хрестоматии музыкального фольклора, составляемый Московской консерваторией, посвящается украинской и белорусской музыке, в порядке подготовки уже в план 1945 года включена тема «Многоголосие в украинских народных песнях», но исполнителем по плану числится сотрудница, которая, по-видимому, с удовольствием уступила бы тему. Так что, если хотите, — возьмитесь за эту работу по договору⁹⁷. Директором Института искусствознания Киевской академии состоит М. Рыльский⁹⁸, но так как он очень занят в качестве секретаря Союза советских писателей Украины, организационные дела по Институту, вероятно, в очень значительной степени лежат на ученом секретаре; таковым состоит В. С. Денисенко⁹⁹. Судя по прецедентам, Вам очень легко было бы там в кратчайший срок получить назначение, с тем чтобы жить в самом Киеве, но найдете ли квартиру — не знаю. В этом отношении не могу Вас ободрять. Насчет устройства вблизи Москвы я не мог еще выяснить, потому что немного не здоров и не выхожу, — я был сшиблен трамваем, ранен, в больнице наложили шов и предписали покой.

⁹⁷ В связи с этим договором Квитка подал служебную записку директору МГК: «Выполненная мною работа о многоголосии в украинском народном пении не охватывает предмета всесторонне, а лишь выясняет на основании письменных памятников историческое развитие украинского народного многоголосия. Для текущей педагогической работы в МГК и для подготовки 2-го тома Хрестоматии музыкального фольклора нужна работа иного рода, и ее с большим успехом, чем я, мог бы выполнить В. И. Харьков, бывший научным сотрудником Академии наук УССР в течение 10 лет. В 5-летний план, одобренный Дирекцией, работа Харькова на эту тему, на договорных началах, включена. Так как Харьков именно сейчас временно свободен от регулярных занятий по должности, он мог бы сосредоточиться на названной теме и срочно выполнить работу. Прошу заключить с ним договор и представляю проект. Харьков — не только научный работник, но и практический руководитель хоров. Фольклористические поездки по Украине он совершал еще 7 лет после того, как я перестал ездить, поэтому он знает современное состояние многоголосия лучше, чем я» [ИЦНМ. РФ. Папка «Протоколы». Л. 423].

⁹⁸ Максим Фадеевич Рыльский (1895–1964) — поэт, переводчик, литературовед; с 1943 года — академик АН УССР; в 1944–1964 — директор Института искусствознания, фольклора и этнографии АН УССР.

⁹⁹ Василий Семенович Денисенко (1896–1964) — этнограф, краевед, историк; в 1931–1933 — ассистент, затем научный сотрудник Культурно-исторической комиссии ВУАН. В 1933 году уволен из ВУАН как ученик М. С. Грушевского, придерживавшийся «классово-вражеских позиций». Чтобы избежать репрессий, в начале 1934 года уехал на Крайний Север, в Остяко-Вогульский национальный округ. Смог вернуться в Киев только в 1944 году, при содействии М. Ф. Рыльского. Работал старшим научным сотрудником в Институте искусствознания, фольклористики и этнографии (1944–1947); в 1945–1946 исполнял обязанности ученого секретаря.

Осмотревший меня терапевт нашел, что я вообще уже инвалид, никуда мне ходить нельзя, нужно выйти на пенсию, поселиться в тихом месте и найти себе няньку. Я все-таки на днях схожу по Вашему делу (и вообще считаю диагноз преувеличенно пессимистическим). Но желательно было бы получить от Вас телеграмму о том, что Вы определенно хотите работать в Москве или близ Москвы. Если хотите предварительно поработать в Сибири, по-моему, возможны такие опыты: 1. Подать идею, чтобы при Новосибирском филиале Академии наук СССР была учреждена должность по этнографии, — небольшой этнографический стационар; если так, то я поговорю здесь в Институте этнографии Академии или напишу в Ленинград М. К. Азадовскому (Институт литературы)¹⁰⁰; 2. Вы работаете на месте или переходите в какой-либо областной центр Сибири, куда Вас передвинет Комитет по делам искусств, пока хоть бы и по хоровой части, выполняете вместе с тем по договорам работы по исследованию фольклора коренного сибирского населения; 3. В тех же условиях Вы выполняете по договорам работы по русской, украинской или белорусской музыке. Последнее возможно в двояком виде: а) Вы оформляете по памяти многочисленные музыкально-этнографические наблюдения, сделанные во время Ваших поездок по Украине и центральным великорусским областям, б) Вы отыскиваете в Сибири жителей, происходящих из великорусских, белорусских и украинских областей европейской части Советского Союза и записываете напевы, которые они помнят со своей родины. Замечательно, что, хотя напевы Воронежской области сравнительно обильно записаны на месте, одна из прошлогодних экспедиций в Сибирь¹⁰¹ (они были инструктированы при моем участии, и привезенные фонограммы я прослушивал) привезли поразительно интересные напевы свадебных песен Воронежской области. Привезены также фонограммы белорусских обрядовых песен Полоцкого района (в Сибири нашлись и оттуда переселенцы). Думаю, что всякие материалы по белорусской музыке будут приняты белорусскими учреждениями

¹⁰⁰ Марк Константинович Азадовский (1888–1954) — фольклорист, литературовед, этнограф; в 1945–1949 — руководитель фольклорного отдела Государственного института истории искусств; заведующий сектором фольклора Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом); заведующий кафедрой фольклора Ленинградского университета. Подробнее о нем см.: Воспоминания о М. К. Азадовском / сост., предисл., примеч. И. З. Ярневского. Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1996. 208 с.

¹⁰¹ О сибирской экспедиции 1944 года какого московского (?) учреждения идет речь, установить не удалось. Однако в одном из документов в фондах НЦНМ найден следующий комментарий: «Е. В. Гиппиус летом 1944 года руководил подготовкой и отправкой двух экспедиций в Сибирь, посылаемых по заданию Комитета по делам искусств, для записи народных песен» [НЦНМ. РФ. Папка «Протоколы» Л. 425].

с восторгом, так как там совсем нет специалистов по белорусскому музыкальному фольклору. Наверное, если Вы расспросите хористок, с которыми занимаетесь, окажется, что их матери, тетки помнят песни своих родных углов. Что касается тех сибирских русских, которые уже не знают, из каких областей Европейской России происходили их предки, то у них записан, например, замечательный напев исторической песни о смерти Скопина Шуйского (помните, запись напечатана в I томе Трудов Московской музыкально-этнографической комиссии)¹⁰² с припевом «Виноградье», — следовательно, песня превратилась в поздравительно-величальную календарную святочную. В «Сибирском народном календаре» Макаренко¹⁰³ сообщалось, что в самом Красноярске еще в XX веке «виноградья» распевались на зимних святках даже канцеляристами учреждений. Сообщаю это по памяти, если же хотите серьезно заняться разысканиями, закажу выписки из литературы и пришлю Вам. В Западной Сибири записаны разнообразные хороводные и игровые песни, в частности, около Челябинска. Хороводы есть у эвенков в южных районах¹⁰⁴. Насколько я знаком с фольклором Сибири, мне представляется, что самое увлекательное из музыкального творчества нерусских народов — это загадочно богатое и разнообразное творчество манси и хантов (вогулов и остяков)¹⁰⁵.

Если Вас тянет в нашу московскую сутолоку, хочется работать на паркетe, — тоже хорошо. Вы здесь очень нужны, и, может быть, Вам именно

¹⁰² См.: Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А. В. Марковым, А. Л. Масловым и А. Богословским. Часть I: Зимний берег Белого моря. Волость Зимняя Золотица. С приложением 47 напевов и 10 иллюстраций // Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Том I. Москва, 1906. С. 108. № 29: «Смерть Михайлы Скопина» (перепечатка из сб.: «Беломорские былины, записанные А. Марковым». Москва, 1901. № 39). Напев былины — на с. 153.

¹⁰³ Макаренко А. А. Сибирский народный календарь в этнографическом отношении. Восточная Сибирь. Енисейская губерния. Санкт-Петербург: Гос. тип., 1913. (Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXXVI.)

¹⁰⁴ О круговых танцевальных формах эвенков см.: Фольклор эвенков Якутии / под редакцией А. В. Романовой, А. Н. Мыреевой. Ленинград: Наука. Ленингр. отделение, 1971. 330 с.; Мельник А. Эвенки водят хоровод: В помощь руководителям хореографической самодеятельности. Красноярск, 1992. 171 с.

¹⁰⁵ «В марте 1938 года по предложению Главного управления Северо-морского пути (ГУСМП) Кабинет направил Владыкину-Бачинскую и Бачинского в Ханты-Мансийский национальный округ (ныне Березовский район Тюменской области) [в 1938 г. — Остяко-Вогульский национальный округ в составе Обско-Иртышской области. — Е. Б.]» [Свиридова 1966, 10]. Несколькими годами ранее, в 1934 году «в НИМИ были представлены фоновалики с ханты-мансийскими песнями в записи студентки МК В. Сенкевич» [Свиридова 1966, 10]. По результатам нескольких экспедиционных выездов Н. М. Бачинская подготовила диссертацию на тему «Музыка манси» [Свиридова 1966, 61]. Рукопись находится в НЦНМ.

придется занять место и мое, и Евгения Владимировича в Московской консерватории, так как не только я, но и он (он — вследствие того, что перенес в Ленинграде) крайне переутомлены, а у тех «молодых», которым придется нас сменить, *общее* образование недостаточное, — Вы гораздо образованнее их¹⁰⁶.

Что мне нужна нянька, это я, конечно, давно сознаю. Хозяйственные дела, самообслуживание гораздо более утомляет мозг и нервы, чем научная работа. В Москве нет недостатка в желающих занять это место, некоторые даже чрезвычайно инициативны и настойчиво ведут себя в этом направлении, — конечно, из экономического расчета. Такой женщины, которая, хотя бы в виде дополнительного стимула, была одушевлена участием в научном творчестве, не было суждено встретить; а вот один близко мне знакомый специалист встретил женщину, которая, будучи мало образованной и до встречи не имея представления о его специальности, оставила даже свою работу, которую любила, и отдалась бытовой помощи ему, находит удовлетворение в том, что этим способствует его творчеству. Хорошо, пускай будет голый расчет, притом расчет на будущую пенсию; но пускай бы это была женщина, которая действительно единственный выход видит в хозяйственном присоединении ко мне, — женщина, не связанная с Москвой, безродная, которая сопровождала бы меня в случае отъезда из Москвы; отъезд же рано или поздно необходим, так как я действительно не переношу уличного движения, шума и дурного воздуха. <...>¹⁰⁷ Простите, что я слишком медлителен в действиях, направленных к Вашему устройству, — это уж определено старческая нерешительность. Крепко Вас обнимаю.

Любящий Вас,

К. Квитка

¹⁰⁶ О кадровом составе Кабинета народной музыки читаем в одном из документов начала 1950-х годов: «Деятельность нашего Кабинета во время войны сначала приостановилась, затем возобновилась при значительно сокращенном личном составе и при важных изменениях в учебном плане консерватории». Далее уточняется, что действующих сотрудников в Кабинете фактически трое: Квитка (заведующий), Б. Ф. Смирнов, занимающийся творчеством монголов, башкир, марийцев и народов Средней Азии, и Н. М. Бачинская, отвечающая за исследовательскую работу в области русской музыки. «А. В. Руднева в состав Кабинета не входит», — подчеркивает Квитка (*Квитка К. В.* Рецензия на учебник Т. В. Поповой. Из протокола от 12.06.1953) [ИЦНМ. РФ. № 38/487. Л. 3–4].

¹⁰⁷ Последующий краткий фрагмент письма опущен редактором.

11

Квитка — Харьков¹⁰⁸

31 мая 1945 года

г. Канск Красноярского края. Клуб им. Ф. Э. Дзержинского
Владимиру Иосифовичу Харьков

Вчера послал Вам Заказное, сегодня посылаю бандеролью сборник белорусских песен, в котором напечатано мое небольшое исследование¹⁰⁹. Когда я его писал, у меня не было всего материала этого сборника, поэтому в примерах купальских песен (во второй группе купальских песен) приведен не столь близкий к украинскому белорусский образец, в то время как в самом сборнике есть более близкий. К сожалению, не могу Вам подарить экземпляр. Я получил лишь один авторский. Возвращать не топштитесь]¹¹⁰, только если будете уезжать из Канска, не берите с собой, а пошлите экземпляр по почте.

Будьте здоровы.

Ваш К[витка]

Посылаю в той же бандероли 14 листов нотной бумаги.

12

Квитка — Харьков¹¹¹

4 ноября 1945 года

г. Канск Красноярского края. Клуб им. Ф. Э. Дзержинского
Харькову Владимиру Иосифовичу

Дорогой Владимир Иосифович!

По-видимому, Вы не получили экземпляра сборника белорусских песен, составленного покойной Зинаидой Викторовной¹¹² и изданного

¹⁰⁸ [РНММ. Ф. 389. Ед. хр. 590].

¹⁰⁹ Имеется в виду статья: Квитка К. В. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Белорусские народные песни / сост. З. В. Эвальд; под ред. Е. В. Гиппиуса. Москва; Ленинград: Музгиз, 1941. С. 123–131. (Песни народов СССР. Музыкально-фольклорная серия).

¹¹⁰ Эти слова написаны неразборчиво; воспроизводится примерный смысл.

¹¹¹ Заказное письмо. [РНММ. Ф. 389. Ед. хр. 589].

¹¹² Зинаида Викторовна Эвальд (1894–1942) — музыковед, музыкальный этнограф, собиратель и исследователь преимущественно севернорусского фольклора; жена Е. В. Гиппиуса. См. о ней: Азизова А. «Noblesse oblige». О Зинаиде Викторовне Эвальд // Малоизвестные страницы истории консерватории. Альманах. 2011. Вып. XI. С. 55–65; Наумова К. Зинаида Викторовна Эвальд — собиратель и исследователь музыкального фольклора // Musicus. 2016. № 2. С. 30–36.

Академией наук СССР в 1941 году. Я послал Вам экземпляр в июне или июле заказной бандеролью¹¹³. В этом сборнике напечатана и моя статья. У меня после ушиба было еще происшествие — маленький удар или предупреждение, в течение двух часов не мог двигаться и говорить; речь возвратилась постепенно в последовавшие часы. Теперь у меня появились объективные признаки внутренней болезни. Если начать лечиться, то вероятно, положат в клинику; предпочитаю работать, пока могу. Движения затруднены болью. Руководить Кабинетом музыкального фольклора я уже не в состоянии, поэтому решил оставить консерваторию. Может быть, перейду в Институт этнографии Академии наук СССР; там работа моя ограничивалась бы выполнением индивидуального плана. Извините, что давно не писал, — это от упадка сил. Желая здоровья. Перевез свои книги в Москву, что обошлось в 2000 р.

Искренне любящий Вас,

К. Квитка

Аббревиатуры

ВУАН — Всеукраинская академия наук

ВУТОРМ — Всеукраинское товарищество революционных музыкантов

ГМПИ — Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных

КНМ — Кабинет народной музыки

МГК — Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

НКВД — Народный комиссариат внутренних дел

НЦНМ — Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки

ОДНТ — Областной дом народного творчества

РАМ — Российская академия музыки имени Гнесиных

РНММ — Российский национальный музей музыки

РФ — рукописный фонд

Список источников

- [1] Гнесинский Дом 2015 — Владимир Иосифович Харьков // Гнесинский Дом. История учебных заведений / Российская академия музыки имени Гнесиных, сост. Е. П. Костина, В. В. Тропп. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2015. С. 483–485.
- [2] Довгалюк 2013 — Довгалюк І. Фонограмархів Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської академії наук // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів, 2013. Вип. 12. С. 114–130.
- [3] Енговатова 1995 — *Енговатова М.* Лаборатория народной музыки // 50 лет Российской академии музыки имени Гнесиных. Статьи. Воспоминания. Очерки

¹¹³ См. выше *письмо 11*.

- / сост. Л. Б. Булатова, М. Э. Риттих, Р. К. Ширинян. Москва: РАМ им. Гнесиных; Магнитогорск: МГМПИ, 1995. С. 173–181.
- [4] Иванова 2009 — *Иванова Т. Г.* История русской фольклористики XX века: 1900 — первая половина 1941 г. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2009. 800 с.
- [5] Калугина, Медведева 1995 — *Калугина Н., Медведева М.* Становление и развитие гнесинской школы хорового и сольного народного пения // 50 лет Российской академии музыки имени Гнесиных. Статьи. Воспоминания. Очерки / сост. Л. Б. Булатова, М. Э. Риттих, Р. К. Ширинян. Москва: РАМ им. Гнесиных; Магнитогорск: МГМПИ, 1995. С. 165–173.
- [6] Квитка 1930 — *Квитка К.* Кабінет Музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук: Його здобутки та завдання // Побут. 1930. № 6–7. С. 8.
- [7] Квитка 1971 — *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. / составление и комментарии В. Л. Гошовского. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1971. 384 с.
- [8] Квитка 1973 — *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. / составление и комментарии В. Л. Гошовского. Т. 2. Москва: Советский композитор, 1973. 423 с.
- [9] Мациевский 2013 — *Мациевский И. В.* Инструментальная музыка и этноисторическая идентификация: самосознание и традиция // *Мациевский И. В.* В пространстве музыки / Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург: РИИИ, 2013. Т. 2. С. 3–21.
- [10] Новикова 2001 — *Новикова Т.* «Шлю привет вам, и вашим певцам, и всем добрым людям» // Народное творчество. 2001. № 1. С. 37–40.
- [11] Свиридова 1966 — Кабинет народной музыки / подг. И. К. Свиридовой. Москва: Музыка, 1966. 104 с.
- [12] Сторожук 1998 — *Сторожук А.* Климент Квитка: людина — педагог — вчений. Київ, 1998. 100 с.

References

- [1] Kostina, Elena P. & Tropp Vladimir V. (2015). “Vladimir Iosifovich Khar’kov”. In *Gnesinskiy Dom. Istoriya uchebnykh zavedeniy* [Gnesins’ House. The history of the educational institutions], comp. Elena P. Kostina, Vladimir V. Tropp. Moscow: RAM imeni Gnesinykh, pp. 483–485 (in Russian).
- [2] Dovichaliuk, Iryna (2013). “Fonogramarhiv Kabinetu muzychnoi etnografii Vseukraïnskoi akademii nauk” [“Phonogram archive of the Cabinet of musical Ethnography of the All-Ukrainian Academy of Sciences”]. In *Visnyk Lviv’skogo universitetu. Seriya mystectvoznaustvo* [Bulletin of the Lviv University. Art history series]. No. 12 (2013), pp. 114–130 (in Ukrainian).
- [3] Yengovatova, Margarita A. (1995). “Laboratoriya narodnoy muzyki” [“Folk Music Laboratory”]. In *50 let Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh. Stat’yi. Vospominaniya. Ocherki* [50 years of the Gnesins’ Russian Academy of Music. Articles. Memories. Essays], comp. Lina B. Bulatova, Margarita E. Rittikh, Ruzana K. Shirinyan. Moscow: RAM imeni Gnesinykh; Magnitogorsk: MGMPPI, pp. 173–181 (in Russian).
- [4] Ivanova, Tatiana G. (2009). *Istoriya russkoy folkloristiki XX veka: 1900 — pervaya polovina 1941 gg.* [The History of Russian Folklore Studies of the 20th century: 1900 — the first half of 1941]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 800 p. (in Russian).

- [5] Kalugina, Nonna V., Medvedeva, Marina V. (1995). “Stanovleniye i razvitiye gnesinskoy shkoly khorovogo i sol'nogo narodnogo peniya” [“Formation and development of the Gnesin school of choral and solo folk singing”]. In *50 let Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh. Stat'yi. Vospominaniya. Ocherki [50 years of the Gnesin Russian Academy of Music. Articles. Memories. Essays]*, comp. Lina B. Bulatova, Margarita E. Rittikh, Ruzana K. Shirinyan. Moscow: RAM imeni Gnesinykh; Mag-nitogorsk: MGMPi, pp. 165–173 (in Russian).
- [6] Kvitka, Klyment V. (1930). “Kabinet Muzychnoy Etnografii Vseukrains'koy Akademii Nauk. Yogo zdobutky ta zavdannia” [“Cabinet of musical Ethnography of the All-Ukrainian Academy of Sciences. Its achievements and tasks”]. In *Pobut [Everyday life]*. No. 6–7 (1930), pp. 5–22 (in Ukrainian).
- [7] Kvitka, Klyment V. (1971). *Izbrannyye trudy [Selected Works]*: in 2 vols., comp. and comm. by Vladimir L. Hoshovskiy. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 1. 383 p. (in Russian).
- [8] Kvitka, Klyment V. (1973). *Izbrannyye trudy [Selected Works]*: in 2 vols., comp. and comm. by Vladimir L. Hoshovskiy. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Vol. 2. 423 p. (in Russian).
- [9] Matsiyevskiy, Igor V. (2013). “Instrumental'naya muzyka i etnoistoricheskaya identifi-katsiya: samosoznaniye i traditsiya” [“Instrumental music and ethnohistorical iden-tification: self-awareness and tradition”]. In Igor V. Matsiyevskiy. *V prostranstve mu-zyki [In the music space]*, vol 2. St. Petersburg: Rossiyskiy Institut istorii iskusstv, pp. 3–21 (in Russian).
- [10] Novikova, Tatyana (2001). “Shliu privet vam, i vashim pevtsam, i vsem dobrym liudiam” [“I send greetings to you and your singers, and all the good people”]. In *Narodnoe tvorchestvo [Folklore]*. No. 1 (2001), pp. 37–40 (in Russian).
- [11] Sviridova, Irina K. (1966). *Kabinet narodnoy muzyki [The Folk Music Cabinet]*, prep. by Irina K. Sviridova. Moscow: Muzyka. 104 p. (in Russian).
- [12] Storozhuk, Antonina (1998). *Klyment Kvitka: lyudyna — pedagog — vchenyy [Klyment Kvitka: a person — a teacher — a scientist]*. Kyi'v, 100 p. (in Ukrainian).

Статья поступила в редакцию: 09.09.2021; одобрена после рецензирования: 01.10.2021; принята к публикации: 25.01.2022.

The article was submitted 09.09.2021; approved after reviewing 01.10.2021; accepted for publication 25.01.2022.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Сведения об авторах

Лариса Михайловна Белогурова — этномузиколог, кандидат искусствоведения (2001), доцент (2010), заведующая кафедрой этномузикологии, научный сотрудник Музыкально-этнографического центра имени Е. В. Гиппиуса Российской академии музыки имени Гнесиных, главный редактор журнала «Вопросы этномузикологии». Автор 60 научных трудов, член постоянного авторского коллектива издания «Смоленский музыкально-этнографический сборник». Участник и организатор более 30 музыкально-фольклорных экспедиций. Научные интересы связаны с традиционной музыкальной культурой русско-белорусского пограничья и южно-русских территорий, структурно-типологическим изучением народных музыкально-поэтических текстов, картографированием и ареальным исследованием восточнославянского музыкального фольклора.

Елена Викторовна Битерякова — кандидат искусствоведения (2004), старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Окончила историко-теоретический факультет (1998) и аспирантуру (2001) Московской консерватории по классу профессора Е. М. Царёвой. В 2004 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Кристиан Синдинг. Портрет норвежского композитора». С 1994 года — участница Фольклорного ансамбля Московской консерватории. С 1998 года — специалист, с 2005 — старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки. Автор 60 публикаций: научных статей, рецензий и книг — по истории западноевропейской (норвежской) музыки и русской музыкальной культуры XIX века, по музыкальному фольклору и истории отечественной фольклористики.

Contributors to this issue

Larisa M. Belogurova — ethnomusicologist, PhD in Arts (2001), Head of the Department of Ethnomusicology, researcher at the Yevgeniy Gippius Music and Ethnographic Center of the Gnesin Russian Academy of Music, editor-in-chief of the journal *Voprosy etnomuzykoznaniiya* [*Problems of Ethnomusicology*]. The author of 60 scientific publications, a member of the permanent team of authors of the publication *Smolensk Musical and Ethnographic Collection*. Participant and organizer of more than 30 musical and folklore expeditions. Her research interests are related to the traditional music culture of the Russian–Belarusian borderland and the Southern Russian territories, structural and typological study of folk music texts, mapping and areal research of East Slavic music folklore.

Elena V. Biteryakova — PhD in Arts (2004), Senior Researcher of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Graduated from the Moscow Tchaikovsky State Conservatory in 1998 and from the Conservatory's post-graduate course in 2001 (Professor Yekaterina M. Tsareva's class). In 2004 defended the PhD thesis "Christian Sinding: A Picture of a Norwegian Composer". Since 1994 — a member of the Moscow Conservatory Folk Group. Since 1998 — a staff member, since 2005 — a Senior Researcher of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow Conservatory. Author of 60 publications: scientific articles, reviews and books on the history of the European (Norwegian) music and Russian music culture of the 19th century, on Russian folk music and history of Russian ethnomusicology.

Родна Величковска — доктор музыкальных наук (этномузыкология), заведующий кафедрой народной музыки и старший научный сотрудник Института фольклора имени Марко Цепенкова Университета святых Кирилла и Мефодия (Скопье), профессор Университета имени Гоце Делчева (Штип). Сфера научных интересов: этномузыкология, этнохореография, этнология, фольклористика (традиционная культура и музыкальный фольклор). Организатор XX Международного симпозиума по балканскому фольклору, проведенного Институтом фольклора имени Марко Цепенкова в Скопье в 2019 году. Художественный руководитель Фестиваля народных инструментов и песни «Пеце Атанасовски» (Долнены, Прилеп). Автор 10 монографий и более 100 статей.

Юлия Сергеевна Журавлева — этномузыколог, ведущий методист Отдела сохранения и развития нематериального культурного наследия Рязанского областного научно-методического центра народного творчества. В 2016 году окончила отделение сольного и хорового народного пения Рязанского музыкального колледжа имени А. и Г. Пироговых. Окончила Российскую академию музыки имени Гнесиных по специальности «Этномузыкология». Область исследовательских интересов — народная музыкальная культура Рязанской области, песенная традиция Скопинского района.

Марина Иоанну родилась в городе Лимасол (Республика Кипр). В 2016 году окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Композиция». В 2019 году окончила магистратуру Академии русского балета имени А. Я. Вагановой по направлению подготовки «Искусство». В настоящее время является аспирантом кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории. Тема диссертации: «Музыкально-хореографический фольклор в творческом наследии Никоса Скалкоттас».

Rodna Velichkovska — PhD in Music Arts (Ethnomusicology), Head of the Department of Folk Music and Senior Researcher of Marco Tsepenkov Institute of Folklore at the University of Saints Cyril and Methodius (Skopje), Professor of Goce Delchev University (Shtip). The sphere of her scientific interests includes ethnomusicology, ethnochoreography, ethnology, folklore studies (traditional culture and music folklore). She was on the board of the XX International Symposium on Balkan folklore held by the Marco Tsepenkov Institute of Folklore in Skopje in 2019. Artistic director of the “Petse Atanasovsky” Festival of Folk Instruments and Songs (Dolneni, Prilep). Author of 10 monographs and more than 100 articles.

Yulia S. Zhuravleva — ethnomusicologist, a leading methodologist of the Department of Preservation and Development of Intangible Cultural Heritage of the Ryazan Regional Scientific and Methodological Center of Folk Art. In 2016, she graduated from the department of solo and choral folk singing of the Ryazan Music College named after Alexander and Grigoriy Pirogov. In 2016–2020, she studied at the Gnesin Russian Academy of Music (profile “Ethnomusicology”), scientific supervisor — PhD Larisa M. Belogurova. Research interests include folk music culture of the Ryazan region, song tradition of the Skopin district.

Marina Ioannou was born in Cyprus. In 2016 she graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory with a diploma in composition. In 2019 she graduated from the Vaganova Academy of Russian Ballet with a Master Degree in Art and is currently a post-graduate student at the Department of Ethnomusicology. The topic of her thesis is “Music and choreographic folklore in the creative heritage of Nikos Skalkottas”.

Александра Вячеславовна Косых — соискатель кафедры этномузыкологии музыкально-ведческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент Е. С. Редькова). Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности «Этномузыкология» (2012). С 2011 года изучает музыкальную культуру духоворцев (этноконфессиональная группа русских). Участник и организатор экспедиций в с. Архангельское Тульской области, где проживают духоворцы из с. Гореловка (Грузия). Выступала с докладами на международных музыкально-ведческих и научно-богословских конференциях (в Москве и Санкт-Петербурге). Автор научных публикаций, раскрывающих музыкально-стилевые особенности «псалмов» духоворцев Джавахетии. Особое внимание уделяет проблеме происхождения «псалмов» духоворцев.

Галина Владимировна Лобкова — музыковед, кандидат искусствоведения (1997), доцент (2007), заведующая кафедрой этномузыкологии, заместитель начальника по научной работе Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Член Союза композиторов (2010). Принимала участие в разработке и совершенствовании основных профессиональных образовательных программ высшего образования в области этномузыкологии. Является автором более 110 публикаций и редактором 20 изданий, участником и организатором более 60 фольклорных экспедиций. Сфера научных интересов связана с комплексным исследованием традиций народной музыкальной культуры, выявлением архаических пластов допесенного фольклора, типологией обрядовых и необрядовых напевов, изучением инструментальной музыки. Особое внимание уделяет истории этномузыкологии и рукописному наследию собирателей и ученых.

Aleksandra V. Kosykh — a PhD Applicant in Arts of the Ethnomusicology Department of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific supervisor — PhD in Arts, Associate Professor Evgenia S. Redkova). Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (Ethnomusicology, 2012). Since 2011, she has been studying the music culture of the Doukhobor sect. Participant and organizer of expeditions to the village of Arkhangel'skoye, Tula region, the place of residence of the Doukhobors from the village of Gorelovka (Georgia). Participant of international musicological and scientific-theological conferences (in Moscow and St. Petersburg). Author of scientific publications revealing music and stylistic features of "psalms" of the Doukhobors of Javakheti. She pays special attention to the problem of the origin of Doukhobors' "psalms".

Galina V. Lobkova is the Head of the Department of Ethnomusicology, Deputy Director for Scientific Work of the Anatoliy M. Mekhnetsov Folklore and Ethnographic Center of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, PhD in Arts (1997), Associate Professor (2007). Member of the Union of Composers (2010). She participated in the development and improvement of the professional education programs of higher education in the field of Ethnomusicology. Author of 114 publications, editor of 20 collections of papers, participant and organizer of more than 60 folklore expeditions. The sphere of her scientific interests includes a comprehensive study of traditions of folk music culture, identification of archaic layers of pre-sung folklore, typology of ritual and non-ritual folk melodies, and study of instrumental music. She pays special attention to the history of ethnomusicology and the manuscript heritage of collectors and scientists.

Инесса Александровна Никитина — музыковед, этномузыколог, старший преподаватель кафедры этномузыкологии, ведущий специалист Музыкально-этнографического центра имени Е. В. Гиппиуса Российской академии музыки имени Гнесиных. Окончила историко-теоретико-композиторский факультет Российской академии музыки под руководством профессора Б. Б. Ефименковой (1989). С 1985 года участвует в фольклорно-этнографических экспедициях в Архангельскую, Белгородскую, Брянскую, Вологодскую, Смоленскую области России, Сумскую область Украины. С 1996 года — руководитель и участник более 10 научно-исследовательских, экспедиционных и издательских проектов Российского гуманитарного научного фонда и Российского фонда фундаментальных исследований. С 2013 года — один из участников проекта создания «Единого электронного каталога объектов нематериального культурного наследия народов РФ». Ответственный редактор журнала «Вопросы этномузыкознания». Автор около 30 научных работ, в их числе — главы в научном издании «Смоленский музыкально-этнографический сборник» (т. 2–4). Область научных интересов — русский музыкальный фольклор, история русской фольклористики и этнографии, традиционная музыкальная культура Русского Севера, структурно-типологическое изучение лирических песен.

Антон Геннадиевич Остапенко — кандидат искусствоведения (2021), специалист по фольклору Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, сотрудник Научно-исследовательского института российской музыки Университета Линьи (КНР), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Харбинской консерватории (КНР), регент храма Покрова Пресвятой Богородицы (Харбин). В 2007 году с отличием окончил Краснодарский музыкальный

Inessa A. Nikitina is a musicologist, ethnomusicologist, Senior Lecturer at the Department of Ethnomusicology, leading specialist of the Yevgeniy Gippius Musical and Ethnographic Center of the Gnesin Russian Academy of Music. She graduated as a musicologist from the Russian Academy of Music under the guidance of Professor Borislava B. Efimenkova (1989). Since 1985, she has been actively involved in folklore and ethnographic expeditions to the Arkhangelsk, Belgorod, Bryansk, Vologda, Smolensk regions of Russia, as well as Sumy region of Ukraine. Since 1996, she has been the leader and participant of more than 10 research, expedition and publishing projects of the Russian Humanitarian Science Foundation and the Russian Foundation for Basic Research. Since 2013, she has been one of the participants in the project for creation of the Unified electronic catalog of intangible cultural heritage of the peoples of the Russian Federation. She is the executive editor of the journal *Problems of ethnomusicology*, author of about 30 scientific works, including chapters in the scientific publication *Smolensk music and ethnographic collection* (vols. 2–4). The sphere of her scientific interests is connected with Russian music folklore, the history of Russian folklore and ethnography, the traditional music culture of the Russian North, and the structural-typological study of lyrical songs.

Anton G. Ostapenko — PhD in Arts (2021), specialist in folklore at the Anatoliy M. Mekhnetsov Centre for Folklore and Ethnography of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, researcher at the Research Institute for Russian Music of Linyi University (China), solfeggio and harmony teacher at Harbin Conservatory of Music (China), church choir conductor at the Church of the Intercession of the Holy Mother of God (Harbin). Graduated from Krasnodar Music College in 2007, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2012. Worked

колледж, в 2012 — Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности «Музыковедение». Преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Высшей школе музыки «Грациас» (Дэджон, Южная Корея, 2013–2014). Четырежды становился лауреатом конкурса Всероссийской / Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов «Этномузыкология: история, теория, практика» (Санкт-Петербург, 2012–2016). В составе Фольклорного ансамбля СПбГК принимал участие во всероссийских и международных фольклорных фестивалях.

Ирина Степановна Попова — кандидат искусствоведения (1998), доцент (2015), профессор кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности «Музыковедение» (1994), аспирантуру (1997). С 1994 года преподает в Санкт-Петербургской консерватории. Участница более 30 научных экспедиций в различные регионы России и Беларуси. Автор монографии и более 40 научных статей по проблемам изучения ранних форм обрядового интонирования, народной инструментальной музыки, истории фольклористики и этномузыкологии, феномена этноотирования. Ряд публикаций посвящен проблеме «фольклор и композитор».

Евгения Сергеевна Редькова — кандидат искусствоведения (2009), заведующая кабинетом народного музыкального творчества, доцент кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов связана с историей музыкальной фольклористики и текстологией, изучением детского музыкального фольклора и введением образцов народной традиционной музыкальной культуры в образование и современную исполнительскую практику.

as solfeggio and harmony teacher at the Gracias Higher School of Music (Daejeon, South Korea; 2013–2014). Laureate of international competitions of research papers in ethnomusicology (St. Petersburg, 2012–2016). As an artist of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory Folklore Ensemble participated in All-Russian and international folklore festivals.

Irina S. Popova — PhD in Arts (1998), Professor of the Department of Ethnomusicology, Associate Professor (2015). Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory with a degree in musicology (1994). Since 1994 she has been teaching at Saint Petersburg State Conservatory. Participant of more than 30 scientific expeditions to various regions of Russia and Belarus. Author of a monograph and more than 40 scientific articles devoted to early forms of ritual intonation, folk instrumental music, history of folklore studies and ethnomusicology, the phenomenon of ethnic musical notation. A number of publications concern the problem of “folklore and composer”.

Evgenia S. Redkova — PhD in Arts (2009), Head of the Folk Music Laboratory, Associate Professor of the Department of Ethnomusicology at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. The sphere of her scientific interests is related to the history of music folklore and textology, the study of children's music folklore and introduction of patterns of traditional folk music culture into education and modern performing practice.

Феодосий Антонович Рубцов (1904–1986) — музыковед-фольклорист, композитор, кандидат искусствоведения (1963), профессор Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, старший научный сотрудник Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, собиратель музыкального фольклора, исследователь ладового строения народных песен. Научный руководитель фольклорных экспедиций Ленинградской консерватории 1960–1970-х годов. Автор многочисленных научных трудов, составитель сборников народных песен.

Галина Яковлевна Сысоева — этномузыколог, кандидат искусствоведения (2010), профессор, заведующая кафедрой этномузыкологии Воронежского государственного института искусства, заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2003), руководитель фольклорного ансамбля «Воля» — лауреата Международных и Всероссийских конкурсов. Окончила в 1978 году Воронежский государственный институт искусств по специальности «Хоровое дирижирование», класс профессора О. А. Шепеля. В 1989 году создала фольклорный ансамбль «Воля», а в 1991 году открыла в институте отделение музыкальной фольклористики (с 2004 — этномузыкологии). Организовала и провела свыше 300 фольклорных экспедиций по областям Черноземья, во многих принимала личное участие. Публикуется с 1992 года. Область научных интересов — музыкальные диалекты южно-русской песенной традиции. Научные методы — структурно-типологический, системный. За монографию «Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья» получила в 2011 году премию Правительства Воронежской области. Другие публикации: монография «Свадебные песни Верхнемамонского района Воронежской области» (совместно с Т. Ф. Пуховой, 2000), монография «Традиционные песни села Россошь Репьевского района Воронежской области» (2019), нотные сборники (3), методи-

Feodosiy A. Rubtsov (1904–1986) — musicologist-folklorist, composer, PhD in Arts (1963), Professor of the Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory, Senior Researcher at the Leningrad Research Institute of Theatre, Music and Cinematography, collector of music folklore, researcher of the modal structure and scales of traditional folk songs. Scientific advisor of the folklore expeditions of the Leningrad Conservatory in 1960s and 1970s. Author of numerous research papers, compiler of traditional folk songs collections.

Galina Ya. Sysoeva — ethnomusicologist, PhD in Arts (2010), Professor, Head of the Department of Ethnomusicology of Voronezh State Institute of Arts, honoured arts worker of the Russian Federation (2003), head of “Volya” (“The Will”) folklore ensemble — awardee of international and All-Russian competitions. In 1978 she graduated from the Voronezh State Institute of Arts with a degree in Choral conducting (Professor Oleg A. Shepel’s class), in 1989 created “Volya” folklore ensemble, and in 1991 started Music Folklore Department in the Institute (being the Department of Ethnomusicology since 2004). She organized and held more than 300 folklore expeditions to the Chernozem region areas, taking part in most of them. Since 1992, she has been publishing scientific papers. The scope of her scientific interests includes music dialects of the singing tradition of the South of Russia. The scientific methods involved include structural typology and systemic ones. Her monograph *Singing style of Voronezh–Belgorod borderland* was awarded in 2011 with the prize of the Government of the Voronezh region. Other publications include *Wedding songs of Verkhnemamon area of the Voronezh region* (in collaboration with Tatyana F. Pukhova, 2000), a monograph *Traditional songs of village Rossosh of the Repyovv area of the Voronezh region* (2019), music collections (3), study guides *Folklore on stage* (4), more than 60 articles, CDs with records of

ческие пособия «Фольклор на сцене» (4), статьи (свыше 60), компакт-диски с записью аутентичных исполнителей (19), с записью ансамбля «Воля» (7).

Ирина Борисовна Теплова — кандидат искусствоведения (1993), доцент (2000), профессор кафедры этномузикологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — история фольклористики (Г. О. Дютш, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, Э. фон Шульц), текстология русского музыкального фольклора, музыкальный фольклор народов Европы. Автор более 60 научных и методических работ, публикаций музыкально-этнографических материалов (по материалам Псковской, Смоленской, Вологодской областей). С 1978 года — участница регулярных фольклорных экспедиций в Смоленскую, Псковскую, Тверскую, Ленинградскую, Новгородскую, Вологодскую, Архангельскую, Кировскую, Белгородскую области, а также — в Северную Италию. Среди последних работ — публикации материалов из архива С. М. Ляпунова.

authentic performers (19) and records of the “Volya” ensemble (7).

Irina B. Teplova — PhD in Arts (1993), Associate Professor (2000), Professor of the Department of Ethnomusicology of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her research interests cover history of folklore studies (Georg O. Dyutsh, Mily A. Balakirev, Nikolay A. Rimsky-Korsakov, Anatoly K. Lyadov, Sergey M. Lyapunov, Ella von Schultz), textual studies of Russian music folklore, music folklore of the peoples of Europe. She is the author of more than 60 scientific and methodological works, publications of music and ethnographic materials (based on the materials from Pskov, Smolensk, Vologda regions). Since 1978, she has participated in regular folklore expeditions to Smolensk, Pskov, Tver, Leningrad, Novgorod, Vologda, Arkhangelsk, Vyatka, Belgorod regions, as well as to Northern Italy. Among the latest works are publications of materials from the archive of Sergey M. Lyapunov.

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал opera musicologica принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru, opera_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение *.tiff или *.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате *.tiff (*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Литература) и наукометрический список на английском языке (Works Cited), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitshe.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК (<https://teacode.com/online/udc/>) и ББК (<https://classinform.ru/bbk.html>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 14. № 1. 2022

Подписано в печать 10.03.2022. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 14,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 74.

Отпечатано ИП Копыльцов П. И.
394052, Воронежская область, город Воронеж, улица Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
тел.: 8 (950) 765-69-59
e-mail: Kopyltsov_Pavel@mail.ru