

85.313

Н 64

1411947

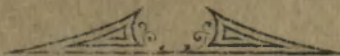
КАЗАНСКАЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ ВОСТОЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
ШКОЛА.

Труды музыкально-этнографического отделения.
ВЫПУСК 1-й.

Н. В. НИКОЛЬСКИЙ.

КОНСПЕКТ

по истории народной музыки у народностей Поволжья.



Казань.
Первая Государственная типография.
1920.

ПРОВЕРЕНО
20 10

РЕДКАЯ КНИГА

РЕДКАЯ КНИГА

1924

1924

1924

1924

1924

1924

1924

1924

к

85.313

Н 64

КАЗАНСКАЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ ВОСТОЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
ШКОЛА.

Труды музыкально-этнографического отделения.
ВЫПУСК 1-й.

Н. В. НИКОЛЬСКИЙ.

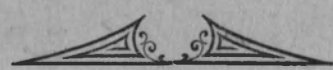
902.7

Н 64

293352

КОНСПЕКТ

по истории народной музыки у народностей Поволжья.



Казань.
Первая Государственная типография.
1920.

85.313 (200/1354) ЮУ

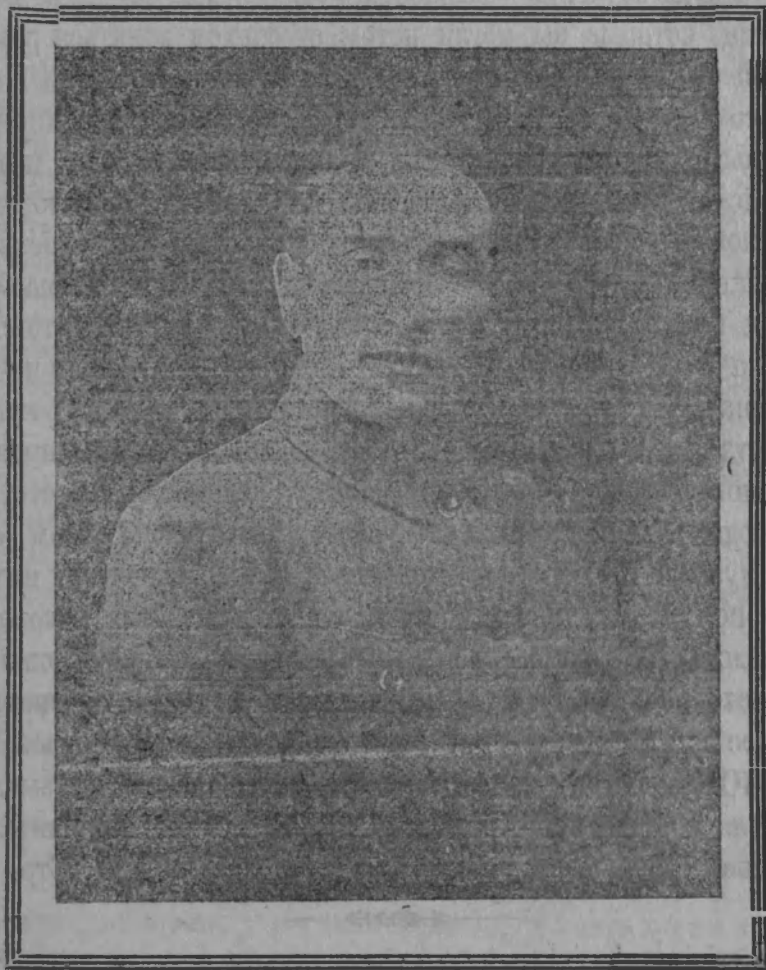
Печатать разрешено, № 880.

P1411947

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА
ЧУВАШСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ

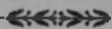
Предисловие.

Казанская Центральная Восточная Музыкальная Школа возникла в 1919 году. Мысль о такой школе впервые была высказана на с'езде мелких народностей Поволжья в мае 1917 года. После этого она не забывалась ни отдельными национальными с'ездами, ни национальными коллегиями, в особенности чувашским культурно-просветительным отделом в Казани. Но окончательное осуществление этой идеи, по справедливости, принадлежит Валентину Михайловичу Айонову.



С присущей ему энергией он выясняет важность и значение восточной школы пред Московскими музыкальными властями, участвует на заседаниях Казанских национальных организаций, ходатайствует пред центром об отпуске средств, организует хозяйственную часть будущей школы и, наконец, когда средства были отпущены, приглашает необходимых профессоров и преподавателей как из Москвы, так и местных Казанских. В школе имеются: 1) чисто музыкальный отдел с классами пения, фортепиано и т. д. и 2) музыкально-этнографический в составе предметов: истории народной музыки у народностей Поволжья, песенное творчество у татар, чуваш, мари (черемис), вотяков. Предположено дальнейшее расширение круга предметов этого отделения. Состав учащихся по преимуществу из местных национальностей: татар, чуваш, мари, вотяков и т. д. Задача обучения—выработать из среды самих национальностей лиц, которые бы могли потом с успехом заняться разработкой вопросов по местной музыкальной этнографии, а также в свою очередь создать в деревнях, населенных названными национальностями, опытных помощников себе. И взятая в целом виде, и в части, касающейся разработки местного этнографического творчества многоплеменного Поволжья, средней Азии и Сибири, задача безусловно глубокоблагодарная. Во всех указанных местах мы имеем массу старинных и новых песен, мелодий, музыкальных инструментов. Взять все это на учет специальной науки—дело весьма важное не только для истории культуры местных народностей, но и общей культуры человечества. „Музыку можно рассматривать, как идеализированный вопль человечества, в котором слышатся радости и горести, пережитые людьми на пути их культурного развития. В этом смысле история музыки приобретает громадный психологический интерес“.

Для понимания процесса музыкального развития человечества для исследователя „одинаково привлекательны, как неуклюжие первоначальные попытки, так и развившиеся из них с течением времени более или менее совершенные образцы высшей художественности“. (Саккетти Л. проф. Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно с приложением Испанской школы. 2-е изд. СПб. 1900. Стр. 1, 2).



КОНСПЕКТ

по истории народной музыки у народностей Поволжья.

I.

Краткая история музыкально-этнографического творчества в Поволжье.

Народности края. Их историческое прошлое. Условия их жизни. Значение этих условий для музыкального творчества. Препятствия к правильному развитию истории народной музыки у народностей Поволжья. Психологические основы „омузыкаленной речи“. Мифическая подкладка в объяснении ее происхождения у народов Поволжья. Музыка и пение существуют одновременно с языческим культом. Азия была колыбелью музыки народностей Поволжья. Характер музыкального творчества у предков поволжан. Музыкальный материал—тон. Малый об'ем тонов у предков поволжан. Эпоха кварты и квинты. Стилъ музыки в эти эпохи. Одноголосная музыка. Полифония. Тон, как ритмическое явление. История развития ритма тесно связана с историей стихосложения и языка вообще, а потому и выясняться должна в связи с последней.

В среднем и нижнем Поволжье, Прикамье и Приуралье живут народности: тюркские, финские и монгольские. К тюркским народностям принадлежат: татары (4 миллиона душ обоего пола), башкиры (1700 тыс. об. п.), киргизы (3 мил.), кряшен (170 тыс.), мещеряки (до 2 мил.), ногаи (80 тыс.), ногайбаки (20 тыс.), татаро—чувашаи (до 20 тыс.), тептяри (140 тыс.), чувашаи (1300 тыс.). Финские племена нашего края: бесермяне (20 тыс.), вотяки (500 тыс.), зыряне (270 тыс.), мордва (1500 тыс.), пермяки (133 тыс.), мари (черемисы) (до 500 тыс.). Из монгольских племен Поволжья можно указать на калмыков (250 тыс.).

В историческом отношении названные народности мало изучены. Колыбелью их была Азия. В Поволжье часть их появилась до христианской эры, напр., финские племена, другие—в IV веке и последующие времена. Всем поволжанам, на протяжении их истории, пришлось жить в самых разнообразных условиях: географи-

ческих, климатических, религиозных и гражданственных. Под влиянием этих условий самая музыка нерусских поволжан развивалась в разных направлениях; каждая эпоха оставляла свой след на музыкальном искусстве наших народностей; каждая национальность налагала свой, ей только свойственный, отпечаток на музыку. Религиозное настроение данного народа, уровень умственного и нравственного его развития непременно отражались в музыке; музыка же в свою очередь способствовала усилению религиозного и др. чувств нации и под'ему нравственных сил общества. Не смотря на свое значение в истории данного народа, история музыки поволжских народностей, как наука, не могла развиваться, по многим причинам. Самое свойство материала музыки сильно мешало успехам ее истории. „Звук пронесется и исчезнет в воздухе. Для сохранения песни существует лишь одно весьма шаткое средство—память народов. Нотация-же появляется в довольно позднюю эпоху, позднее азбуки, из которой обыкновенно извлекается“¹⁾. Сами народности стали изучать себя только со 2-й половины XIX века. До этого времени по музыке народностей Поволжья появлялись лишь отрывочные замечания у различных историков, этнографов, русских и иностранных. Отсутствие правильной постановки и постоянного материально-обеспеченного учреждения, которое бы занялось исключительно изучением Поволжья в музыкально-этнографическом отношении, также было одним из важнейших препятствий к развитию истории музыки у народностей Поволжья. Нет народа, у которого не было бы языка; нет нации, которая не имела бы музыки: песен и инструментов. Как язык есть выражение души человека, так и музыка является отражением его душевных переживаний. Как язык подчиняется определенным законам, так и музыка слагается по определенным психическим законам. В глубине души человека происходят сложные явления, которые не всегда передаваемы языком слов. В таких случаях выступает язык чувств, так называемое звучание: мелодия, песня, игра на инструменте. По мере того, как чувство обогащается впечатлениями, крики постепенно превращаются в музыку. Музыка—„это идеализированный вопль человечества, в котором слышатся радости и горести, пережитые людьми на пути их культурного развития“²⁾.

Дар языка, по представлению поволжских народностей, идет от богов. Боги сотворили „77 народов, 77 вер“, говорит верующий

¹⁾ Саккетти Л. А., проф. Очерк всеобщей истории музыки. Спб. 1903. 3-е изд. 3 стр.

²⁾ Саккетти Л. А. А. Историческая хрестом. стр. 1.

чуваши, вторит ему мари, пермяк и другие. Игра на пузыре, на барабане, на трубе имеет силу большую, чем человеческая: невидимая сила этой игры сказывается на человеке и животных либо в положительную, либо в отрицательную стороны. В первом случае человек и все окружающее его получает здоровье, мощь, радость. Во втором случае игра может „заморозить“, „заколдовать“ и человека, и животных, и самую природу. Поэтому музыка должна быть так же почтенна, как и всякий другой небесный дар; она должна быть предметом особого уважения и внимания человека. „Предки передали“ ее, „от дедов пришла“ она и никто из потомков не в праве отнестись к ней, как к самому обыкновенному явлению. Этим объясняется то, что музыке отводилось очень видное место при языческих молениях и обрядах. Музыка занимала первенствующее положение при всех событиях в жизни семьи, рода и союза родов. Священная труба мари играла в тех случаях, когда нужно было устроить общественное жертвоприношение. Поминовение усопших в 1765 г. чуваши совершали таким образом: „Клади огни по могилам, играли в волюнки, пели песни, плясали и били в ладоши с великим криком и шумом“¹⁾.

Начало музыки у народностей Поволжья относится к их первоначальной родине, Азии, когда у всех урало-алтайцев было все общее, как у одной семьи, одни чувства, одна музыка. В деле музыкального творчества, несомненно, сказались различные влияния окружающих условий. По Фаминцину, на рисунок мелодии имеет большое влияние и природная обстановка певца: так, напр., музыкальная фантазия жителей горных стран, по большей части скотоводов, не только подчиняется звукоряду и стилю употребляемых пастухами музыкальных орудий: рожка, волюнки и т. п., но и природному явлению раскатов голоса, отражаемого горами; в русской протяжной песне слышится ширь и гладь наших полей и стеней, и раздолье могучих рек. Лукреций в этом вопросе шел еще дальше; он объяснял происхождение музыки подражанием звукам природы. „Долго голос подражал гибкому пению птиц, прежде чем сладостная мелодия соединилась с легкими стихами, чтобы очаровывать людской слух; дыхание зефиров, раздаваясь в полом тростнике, научило играть на сельских свирелях, и после долгого прогресса, флейта в искусных руках стала присоединять свои нежные, жалобные звуки к стройному пению. Оно возникло из досуга пастухов, среди обширных пустынь и в дремучих лесах“ (De rerum natura,

¹⁾ Никольский Н. В. Христианство среди чуваш в XVI—XVIII в. Казань. 1912. 143 стр.

lib V). Некоторые писатели выводят песни из подражания птицам и животным. По словам Бакера, подражание животным (в особенности их телесным движениям), хотя очень часто связано с пением, но не как нераздельная часть, а как дополнение недостаточным словам. Музыка всегда является выражением человеческого чувства, которое есть нечто совсем иное, чем одно подражание внешней природе. Слова, подражающие различнейшим звукам природы, встречаются во всех языках; но радость (смех, печаль и скорбь) человек выражает соответственно своим органам и своей духовной природе¹⁾. „Кроме своих математических свойств, пишет Тэн, звук аналогичен с криком, почему и не имеет соперника в непосредственном, верном, нежном и могучем выражении страдания, радости, гнева, негодования, всех волнений и эмоций живого и чувствующего существа, даже самых незаметных их оттенков и неизведанных их тайников²⁾. „Вся музыка“, пишет Герберт Спенсер, „была первоначально вокальной, все вокальные звуки производятся действием известных мускулов. Эти мускулы, вместе с мускулами тела вообще, побуждаются к сокращению приятными или тягостными чувствами и поэтому-то чувства выражаются звуками также, как и движениями. Поэтому и барбоска одновременно лает и прыгает, когда его спускают с цепи; поэтому и кошка мурлычит и выпрямляет хвост, а канарейка чирикает и порхает. Поэтому и разъяренный лев ревет, ударяя себя хвостом, и собака ворчит, оскаливая зубы. Поэтому и изувеченное животное не только мечется, но и воет. По той же причине и в человеке телесное страдание выражается не только судорожными движениями, но криками и стонами,—оттого-то в гнев, страхе, горе, телодвижения сопровождаются вскрикиваниями и воплями; за сладкими ощущениями следуют восклицания: мы слышим крики, радости и восторженные возгласы. Итак, мы имеем здесь принцип, лежащий в основе всех вокальных явлений, включая сюда и явления вокальной музыки, а следовательно, и музыки вообще“³⁾. Музыка явилась первоначально как язык повышенного волнения. Человек, возбужденный общим вниманием и предметом своей речи, находит простое слово недостаточным средством для передачи своего настроения: ему мало слов для того, чтобы разрешить свое собственное нервное возбуждение, и он переходит от речи к речитативу, от речитатива к песне. Большой, наблюдавший киргиз в 1803 и 1804 г., писал: „сколь забавно

1) Саккетти. Истор. хрестом. 3 стр.

2) Н. Тaine. Philosophie de l'art. 2 ed. Paris. 1872, p. 68—69.

3) Герберт Спенсер. Происхождение и деятельность музыки. Научные, политические и философские опыты. Т. 1, стр. 143.

слушать, когда изрядный говорун продолжительную свою и довольно жаркую речь в народном собрании прерывает пением, или, напротив того, хороший песенник искусно вкладывает в свою песню довольно длинную речь или отборные стихи, которые поет или говорит без всякого приготовления¹⁾. Среди первобытных урало-алтайских племен, несомненно, были и музыкальные таланты, только они не могли развиваться в силу окружающих их условий. Это последнее можно видеть на примере животных. Ни одно животное, на какой бы высокой ступени лестницы оно ни стояло, не может иметь представления о художественных музыкальных произведениях. Хотя бы мы в продолжении всей его жизни упражняли его ухо и слуховую сферу,—не может быть потому, что за его слуховым аппаратом у него нет соответствующим образом организованного духа. Тождественное явление, только менее резко выраженное, представляется и различными степенями развития в человечестве. Если первобытный тюрк, финн, монгол не обладал одинаковой с нами психикой; если ум его и все, что с ним связано в течение веков и путем борьбы за существование, сделалось острее и глубже, то способность его *понимать музыку* должна была с течением времени тоже развиваться. Поэтому, нет сомнения, что между первобытными людьми не было неизвестных нам Бетховенов. „Шопен, этот гениальнейший из музыкантов всех времен и всех наций, мог явиться лишь в условиях, которые были созданы положением его родины; он рассказал миру о былом ее величии, о блеске и славе ее вождей и о ее трагическом конце“²⁾.

Музыкальным материалом является тон. Готового тона нет в природе. Он добывается искусственно. Самым точным органом восприятия служит слух. Глаз может ошибиться в определении линий, может не заметить, что одна из них длиннее, чем другая. Слух сразу обнаруживает неровность: фальшивую октаву чувствует каждый, даже вовсе не музыкальный слух. Колебания звучащего тела, напр., струны, передаются воздуху, частицы коего приходят в колебательное движение и передают его нашим слуховым нервам, также приходящим в колебательное движение. Современный поволжанин, прошедший чрез общеобразовательную школу, употребляет семь основных тонов, которые будучи поставлены по порядку их высоты, составляют лестницу, скалу или гамму, заканчивающуюся восьмым тоном, октавою.

¹⁾ Сын Отечества 1822 г., стр. 76, 77 и 80. Записки о приключениях у Киргиз-Кайсаков в 1803 и 1804 гг. С. Большого.

²⁾ Рубинштейн. Музыка и ее представители; цитата в журнале: Вопросы философии и психологии. Москва. 1895. Кн. 28, стр. 312.

Эти тоны:	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	C.
или	Do.	Re.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Do.
или	До	Ре	Ми	Фа	Соль	Ля	Си	До
	Прима	Секунда	Терция.	Кварта.	Квинта.	Секста.	Септима.	Октава (или повторение примы вдвое болеестрое)
	I	II	III	IV	V	VI	VII	

Житель деревни, чувашин, мари и другие, знают те же тоны, только в меньшем объеме. Древний тюрк, финн, монгол, повидимому, этих тонов имели еще меньше. Гамма трубы, наиболее древнего инструмента, имеет лишь тоны: до, фа, соль, до.

Первобытная музыка имела спокойный, эпический характер, так как назначение ее было служить выражением настроения массы, толпы, а не отдельных лиц. Проявления массы менее подвижны и спокойнее, чем отдельных лиц; в жизни и темпераменте последних больше страстности, напряжений и особенностей. Самая музыка в древние времена составляла часть религии, принадлежность обрядовой стороны разных торжеств в честь богов; она являлась всегда связанною со словами, а не самостоятельную.

Также точно и назначение светских стихов, речитативов, напевов, дум и песен было—выражать не личную, индивидуальную жизнь, а чувства и настроения масс и народа. „Вследствие этого, напевы как религиозные, так и светские, относясь или к обрядам или к рассказам о временах минувших, о подвигах богатырей, не нуждались в большом объеме тонов, свойственном настроению личному, страстному, а довольствовались повышениями и понижениями голоса, свойственными спокойному состоянию духа. А эти повышения и падения не идут далее кварты или квинты вниз и вверх от среднего тона. Перейти от него на целую октаву вверх или вниз было бы уже несогласно с внутренним эпическим характером древней поэзии, как религиозной, так и бытовой народной. „Поэтому древняя народная музыка держалась в пределах кварты или квинты (тетрахорда или пентакорда), как замкнутого в себе пространства, поделенного на известные ступени. Средство тонов по квинте (2 : 3) было краеугольным камнем всей древней музыкальной системы народов. Самые некультурные из них не могли просто переливать незаметно из тона в тон, а сочли за лучшее избрать известные ступени музыкальной лестницы. Более доступными ясными и понятными для психо-физического организма человека были: кварта, квинта и октава; а первообразной гаммой звукоряд: до, фа, соль, до, состоявший из примы, кварты, квинты и октавы. Поставленные по порядку их высоты, оне составили со-

бою две кварты до—фа и соль—до, разделенных промежуточным тоном (фа—соль) или два „дихорда“. Такой звукоряд наложил свою печать на всю отдаленную древность, которую проф. П. П. Сокальский называет *эпохой кварты* ¹⁾. На указанные интервалы были настроены, как пишет тот же Сокальский, и первобытные струнные инструменты. Дальнейшим шагом в этом деле было восполнение промежутков между пустыми квартами. От соль нашли квинту вниз (или кварту вверх) до, а от фа кварту вверх В,—и вот явилась характеристическая гамма

$\overbrace{\text{До} - \text{Ре} - \text{Фа}} - \overbrace{\text{Соль} - \text{Си} - \text{бемоль} - \text{До}}$
 1 т. 1½ т. 1 т. 1½ т. 1 т.

без терции и сексты, составленная из двух трихордов, т. е. двух кварт с одним промежуточным тоном в каждой. В 1-м трихорде скачек в 1½ тона после второй ступени, а во 2-м скачек в 1½ тона после первой ступени. Между трихордами дополнительный тон (фа—соль). Эта гамма в теории музыки называется шотландской или китайской, по употреблению ее у китайцев и шотландцев. Вернее было бы ее назвать прачеловеческой, так как она обозначает не нацию, а известную ступень музыкального развития в человечестве. Она встречается в татарской и чувашской музыке. У китайцев каждому тону дано особое название и символическое значение: фа называется „кунг“ и означает царя. Мелодии, имеющие его своим основанием, полны „величия и возвышенности“; соль—тшанг означает министра. Характер его мелодий „строгий и резкий“; до—тше—государственные дела, „быстр и энергичен“. Китайцы связали 5 тонов своей гаммы с 5 элементами: водою, огнем, деревом, металлом и землей. Дальнейшее развитие китайской теории музыки привело к открытию 12 полутонов гаммы, которые, по китайскому мировоззрению, означают деление года на 12 месяцев ²⁾. П. П. Сокальский приводит следующие типы китайской гаммы:

- 1) с. d. f. g. b. c.=as. b. des. Es. Ges. As.=без 3 и 6 ступени.
- 2) с. d. i. g. a. c.=des. es. ges. as. B. des.= „ 3 и 7 „
- 3) с. es. f. g. b. c.=es. ges. as. b. des. es.= „ 2 и 6 „
- 4) с. d. e. g. a. c.=ges. as. b. des. es. ges.= „ 4 и 7 „
- 5) с. es. f. as. b. c.=b. des. es. ges. as. b.= „ 2 и 5 „

У Мошкова приведена чувашская песня, построенная в китайской гамме типа № 4 (без 4 и 7 ступеней) ³⁾.

¹⁾ П. П. Сокальский. Русская народная музыка. Харьков. 1888, стр. 39.

²⁾ А. А. Сацкетти, проф. Очерк всеобщей истории музыки. Издание Бессель и К^о, изд. 3-е. Спб. 1903, стр. 11, 12.

³⁾ Известия Общ. Арх. и Этногр. т. XI, в. 1, №№ 4, 5, 11, 17, 43, 55, 60, 61, 62, 64.

Примеры песен, в которых наблюдается пятитоновой звукоряд.

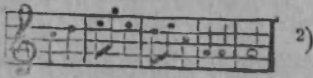
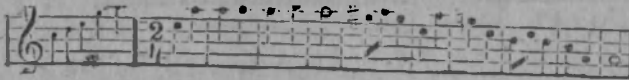
Песня Оренбургских татар.

(Гамма:)



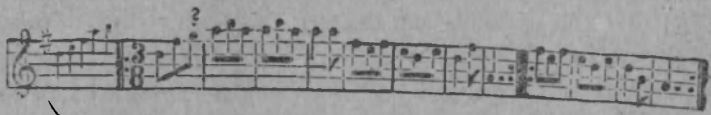
Песня Астраханских татар.

(Гамма:) Andante

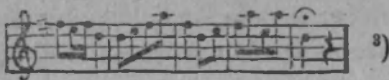
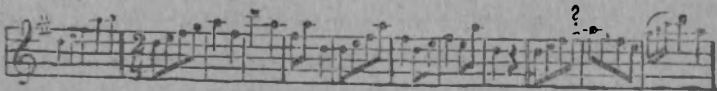


Киргизские песни.

(Гамма:)



(Гамма:)



Калмыцкие песни.

(Гамма:)



1) Записки Оренбург. отд. Русского Геогр. Общества. Вып. III. Сказания, сказки и песни инородцев магометан. Нотн. прим. № I.

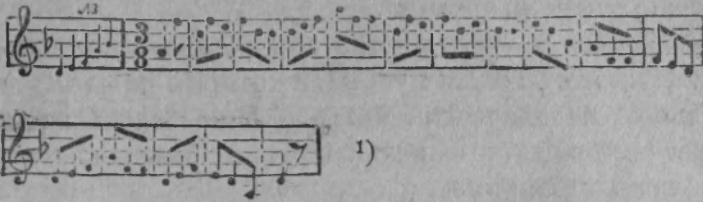
2) И. Добровольский. Азиатский музыкальный журнал. 1811—1818. № V.

3) Левшин. Описание киргиз—казачьих орд и степей. 1837 г. III. Приложение к стр. 140.

4) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. 1, p. 85.

Песня Казанских татар.

(Гамма:)



Песня татар Оренбургских.



Эпоха *квинты* заполняет пропуски в китайской гамме и звукоряд становится семитонным. В то время, как в период кварты человек не знал интервала мельче, чем тон,—в период квинты он узнает впервые интервал полутона.

Эпоха *терции*, период гармонический наступил у народностей Поволжья, сравнительно, недавно, и притом среди той части поволжских народностей, которые прошли общеобразовательную школу и чрез нее подверглись русскому влиянию.

В стилях музыки, относящихся к различным эпохам, являются те особенности, что каждый из них представляет собою нечто замкнутое, законченное, ему свойственное, но в тоже время и подверженное изменениям.

Границы между консонансами и диссонансами часто менялись; то происходило и с ладами и родами музыкальными. По наблюдениям Гельмгольца, „система гамм и ладов и гармонических комбинаций не основана на незабываемых законах природы, а есть следствие эстетических принципов, которые „с развитием человечества—подвергались изменению и будут изменяться и впредь“³⁾. Этими словами дается понять, что на музыку различных народов нельзя смотреть с точки зрения мажора, минора и гармонической системы, нельзя считать безвкусицей, неразвитостью и варварством отступление от них.

Мелодия песни тюрка, финна одноголосна, построена в одном ладу.

Иногда в музыке древних азиатов слышались созвучия, и гар-

1) И. Добровольский. Азиатский музык. журн. № III.

2) Записки Оренб. отд. Рус. Геогр. Общ. Вып. III. Сказания, сказки и песни народов магометан. Нотн. прил. № II.

3) П. П. Сокальский. Рус. народная музыка. Стр. 195.

мония не только предполагалась, но и обнаруживалась вполне хотя бы на короткие мгновения.

В первобытной музыке иногда обнаруживаются зародыши полифонии, т. е. многоголосная музыка, в которой каждый голос имеет самостоятельный мелодический интерес. В последнее время полифония получает в тюркских, финских деревнях Поволжья все большее и большее распространение.

Тон, как ритмическое явление, имеет свою историю. Иначе и не могло быть. При сочетаниях тонов необходим известный их порядок. То самое, что беспорядочный шум относительно тона, так и хаос относительно ритма. Ритм есть прежде всего порядок, организация движения по какой либо системе или принципу, плану. Из истории развития ритма известно, что такую единицу в самой глубокой древности были телодвижения в танцах, поднятия и опускания ног, вытягивания и складывания рук, прыжки и т. п. Это было и у урало-алтайцев в пору их азиатской жизни. Это осталось у них и в пору европейского существования. Миллер, наблюдавший чуваш, черемис и вотяков в 40-х годах XVIII века, писал о них следующее: „их игры и пляска на свадьбах и при прочих увеселениях состоят в том, что старшие и знатнейшие из гостей сидят по лавкам, или на столе, и забавляются питьем, а молодые мужского и женского полу на полу, при игре на разных инструментах, без всякого порядка кругом скачут и пляшучи и бьют в ладоши“¹⁾. В этих движениях был какой-либо план, составлявший пляску; план этот сам собою должен был перейти и на музыку, его сопровождавшую. А так как первобытная музыка имела только грубые средства в своем распоряжении, то в начале она пользовалась, как единицею, криками, ударами в ладоши, ударами палок или железных полос друг о друга, или ударами по натянутой коже, однообразным тоном, выдуваемым в пустой бычий рог или пустую раковину и т. п. Это был период „ударной“ музыки, без тонов или с одним и тем же однообразным тоном, а преимущественно со звуками (ударами), расположенными по какому-либо плану.

Дальнейшее развитие и усовершенствование ритма происходило на материале человеческого голоса, вместе с развитием его речи и языка. Крики, издаваемые первобытным человеком, должны были заключать гласные и согласные. Первые составляют музыкальный тон, а согласные шум, т. е. смесь тонов со звуками (смесь правильных и неправильных колебаний воздуха). Следовательно, в каждом крике или восклицании (слоге) были тон и шум. Первым

¹⁾ Г. Ф. Миллер. Описание живущих в Казанской губернии языческих народов, яко-то: черемис, чуваш и вотяков. Спб. 1791. Стр. 80.

человек выражал свое субъективное чувство: удивления, печали, ужаса, радости и т. п., вторым он звукоподражал природе, и тем старался передать другому человеку понятие о предмете или явлении, его поразившем; напр. согласные, входящие в корень слова гром, во всех почти языках имеют стремление звукоподражать грому.

Самая древняя эпоха в развитии ритма—эпоха количественного слогочислительного стихосложения. Первая ступень в развитии ритма была связана со словом. Вокальная музыка древности не знала стихов отдельно от музыки, а музыки—отдельно от слов. Стихи непременно пелись, а не произносились. Как из тона, для создания напева, предварительно строили промежуточные организации: тетра хорды, лады, так из ритмической единицы: пары, слогов, метра, стопы строили группы постепенно все высшего порядка: сначала полустиишие, из двух полустииший—стих, из двух стихов—колено или период, из двух периодов—строфу.

Первая эпоха развития ритма соответствует эпохе кварты (трихордов). Дальше следовала эпоха метрической вокальной музыки. Эта эпоха совпадала с эпохой квинты (тетра хордов). Эпоха тактовой инструментальной музыки совпадает с эпохой „терции“ (октав, мажора и минора) ¹⁾

Конечно, нельзя сказать, чтобы все эти эпохи вполне отразились в музыке наших поволжан; частичное отражение, первой и втсрой эпохи можно принять за действительный факт; третья эпоха наступила для тех представителей наших народностей, которые прошли общеобразовательную школу.

История развития ритма лучше всего выясняется из истории стихосложения и языка вообще.

Ритм встретил в языках (словах) два элемента, на которые он мог опираться для своих целей: известную протяжность слогов и известные ударения (усиление и повышение голоса) на том или другом слоге. Оба элемента равно способны делить время, в которое произносятся слова, на равные участки. Отделять ударения (акценты) от протяжности (просодии) в языках необходимо.

Различие между короткими и долгими гласными принадлежит к самым древним свойствам языков; тоже самое можно сказать об ударениях, т. е. выделении известных слогов или слов с помощью акцента (усиления) или интонации (повышения голоса). Путь дальнейшего развития языков обозначался следующими признаками: стали говорить менее на распев, стали менее интонировать и акцентировать, ибо эти музыкальные элементы речи, с развитием анализа

¹⁾ П. П. Соколовский. Русская народная музыка Харьков. 1888, стр. 229.

мысли и большей точности выражений, уже не столь были нужны как прежде, когда ими старались передать и усилить образность представления или характер впечатления. Звучоподражательные стороны языков также стали ослабевать, ибо новые обороты речи и новые слова позволяли точнее обрисовать предмет или выразить мысль. Многие слова начинают получать вследствие обобщения, отвлеченный характер; слова для видовых понятий (напр., дуб) приращаются словами для родовых понятий (напр. дерево), и т. п. В свою очередь, музыкальные элементы (тонические и ритмические) начинают сосредоточиваться в специальной пении; стихи-же начинают произноситься или на распев, или в виде простого речитатива, или даже просто—их читают, говорят. Вся эта работа народов над языками вела не только к ослаблению ударений и слоговой протяжности (просодии), но и к постепенному их слиянию.

II.

Музыкальные инструменты у народностей Поволжья с краткими историческими данными.

Национальная инструментальная музыка носит на себе отпечаток исторических судеб соответствующего народа. Древнейшие музыкальные инструменты. 3 группы инструментов: струнные, духовые и ударные. Струнные инструменты: лук, ятага, гусли, думбра, кобыз. Духовые муз. инструменты: трубки разных видов, цибизга, варган, пастуший рожок, труба, ее происхождение и значение в жизни поволжских народностей, пузырь. Ударный инструмент.

Все музыкальные инструменты, какие мы встречаем у народов Поволжья, носят на себе отпечаток тех окружавших и окружающих условий, под влиянием которых совершилось историческое развитие народов Поволжья. В характере их национальной инструментальной музыки несомненно тоническое оживотворение орографических и климатических условий местности, занимаемой поволжанами и тех исторических судеб, под влиянием которых выработались национальные характеры и быт.

Самым древним и вместе первобытным орудием для усиления звука был собственный кулак человека. Трещотка и барабан являются первыми творениями человека по инструментальной музыке, далее следуют: труба, свирель или сьисток, волынка или пузырь; из струнных инструментов наидревнейшей формой следует считать музыкальный лук.

Все разнообразие музыкальных инструментов можно поделить на 3 группы: струнные, духовые и ударные.

Из струнных инструментов наиболее древними по происхождению считаются щипковые, далее следуют смычковые и ударные (моло-



точком). Самым древним изобретением по части струнных инструментов считается *лук* с натянутой тетивой вместо струны. Следующими ступенями в развитии этого инструмента были: увеличение количества струн, выделение рукоятки или грифа. Самые способы усиления звука меняются в характере. Последняя ступень в этих способах заключалась в том, что струны располагались над резонирующим корпусом—ящиком. Примером этого могут служить: ятага киргиз и различные виды гуслей, встречающиеся у чуваш, мари, пермяков и др.

Ятага—музыкальный инструмент, употребляемый Оренбургскими киргизами; состоит из длинного квадратного в сечении корпуса, выгибающегося на одну сторону слегка под тупым углом.

На верхней стороне натянуто семь медных струн, из коих каждая подперта особою кобылкою; с боку ящик представляется состоящим из двух неравных частей, соединенных под тупым углом на верхней стороне его, сделано много крупных прорезов. Строй ятаги неизвестен. Размер следующий: наибольшая длина 102 сант., наибольшая ширина 14 сант., высота приблизительно такая же, но толщина резонатора почти вдвое меньше.



Гусли называются у чуваш кёсле, у кряшен гоёля, у калмыков йатага, у луговых мари кўслэ, у вотяков кырезь, быдзым кырезь. Другие народности Поволжья называют гусли также близко к русскому, как и только что указанные. Это дает основание историкам музыки заключать о заимствовании гуслей у русских нашими поволжанами. Исследователь этого вопроса А. С. Фаминцын родиной гуслей считает Азию; отсюда они переходят в Византию, к берегам Черного моря, а также в западную Европу. От греков получили свои гусли русские, а от русских финские и тюркские племена России. ¹⁾

¹⁾ Ал. С. Фаминцын. Гусли русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Спб.—1890 in 4, стр. 67, 68, 100—104

Р 14111947

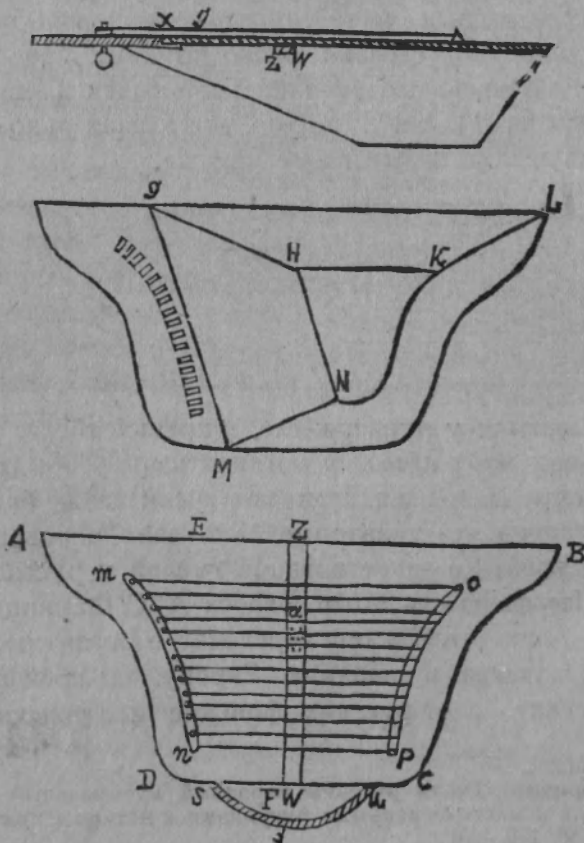
Национальная библиотека

Чувашской

Республики

Каждый народ, получая гусли от русских, переделывал их соответственно личным вкусам и разумению. Меняется форма, материал, внутреннее устройство, расположение и количество струн. В конце концов гусли становятся как бы национальным инструментом, но с русским названием, измененным согласно законам языка того или иного народа. Были гусли в 5 струн, напр., у финнов, но были и с количеством в 18, 23 у костромских мари, 26 и 34 у чуваш. У финских и тюркских племен инструменты эти употреблялись задолго до путешествия Олеария (XVII в.). Миллер (1-я пол. XVIII в.) видел у чуваш, мари и вотяков инструмент наподобие лежачей арфы, в форме полумесяца, о 18 струнах. Они представляли, по Фаминцыну, подобие русских гуслей XIV—XVI вв. ¹⁾ В истории развития гуслей надо различать 3 ступени: гусли досковидные, с малым количеством струн, гусли—псалтирь, полукруглые, иногда треугольные или трапециевидные с количеством струн свыше 18 и новейшие усовершенствованные гусли, клавирообразные о 4, 5 и более октав.

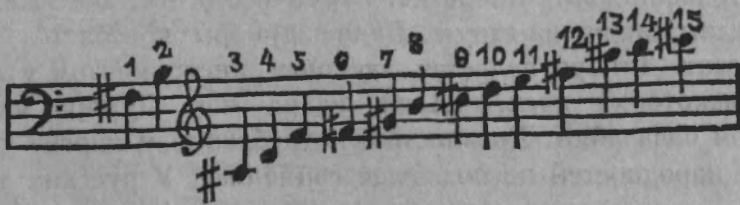
На гуслях играют не только мужчины, но и женщины, напр.,



¹⁾ Фаминцын. Гусли, стр. 101—102; ср. стр. 95—96.

у чуваш. У последних развит и кустарный способ изготовления гуслей, особенно в Козмодемьянском уезде, Казан. губ. Чувашские гусли в Козм. у. сбывались мастерами их не только между соплеменниками, но и русскими, чрез посредство казанского магазина Кюнстлера. Материалом для гуслей служит сосновое дерево. Мошков¹⁾ приводит следующее описание чувашских гуслей.

Верхняя дека (сийелти ха́ми) состоит из двух частей. 1) АДЕФ, толстой колковой доски (хула́м—па́та ха́ми) с направлением волокон по линии ЕФ и 2) ЕФСВ, тонкой доски (собственно деки) с направлением волокон по линии ВЕ. Конец этой доски врезан в паз (ху) доски колковой. К верхней деке снизу приклеиваются боковые стенки (кашкя́рё), левая GHNМ прямая, правая LNM—изогнутая и передняя GНКL (малти ва́ра́м ха́ми). Снизу к боковым стенкам прикрепляется нижняя дека НКL (сийелти ха́ми). Для того, чтобы тонкая часть верхней деки не коробилась, она укрепляется снизу поперечным бруско ZW (шалти лаши). Для свободного доступа воздуха во внутренность гуслей в верхней деке (в а) просверливается несколько отверстий (сийелти сү́хе ха́ми). На наружной поверхности верхней деки помещаются две изогнутые пластинки (лаша—из кленового дерева) тп и ор, к которым привязываются струны. Сквозь правую „лажу“ они продеваются и завязываются узлом, а в левой прожигаются отверстия для колков (па́та), на которые и наворачиваются струны. Ручки колков помещаются с нижней стороны колковой доски. Длина их около 4—5 четв., а ширина —2 четв. Всех струн (хё́лэх) в этом инструменте 17; между ними различаются: 4—самые низкие (пыса́к хё́лэх), 4—средние (ва́та хё́лэх) и 7—высоких (синфе́ хё́лэх). Все они кишечные. Изготавливаются домашним способом. При игре гусли кладутся в наклонном положении, широким краем на колени, а узким упираются в грудь. Лево́й руко́й играют на 6 самых низких струнах, а право́й на 9 остальных. На гусях исполняются самостоятельные мелодии, преимущественно плясовые; подыгрывают также го́лосу либо скрипке.



¹⁾ Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. Музыка чувашских песен в Известиях Общества Арх. Ист. Этн. при Казан. Унив. Т. XI, стр. 47.

Строй инструмента такой. Первые 5 струн настраиваются самостоятельно с соблюдением между ними надлежащих интервалов затем 6-я строится по 2-й, а 7-я по 3-й квинтами, все же остальные строятся октавами: 8-я по 2-й, 9-я по 3-й, 10-я по 4-й и т. п.

У Маслова приводится описание чувашских гуслей в 34 очень тонких кишечных струн, и в 14 медных струн и колков ¹⁾.

Вот образчики плясовых мелодий, записанные Мошковым.

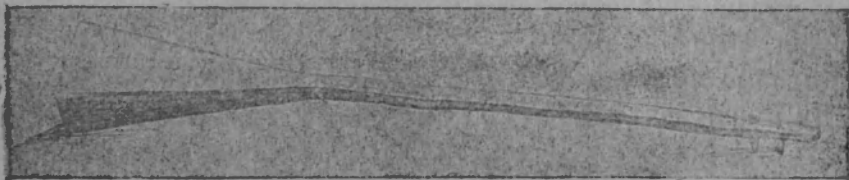


Лютневидные щипковые инструменты составляют 2-ю ступень в деле развития первобытной музыки. Эти щипковые струнные инструменты употреблялись в самой глубокой древности. Из Азии они перешли в Европу, как восточную, так и западную. Из видов этого можно указать на киргизскую думбру.

Это треугольный корпус с длинной шейкой. Шейка расширяется в головку с двумя колками. На верхней деке вырезаны небольшие голосниковые отверстия. Струн всего две; обе жильные; лады сделаны также из струн. Длина думбры колеблется между 100—130 сант. Думбра является любимым инструментом у калмыков и у некоторых племен Азии, напр., мок. Думбра является прототипом балалайки. Древность употребления у киргиз и некоторых др. народностей не подлежит сомнению. У русских думбру

¹⁾ А. Л. Маслов. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее, в Москве. Москва. 1909, стр. 10 и 11, № 16 и 17.

впервые видел Ибн-Даста, арабский путешественник Xв.; в 18 в. она здесь вышла из употребления ¹⁾.



Струнные инструменты смычковые составят высшую ступень в изобретении и устройстве музыкальных инструментов. Путем долгой работы мысли человек пришел к мысли о кобызе, а затем и современной скрипке. В струнном инструменте, путем трения смычка, короткий звук заменился продолжительным. Колыбелью смычковых инструментов была Азия. Отсюда они явились вместе с переселенцами и в Поволжье.

Из смычковых инструментов замечателен *кобыз*. Он весьма употребителен у киргиз Оренбургских и Сибирских. Он походит на скрипку и отличается от нее, во-первых, формой своего резо-



нансного ящика, напоминающего собою наши деревянные ковши, так как он выдолблен из цельного куска дерева и открыт спереди, и, во-вторых, тем, что имеет только две струны. Смычек своей формой напоминает лучек; он состоит из тонкой согнутой круглой палочки, концы которой связаны пучком конских волос, натягиваемых пальцами руки, его держащей ²⁾. Струны также свиты из пучка конских волос; они подперты кобылкой очень оригинальной формы, утвержденною на пузыре, которым затянута нижняя часть резонансного ящика; тщательность отделки и установки кобылки доказывает, что киргизы знают цену этой важной принадлежности скрипки, которой физическое значение уяснил только Савар своими исследованиями.

Последнюю группу струнных инструментов составляют ударные; звук извлекается посредством удара палочек или молоточков. Из этих инструментов произошли клавишные инструменты, которые в настоящее время имеются среди поволжских чуваш, мари, крышен,

²⁾ Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Спб. 1891.

¹⁾ Липаев И. Музыка на Всероссийской выставке в Нижнем-Новгороде.

татар, мордвы, пермяков, прошедших чрез общеобразовательную школу.

Простейший вид инструментов этой группы составляют цимбалы у русских. В каком виде существовали цимбалы у нерусских поволжан, сведений нет ¹⁾.

Духовые музыкальные инструменты относятся к самым древним. Их имели все народы, не смотря на то, что их устройство сложнее струнных инструментов. Изобретение духовых инструментов явилось не результатом каких-либо данных, а простого сцепления естественных условий. Всякая трубка вызовет звук: если струю воздуха направить на край отверстия стенки трубки, она разбивается об этот край, так что одна часть воздушной струи идет дальше вдоль трубки, другая выходит наружу и, таким образом, извлекается звук; если дуть сильнее или слабее, сообразно этому получают высокие или низкие звуки, натуральные, в одинаковой для всякой трубки последовательности. Первую ступень трубок составляют так называемые лабиальные, вторую лингвальные. В лабиальных—1) губы приспособлялись для направления воздушной струи;—2) для направления воздушной струи приспособлен мунштук с вставленной в конец трубки сердцевинной, суживающей отверстие, направляющее воздушную струю на острый край другого отверстия. В лингвальных (язычковых) трубках звук извлекается вдуванием воздуха с силой через упругий язычок, стремящийся всегда принять прежнее положение и прекратить струю воздуха. Поступающая во внутренность трубки струя настолько сгущает находящийся там воздух, что последний, стремясь разрежаться, отесняет легко отклонимую тонкую полосу воздуха и выталкивает ее наружу через открытую часть трубки; при этом она, по законам притяжения, увлекает за собой также часть воздуха находящегося в трубке, так что в последней образуется некоторое разрежение воздуха, вследствие чего полоса наружного воздуха стремится обратно во внутрь трубки. Лингвальные подразделяются на инструменты с простым и двойным дрожащим язычком.

Есть еще одна, очень древняя, по своему возникновению, группа язычковых инструментов, вследствие простоты устройства служившая одной из первых необходимостью в народном быту. Это—инструменты амбушюрные без язычков; в них губы исполнителя играют роль перепончатого язычка; сюда относятся охотничьи и военные рога, пастушьи трубы. Нельзя обойти без внимания и многодутчатых инструментов, как положивших потом основание полифонической музыке.

¹⁾ О цимбалах среди русских см. у Фаминцына—Гусли. Слб. 1890, стр. 121—132.

К духовым инструментам лабиальным должна быть отнесена цибизга, употребляемая киргизами и калмыками. Она делается или медная с серебряными украшениями, или деревянная, точеная, или тростниковая, и в этом случае обтягивается бараньим пузырем; на узком конце ее делается три четверугольных отверстия. Вставляя ее широким концом в левую сторону рта, вдувают в него воздух и, оставляя правую часть полуоткрытою, производят в то же время особого рода насвистывание. „В тембре этого инструмента слышится смесь тембров волынки и флейты и звуки его как будто представляют подражание шелесту листьев или травы под дуновением степного ветра: вообще тембр цибизги совершенно оригинальный, не имеющий, кажется, ничего подобного в оркестровых инструментах. Башкирская музыка на цибизге приятна и мелодична, хотя своеобразна. Не менее оригинален употребляемый башкирами способ закрывания и открывания звуковых отверстий цибизги; он совершенно отличен от способа, употребляемого на флейте и напоминает рисунок одного барельефа на египетском памятнике“¹⁾.

Духовые инструменты (с простым язычком) встречались среди народностей Поволжья очень давно.

У чуваш и мари, писал в 1-й пол. 18 в. Миллер, употребляется варган, который у чуваш называется кобыз, а у мари кабыл²⁾.



Варган представляет из себя вид подковобразный железный ободок с удлиненными лапками. К подкове прикреплена стальная пластинка в виде ножки стрекозы, с загнутым тонким концом.

Во время игры кольцо подковки держат двумя пальцами левой руки, лапки кладут между зубами, едва их касаясь, а загнутую ножку пластинки, или язычка, обращенную от себя, приводят в колебание пальцем правой руки, в то же время языком и губами делают различные движения, отчего получают различные оттенки

¹⁾ Владимирский Алексей. О законах музыкальной гармонии и национальных музыкальных инструментах в Собрании антропологических и этнографических статей о России и странах ей прилежащих, издаваемом В. А. Дашковым, Москва. 1868. Кн. 1, стр. 165.

²⁾ Миллер. Опис. народов., стр. 80.

звука. У русских варган вытеснен гармоникой, у киргиз, чуваш, мари встречается и в настоящее время¹⁾.

Пастуший рожок башкир состоит из пары оловянных трубок (ок. 22 сант. длины), с 2 и 4 отверстиями для пальцев; с одного конца их вставлены тростниковые пищики с дрожащим язычком. Трубки вправлены в деревянное корытце так что отверстия для пальцев остаются открытыми с одной, а пищики открыты с другой стороны, отсюда идет раструб из рога, надставленный берестой.

Отверстие с пищиками, таким образом, оказывается посредине инструмента (общая длина которого ок. 39 сант.); в это отверстие при посредстве рта нагнетается воздух. Первая из трубок издает звуки, $\bar{a} \bar{s} \bar{b} \bar{c}$, вторая— $\bar{h} \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{s} \bar{e} \bar{s} \bar{e}$. при вздувании извлекаются сразу два звука²⁾.

Зурнай у сартов и сярнай у чуваш относятся к группе духовых инструментов с двойным язычком. Это—деревянная трубка, расширенная несколько. Для пальцев имеется от 4—8 отверстий, из них 1—2 на противоположной стороне³⁾.

Духовые инструменты амбушюрные—это цилиндрические или конические сосуды, полые внутри, с отверстиями на двух противоположных концах.

Более широкое составляет раструб, другое, не превышающее площади рта, называется мундштучным отверстием. История амбушюрных инструментов такова. Древний обитатель Азии, прадед поволжанина, вешал на себя кисть убитого животного или человека, как известное украшение. Затем легко явилась возможность извлекать из кисти звуки. Первобытная трубка употреблялась сначала, как украшение, а потом стала применяться к военным целям; служила для сигнала, а в дальнейшем для выражения настроений. По своей простоте трубка может разве уступить только луку. Рано возникла необходимость к усовершенствованиям; в Европе трубку согнули, а в Африке, добавим, и в Азии ее сконструировали, как телескоп, складную. ⁴⁾

Звук трубы густой и сильный; ее можно слышать с далекого расстояния; труба издает очень мало звуков; последние разделены между собою интервалами, несравненно большими, чем в остальных духовых инструментах. Она малопригодна для воспроизведения

1) О варганах статья Привалова в Известиях Спб. Общества музыкальных собраний, 1903 г. окт.—ноябрь.

2) Маслов А. Л. Иллюстрированное описание музык. инструментов. М. 1909, стр. 47. Употребление рогов у других народов см. у Wallaschek'a—Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903. S. 105.

3) Сообщение К. И. Ивамова из Цивильского у., Казан. губ.

4) Wallaschek Richard. Anfänge der Tonkunst. Leipzig. 1903, стр. 93—104.

обыкновенных мелодий; поэтому значение ее сводится скорее к значению инструмента сигнального и религиозного, чем музыкального в тесном смысле. Труба, сделанная из дерева, употребительна в Поволжье, главным образом, среди мари Уржум. у., Вятской губ., и Краснококш. у., Казан. губ.

У киргиз употребляется медная труба под именем керней.

Труба—инструмент священный. По киргизскому верованию, солнце при восходе всегда упирается, а когда его заставляют восходить насильно, то „кричит пронзительным голосом“. Как священный инструмент, труба употребляется у калмыков при богослужениях; ею пользуется жрец в нужные моменты богослужения. У мари трубят и могут трубить и простые лица и притом не только парни, но и девушки. Если принять предположение о том, что в глубокой древности у мари труба служила для военной цели, то употребление ее девушками в настоящее время можно признать за историческое переживание: барон Мейерберг (XVII в.) дает нам изображение „черемисски—алмазонки“. ¹⁾

Труба участвует в религиозных процессиях калмыков. Труба изгоняет бесов. Мари Краснококш. у., Каз. губ., в день обряда „изгнания шайтана изготовляют длинные деревянные трубы и затем обходят поочередно, начиная с края, все крестьянские избы. В то время, как двое пожилых мари трубят в трубы, стоя снаружи избы, у ее окон, один с улицы, а другой со двора (чтобы испугать бесов, находящихся в избе), молодые парни и ребята бьют кнутами сначала по воротам и заборам, а потом внутри избы по стенам, лавкам, столам, печам и т. д. Если на лавках случится одежда, то сбрасывают ее на пол с криками: „иу! иу! у!“.

Окончивши изгнание шайтана в одной избе, переходят к изгнанию из следующих домов. В больших деревнях на исполнение обряда уходит несколько дней.

Окончив обход домов, участники обряда собираются в один дом и оттуда мчатся верхом на луга близь леса ломать трубы. Дорогою кричат: „иу! уй! уу! уа!“.

Для уничтожения труб близь леса есть особо назначенный пенек, о который их и разбивают со словами: „шайтаны ушли в лес“. Затем таким же порядком во весь опор мчатся домой. По верованию мари, трубный звук изгоняет вместе с нечистыми духами и различные болезни. „Кереметь“ услышавши в какой-нибудь деревне трубный звук, уходит оттуда

¹⁾ Собрание рисунков к путешествию Мейерберга по России. Издано Θεодором Аделунгом. Перев. с немец. Спб. 1827. 171 стр.

и уже более не возвращается, так что в той деревне целый год бывает благополучие.

К этим особенностям обряда в других местах прибавляются новые, как-то: шум, производимый трещетками, стрельба из ружей, прыганье через огонь, втыкание в землю горящих головней, ножей и т. п.

У других народностей, напр., вотяков, чуваш, зырян, прибавляются свои особенности. У вотяков он совершается чаще, чем у мари: 2 раза в год—в июне и декабре. У зырян Архангельской губернии он совершается на Богоявление. У чуваш трубу заменяет скрипка, кнуты заменяются прутьями вербы; всех прохожих хлещут вербой¹⁾.

Труба употребляется в связи с земледелием.

В деревне Унур, Токтайбелякской волости, Уржумского уезда, Вятск. губ., девушка—мари „трубит в честь хлебородия“²⁾ Это делается в октябре и ноябре.

Для трубления выходят непременно на улицу. „Трубление осенью пред посевом производится обыкновенно мужчинами в роговую трубу и практикуется на чердаке или сеновале. Трубят тогда целую ночь, выдывая на трубе различные рулады, причем для изменения тонов вкладывают два пальца в раструб рожка и перебирают ими. Трубить в такой рожок очень трудно, а потому, протрубивши целую ночь, черемисин слезает с сеновала в полном изнеможении, как будто убитый“³⁾.

Многотрубные музыкальные инструменты явились в глубокой древности и служили первой ступенью при достижении смены тонов. Многодучатая волынка явилась прототипом для современного гармониа и, может быть, основанием полифонической музыки⁴⁾. Для иностранных путешественников по России, начиная с XIV века, не было сомнения в том, что волынка имела древнее происхождение и самой ей усваивалось священное значение. Мил-

1) *Малитский В. Е.* Материалы к объяснению старой чувашской веры. Казань. 1881. *Нечаев Лука*, свящ. с Средних Тимерсян, Симб. у. и губернии. Симбирск. *Фукс А.* Записки о чувашах и черемисах Казанской губернии. Казань. 1840.

2) Сообщение Смоленцева, бывшего в указанном районе.

3) *Мошков В. А.* Труба в народных верованиях (*Живая старина*, 1900 г., в. IV-й, стр. 475—476).

4) *Маслов.* Иллюстр. описание..., стр. 52.

лер, бывший в Поволжье в 1-й половине XVIII в., говорит об употреблении у татар сурнай'я, у черемис шюббер'а, у чуваш шипюр'а (шәппәр'а)¹⁾. Свадебные и похоронные обряды у народов Поволжья, напр., у чуваш происходили при игре на волынке²⁾. Употребление пузыря не прекращалось во все последующее время не только у чуваш, но и у мари. В недавнем прошлом пузырь можно было видеть на каждой чувашской ярмарке Присурья. Игра на пузыре у верховых чуваш была необходимою принадлежностью свадьбы, потому что под нее плясали.



¹⁾ Миллер. Описание... стр. 80.

²⁾ Вышеславцев А. Похоронные и поминальные обычаи некрещенных чуваш, Симб. губ. во второй половине XVIII в., стр. 4 (Изв. Рус. Геогр. Общ., т. XX).

Пузырьщику давали подарки и деньги. Не смотря на появление гармоники, пузырь продолжает существовать среди чуваш, напр., Ядринск., Цивильск. у., и до настоящего времени.



Главная и существенная часть пузыря—шăпăр вули (вула пузыря); это—две оловянные полые пластинки (трубки) длиной вершков 7—8. Нижняя сторона и часть верхней вделаны в деревянный футляр. В обеих трубочках сделаны продолговатые отверстия, которые при игре закрываются пальцами правой руки. У одной трубочки их 2, а у другой 3 или 4; у трубочки с 3—4 отверстиями в некотором отдалении от этих находятся еще 3 меньших отверстия; эти уже закрываются пальцами левой руки. Самые звуки получаются из расщепленных камышовых полых пластинок, замкнутых с одного конца. Эгих камышовых свистулек 2; вставлены по одной в свинцовые трубки. При игре этих свистулек не видно, потому что они находятся на том конце оловянных трубочек, который закрыт деревянным футляром и продет внутрь собственно пузыря (хăмпу). Можно играть и без хăмпу (пузыря) на одном „шăпăр

вули“, но это будет отрывочная игра: пьеса обрывается с каждым дыханием пузырящика. Хампу (пузырь) имеет своим назначением сохранять непрерывность игры. В хампу воздух вдвухается чрез маленькую костяную трубочку, приспособленную к хампу с верхней стороны. Шӓпӓр вули на противоположном от пузыря конце имеет кӓккар (рог бычачий или коровий, удлиненный еще берестой). Кӓккар служит для усиления звука. К кӓккар'у прикреплен на ниточке крючек: проволочный или крючкообразный коготь крупной птицы; он служит для настраивания пузыря: накладывая кусочки воска на лады „вулы“, уменьшают дырочку и повышают звук; когда нужно понизить, увеличивают дырочки, снимая воск.

По словам И. Д. Юрки, хорошие музыканты на пузыре исполняют до 12 и более пьес, а рядовые вдвое меньше. Есть пьесы: плясовая, дорожная на свадьбе, когда плачет невеста, прощальная и другие. Играют даже сидя верхом па лошади¹⁾.

Ударные йнструменты бывают двух родов: издающие определенный и неопределенный звук.

Они употребляются при ритмовке танцев и в различных религиозных церемониях.

Из ударных йнструментов наибольшим распространением в Поволжье пользуется барабан. Он происхождения очень древнего; колыбелью его была Азия, как и большинства народностей Поволжья. Барабан у некоторых поволжан считается любимцем солнца, которое является одним из важнейших божеств язычников—чуваш, мари, вотяков и пр. Барабан устраивается по разному. Берется полый обрубок дерева. Края обтягиваются кожей посредством переплетающихся веревок. Диаметр круга меньшего барабана до 50 сант. Употребляется на свадьбах вместе с другими йнструментами. У чуваш „барабанный бой“ имел место при процессиях религиозного характера. В 1888 г. в дер. Юрмикейкиной, Шуматовской волости, Ядринского уезда, Казанской губернии, чуваша водили по улицам деревни местную колдунью (тухатмӓш). Впереди шли барабанщики, ударяя киждый о'свой барабан двумя палочками. Уфимские мари пользуются барабаном в процессиях нравственного характера. Если обнаружены внебрачные отношения между вдовой и парнем или женатым, то выводят виновных на улицу, привязывают друг ко другу шнурками от штанов, обвешивают обоих старыми метлами, вениками, лаптями и т. п. и водят по улицам селения, причем один из сопутствующих десятских бьет в барабан²⁾.

¹⁾ И. Д. Никитин—Юрки. Пузырь—шӓпӓр (Известия Общества Археологии, Истории и Этнографии при Казан. университете, т. XXIII, в. 4, стр. 313—314).

²⁾ Мошков В. А. Труба в народных верованиях (Живая старина, 1900 г., в. IV, стр. 464-а).

III.

Главнейшие влияния на развитие музыкального и песенного творчества народностей Поволжья.

Русская народная музыка в Поволжье является одновременно с русской колонизацией края. Влияние шло двумя путями: чрез житейские сношения с народностями Поволжья и чрез школы.

Арабское влияние, начавшись в X веке, не прекращалось и в дальнейшие века. Причины, которые способствовали этому: частое соприкосновение языческих народных масс с мусульманскими, мусульманско—школьное влияние и литературное.

Условия, при которых происходило развитие музыкального творчества в Поволжье, таковы. В пределы Поволжья, туда, где жили тюркские и финские племена, непрерывно шло движение славянского элемента. Эта колонизация сначала была незначительная, но потом принимала все большие и большие размеры; с началом русского господства в XVI в. русский элемент стал проникать в такие уголки тюрко-финской глуши, о которой он ранее едва-ли даже думал. Количество русских в Поволжье растет с каждым годом. Русская речь, музыкальное творчество слышатся по всей Волге, Каме и Вятке, а позднее с 18 в. и по Яику. В XI—XVII вв. в русской народной жизни большую роль играют скоморохи, отчего и самое время называется эпохой скоморохов. „Веселые (скоморохи) по улицам похаживают, гудки и волюнки понашивают“¹⁾. Играют на своих „звончатых“ или „яровчатых“ гуслих и поют песни, а иногда и пляшут для развлечения слушателей; поодиночке или толпами, облачаясь в особое „скоморошье платье“, они посещают пиры, народные праздники, присутствуют на свадьбах, всюду внося удовольствие и веселье²⁾. Не смотря на запрещение христианских проповедников, русские не расстаются ни с веселыми песнями, ни с музыкальными инструментами: гуслими, домрами, волюнками и т. п. Не чуждались общерусских развлечений и духовные лица. „Пресвитеры, диаконы, чтецы, певцы, глумяся, играют в гусли, домбры, в смычки“ и поют „песни бесовские“.³⁾ Энергичная борьба с скоморошеством в широком смысле начинается с XVI в. От XVII в. мы имеем приказ, „чтобы крестьяне бесовские игры, в сопели и в гусли и в гудки и в домры и во всякие игры, не играли, и в домах у себя не держали, а кто... учнет играть всякими игры и у себя

1) Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. Спб. 1889, стр. 4.

2) Там же, стр. 6.

3) Там же, стр. 63.

держат, править пени по 5 р. на человека“. 1) Борьба с скоморошеством духовной и гражданской власти достигла своей цели. „Веселы молодцы“ постепенно сходят со сцены, а оседлые более или менее перерождаются в музыкантов и сценических деятелей на новейший западно-европейский лад. Скоморох отжил свой век, но все отрасли его потешной деятельности продолжают и ныне жить и практиковаться в народе русском, потому что они соответствовали вкусам народа. 2) Сам русский народ, конечно, сделал много и заимствований от соседей, западно-европейцев, а также от финнов с тюрками; но все это он переработал так, как ему казалось лучше. Совершенствуя и развивая свое музыкальное богатство, русский народ, несомненно, не мало передал из своего музыкального богатства местным племенам. Не говоря уже о так называемых обруселых тюрках и финнах Поволжья, на которых музыкальные приобретения должны были отразиться в полной мере, самые чистокровные татары, чуваша, мари, пермяки, мордва и пр., в силу житейских сношений с русскими, незаметно для себя, усваивали кое-что из русского музыкального творчества.

Влияя на музыкальное творчество поволжских племен путем непосредственных сношений с последними, русский народ влиял также путем христианизации этих племен и чрез школу. Обращение в христианство племен Поволжья началось с XI века. Усиливаясь в каждом следующем веке, христианизация в XVIII веке принимает массовый характер. Чуваша, мари, мордва, вотяки, пермяки, зыряне, стали почти целиком христианами. Через церковь в народную среду проникают новые мелодии и новые песни. Школа Поволжья, до XVIII в. исключительно церковная, знакомит местные народности с своими музыкальными ценностями. Просветитель зырян св. Стефан (XIV в.) научил их пермской грамоте, которую изобрел; „всем новокрещенным мужем и юношам и отрокам, младым и малым детищем заповеда учить грамоту часословец яве и осмогласник и песница Давидова, но и вся прочая книги, и в тех разбираше: овых в попы поставляше, овых же в дьяконы, другие же в подьяки, четцы же и певчи, пегие им перепевая и перелагая и писати научая их пермские книги“. Они учили „друг друга грамоте, и от книг книгу переписующе, умножаху, исполняюще“. 3) Пение преподавалось в школах и поддерживалось церковною практикой. Согласно постановлению Стоглавого собора (1551 г.), все духовные

1) Акты юридические, изд. Археогр. Комиссиею. 1838 г. № 334. Ср. Акты Историч, т. IV, № 35.

2) Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. Спб. 1889, стр. 188—191.

3) Памятники старин. рус. литерат, т. IV. Спб. 1862, стр. 119 и далее.

лица, где бы они ни жили, обязаны были учить детей „грамоте, и пспати, и пети“, „сколько сами умеют“. 1) В XVII веке пение достигло высшей степени своего развития. В Казани имеются свои напевы. В это время пишутся руководства, грамматики, целая литература вокальной музыки; древнейшие более простые знамена приобретают разнообразную сложность, потом киноварные пометы. Особенной известностью пользовалась певческая грамматика Дилецкого. Певчие стали петь уже не по книгам, а по тетрадкам. Явились композиторы, писавшие не только для четырехголосных хоров, но на 8 и на 12 голосов, хорошо знакомые с теорией музыки итальянской. 2) Общим завещанием песнотворцев, напр., Тихона Макариевского, Нижегород. уроженца, было:

- „Твердо будет твое все благое дело,
- „Иного себе веселия, кроме пения, не желай.
- „Много хотящим пети разум свой открывай,
- „А тьмою зависти таланта своего не покрывай.
- „Умом своим вникати пению не ленися.
- „Егда же достигнешь внимати пению ясно,
- „Вельми храни чистоту свою опасно“. 3)

С XVIII в. в русское общество и школу проникает западно-европейская музыка светского характера. Власти, аристократия обязаны были не только сами полным вниманием к заморской новинке, но и распространять ее в народе. В то время, как воспитанники светских училищ преуспевали в музыке и танцах, ученики духовных семинарий, будущие руководители народа, „подвизались в вокальном искусстве“. 4) По временам, напр., в Елизаветинскую эпоху, западно-европейская музыка допускала около себя чисто-народные песни, игры и развлечения. 5) Поволжские народности, имевшие своих детей в школах светских и духовных, получили возможность ознакомиться с русской музыкой. В Казанских новокрещенских школах, семинариях, а с 1785 г., в главных и малых народных училищах, юноши обучались не только церковному пению, но и светскому. Своим пением они почтили высокую посетитель-

1) Стоглав. Казань. 1862. Стр. 121.

2) Мирнопольский С. Очерк истории церковно-приходской школы от первого ее возникновения на Руси до настоящего времени. Выпуск III. Образование и школы на Руси в XV—XVII веках. Спб. 1895, стр. 59.

3) Игнатъев А. А., свящ. о богослужебном пении православной русской церкви с конца XVI до начала XVIII века по крюковым и нотно-линейным певчим рукописям Соловецкой библиотеки. Казань. 1916 стр. 349—350.

4) Михневич Вл. Исторические этюды русской жизни. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. Спб. 1879, стр. 150.

5) Там же, стр. 162.

ницу Екатерину II. В 1767 г. императрица была в Казанской ново-крещенской школе. „Встречая свою гостью, все орды единогласно пели приличную к тому времени следующую песнь: Днесь благодать св. Духа нас собра и пр. Затем произносились приветствия на разных языках в стихотворной форме. В заключение была поднесена „Дедикация“ (посвящение), „кратким рифмом сложенная“, „в знак достождолжного благодарения“.¹⁾

Пение, главным образом церковное, было одним из важнейших предметов преподавания в Казанских новокрещенских школах. В характеристике чувашина Акима Данилова Ордекея, составленной учителем его, диаконом Мироном, сказано: „петь октоих, праздники, ирмолог и обиход всего года, и все, что до искусства церковника во всех потребах надлежит, тое хорошо и на гласы и по ноте; и наизусть довольно знает. Пишет скорописью хорошо, также и нотные для пения книги списывает исправно и весьма твердо“, Ноты были квадратные, линсейные. „От скуки“ и Ордекей и его 8 товарищей, пели церковное пение и честные псалмы“²⁾.

Наука конца XVIII в. подарила русскому обществу сборники народных песен. Таково было издание 1790 г. Львова, собравшего собственным „старанием“ значительное количество народных песен и посвятившего исследованию их характера и мелодий целый трактат. К тому же все собранные им песни положены на ноты тогдашним придворным капельмейстером Прачем³⁾.

Русское школьное влияние на поволжские народности в XIX в. шло чрез училища министерские, приходские, удельные, волостные и частные. Пению здесь отводилась места не меньше, чем другим предметам.

Наука дает школе опыты разработки народно-песенного творчества. Сюда относятся „Древние российские стихотворения“, собранные (в 1768 году) Киршой Даниловым и изданные Калайдовичем в 1818 г., и целый ряд других работ.⁴⁾

Со 2-й половины XIX века в Поволжье начинается усиленное размножение школ. В школьную программу вводится пение не только церковное, но и светское. Допускается употребление чисто-народных песен с чисто народными мелодиями. Система нотописа-

¹⁾ Ильминский. Опыты переложения христианских вероучительных книг на татарский и другие инородческие языки в начале текущего столетия. Казань. 1883, стр. 341—347.

²⁾ Никольский Н. В. Христианство среди чуваш среднего Поволжья в XVI—XVII веках. Исторический очерк. С 2 картами и рисунком. Казань. 1912. Стр. 134—135.

³⁾ Михневич В. Очерк истории музыки в России. Стр. 279.

⁴⁾ См. о них у А. Маслова. Опыт руководства к изучению русской народной музыки. Москва. 1911.

ния принимается цифирная. Это не исключало однако и употребления линейных нот—квадратных (обиходных) и круглых итальянских. Метода цифирная (Шеве) настолько понравилась народностям, что они пользуются ею для своих записей. С 1870 годов цифрами записывались народные мелодии чуваш, мари, вотяков, чермяков, мордвы и др. В этом деле особенное усердие проявили чуваш. Благодаря новой школе, в поволжских деревнях, наряду с одnogолосным пением, стало раздаваться двухголосное и даже многоголосное. Скрипка, частью фисгармония, гармоника конкурируют с чисто национальными музыкальными инструментами.

В деле русского влияния на поволжские народности не последнее место заняли отделения Русского Музыкального Общества и других обществ в поволжских городах, напр., в Казани (с 1864 г.), Астрахани (с 1891 г.), Н.-Новгороде (с 1873 г.). В устроенные ими музыкальные училища и классы пения, наряду с русскими, поступали и поступают чуваш, татары, мари и другие, становясь впоследствии распространителями русского музыкального образования среди соплеменников. Это нужно сказать относительно Казанской музыкальной школы, музыкальных классов в Н.-Новгороде (с 1873 г.), в Пензе (с 1902 г.).

Наряду с русским влиянием, народности Поволжья испытали на себе влияние арабо-персидской музыки. С 922 г. ислам упрочивается в Поволжье, сначала в Болгарском государстве, а потом, по преемству, перешел в Казанское царство, продолжал существовать и распространяться в Поволжье и во время русского владычества в крае (с 1552 г.).

Первыми насадителями ислама в Поволжье были арабские миссионеры. В 922 г. Болгарский царь Алмас принял ислам и с этого времени арабское пение раздается с высоких минаретов для призыва к молитве, производя, по описанию путешественников, странное, фантастическое впечатление, не лишенное своего рода прелести.¹⁾ Заунывностью, монотонною мрачностью отличается пение на похоронах. Весьма заметным отличительным признаком арабской музыки представляет обилие фиоритур, которыми разукрашены арабские мелодии. Фиоритура встречается в турецких песнях, характерное отличие которых заключается в частом употреблении чрезмерной секунды и чрезмерной кварты. Чрез арабов проповедников, законовевов, учителей и ученых арабская музыка является среди татар, башкир, киргиз и омусульманенной части чу-

¹⁾ Образцы арабской музыки см. в книге проф. Л. Саккетти—Краткая историческая хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно с приложением испанской школы. 2-е допол. изд. Спб. 1900, стр. 15, 16, 17, 157—158.

ваш, мари, кряшен, мордвы и вотяков. Эпоха, в которую началось это влияние, была эпохой расцвета арабской музыки. Багдад был тогда средоточием хорошей музыки. Из Багдада пришли и первые насадители новой музыки и новых музыкальных инструментов, как-то: лютня, канун (гуслеобразный инструмент), ребаб—струнный смычковый инструмент, скрипкообразный кеманге-а-гуц, духовые инструменты, напр., цалер или цурна (род гобоя) и ударные инструменты, напр., накари и дарбука (небольшой барабан). 1).

Музыка, по убеждению арабов, „нежна как молоко, пламенна как вино, она приручает диких зверей и очаровывает человеческое сердце“. „Кто не охотится, не любит, не содрогается от музыки и не восторгается запахом цветов,—тот не человек“. 2) Музыкант должен своей музыкой наполнять сердца мужеством и радостью, затем переходить к нежным, любовным звукам, далее, побуждать к танцам, наконец, убаюкивать своих слушателей и наводить на них сон. „Душа, приведенная музыкой в восторг, стремится к созерцанию высших существ, к общению с чистейшим миром, так что даже души, омраченные греховностью плоти, готовятся ею к слитию со светлыми небожителями, стоящими у трона Всевышнего“ 3).

В столице Болгарского, а затем Казанского царства заводятся школы, где самое преподавание большинства предметов ведется нараспев. Усвоение пришлых напевов было обязательно не только потому, что учащиеся были мусульмане, но и потому, что их задача по выходе из школы состояла в насаждении мусульманской науки и пении среди простого народа. В татарских школах Казанского царства, по словам татарского историка, обучались татары, чуваша, мари, вотяки. По окончании курса учения, они должны были занять места муэззинов и имамов. 4) Каждая мечеть должна была иметь при себе школу. И действительно, ни у одного народа в Поволжье не было столько школ, сколько у татар. Затем, по количеству школ следуют: башкиры и киргизы. Каждая деревня, исповедывавшая ислам, обязывалась иметь и мечеть и школу. Влияние ислама на поволжские народности, а чрез него и арабской музыки, проникало в среду тюркских и финских народностей Поволжья также путем житейских сношений и соответствующей школьной литературы.

1) О музыке арабов см. у проф. Л. А. Саккетти—Очерк всеобщей истории музыки. Издание Бессель и К^о. 3-е изд., испр. и допол. Спб. 1903. Стр. 22—29. Его же.—Краткая историческая хрестоматия. Спб. 1900. Стр. 13—20, 157—158.

2) Арабская поговорка.

3) Изречение арабской народной мудрости.

4) Абдул—Каюм Насыров. Фа валих-уль джаласа. (Плоды собеседников). Казань. 1884, стр. 599 (книга на татарском языке).

IV.

Музыкальное и песенное творчество у поволжских народностей в настоящее время.

Зыряне и пермяки поют и играют на инструментах почти как русские. Национальное песенное творчество проявляется слабо. Инструментальная музыка находится под весьма сильным влиянием русской инструментальной музыки. Бесермяне в отношении вокальной и инструментальной музыки — полувотяки и полутатары (кряшен). Татаро-чуваши (Цивил. у.), за немногими исключениями, проявляют себя как чуваша. Мелцряки приближаются в музыкально-этнографическом отношении к татарам. Более или менее самостоятельны в отношении музыки и деня татары, кряшен, тептяри, башкиры, чуваша, мари (черемисы), киргизы, ногаи, вотяки и отчасти мордва.

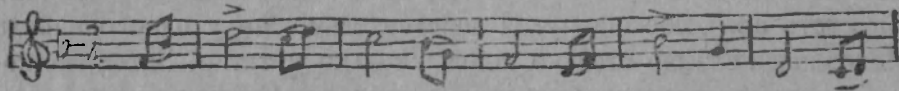
Песни татар Казани и Казанского края делятся на протяжные — узункуй и скорые, плясовые — такмак. По строению своему они распадаются на простые и сложные. Простые не имеют никаких добавлений в виде запевов и припевов; представляют из себя или чистый узункуй или только такмак. Сложные песни состоят из соединения протяжных со скорыми, причем делятся на собственно песню и припев. 1-я часть сложной песни поется на один мотив, 2-я на другой.

Примеры татарских песен.

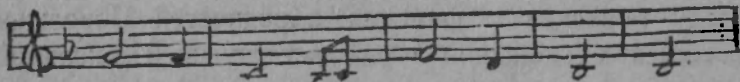
Протяжные (узункуй).

Тафтельская (без припева).

Умеренно.



Ар - кай кай - ла йир - дя ай ат уй - най уй.

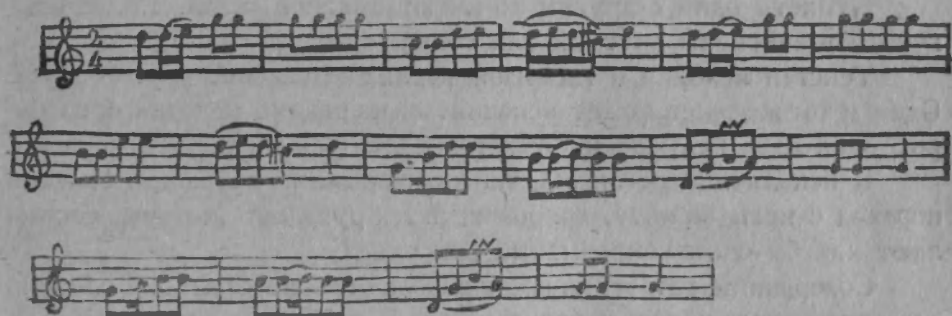


су кай - ла йир - дя тюльк уй - най.

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| 1. Аркай кайла ийрдя(ай) ат уйнай | 1. На возвышенном месте рез- |
| Уйсу кайла йирдя төлкө уйнай. | вится лошадь, а в долине |
| | играет лисица. |
| 2. Аталардан бала яшлы калса, | 2. Юноша, если останется после |

Кѳн итюкайлярень кѳнд' уйлай. отца в ранних летах, за-
ботится о каждом дне.¹⁾

Казанская плясовая песня (на скрипке).

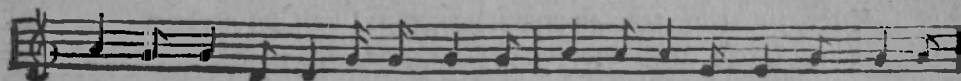


Религиозного характера—мынажат (обращение к Богу).

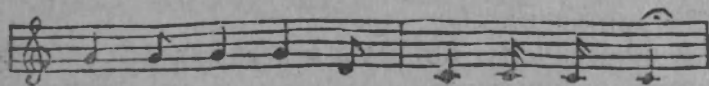
Речитатив.



1. Бак - са - лар - да гол - ляр бѳ - тяр - ме? а -



ра-сын-дан бѳ1-бол ѳ-тяр-ме? Кор-шу-лар-да ка-лып сюз-ляш-мя



Гез! Хат я - зып сюз - ляр бѳ - тяр - ме?

2. Ак кошкна булш ѳсерд-идем ишек алдымда кюл булса,
Сагынганда сайын кайтар-идем ѳир астындан јул булса.
 3. Мяндянгня калган турсай атны, кадырсыз итеп жикмягез,
Базарларга киткин башымыз тѳгѳ1 тиз кагыр тии кѳтмягез!
- Перевод:

В саду кончатся-ли цветы? между ними пролетят-ли соловьи?
Не_противоречьте мне! в письме нельзя передать всех мыслей.
Если бы во дворе было озеро, я желал бы плыть лебедем, ,

¹⁾ Записана в Уфе С. А. Рыбаковым (музыка и песни Уральских мусульман, Стр. 73).

Когда соскучился бы, поехал бы домой, хотя бы дорога была
под землей.

Гнедой моей лошади прошу часто не запрягать,
С чужой стороны моей головы домой скоро не ждать. ¹⁾

Куплеты один с другим не имеют никакой связи, так что могут быть заменены другими или сокращены.

Текст и мелодия в татарских песнях независимы друг от друга. Один и тот же текст может исполняться на разные мелодии, и наоборот, одна и та же мелодия может исполняться на различный текст.

В исполнении песен заметно преобладание вибрации. Каждый переход с ноты на ноту, сопровождается руладами, которые составляют как бы один непрерывный ряд рулад.

Содержание татарских песен довольно разнообразно. Большинство песен посвящено любовным сюжетам. Таковы, по преимуществу, такмаки. В протяжных песнях (узункуй), наряду с любовью, поют о краткости жизни, о здоровье и ценности его. Тоска по родине и тяжелая жизнь на чужбине являются темой солдатских песен. Из множества других тем можно указать еще на следующие: гнетущее влияние раздумья, горя, жалкое состояние бедняка, важность друзей, тяжесть разлуки, скоротечность времени и т. п. ²⁾

Русское влияние на тексте сказывается в употреблении русских слов.

Инструментальные мелодии татар не так многочисленны, как песенные. Сюда относятся плясовые мелодии и мелодии, представляющие варианты к песенным. Татары исполняют их на скрипке или гармонии, заимствуя их от русских.

Есть очень любопытные мелодии по своему ритму, с характером большой древности, архаичности.

Характерной особенностью татарских мелодий является известная глубина чувства и выразительность, которые проявляются в своеобразных звуках. Кроме этого, татарским мелодиям присущ характер древности. Здесь заметны следы древнегреческих ладов или, так называемой, китайской гаммы. Татарские мелодии почти совершенно не подходят под общеевропейскую гармонизацию. Ритм их двоякий: наряду с ровным в скорых плясовых песнях—такмаках, нередко употребляются триоли и фиоритуры, или фигуры вроде различных украшений: форшлагги, трели и т. п.

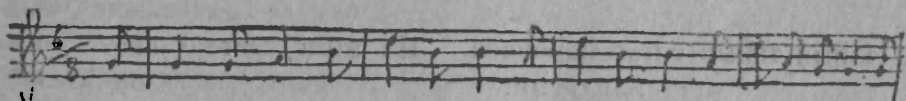
¹⁾ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Уральских мусульман с очерком их быта. СПб. 1897. (Записки Академии Наук, т. II, № 2, стр. 53—54.)

²⁾ Ашмарин Н. И. Очерк литературной деятельности татар—мохаммедан ва 1880—1895 г. Москва. 1901. Ряд очерков А. И. Емельянова в „Иностранном обозрении“ с 1912—1914 г. под заглавием: Обзор татарской неволеванной печати.

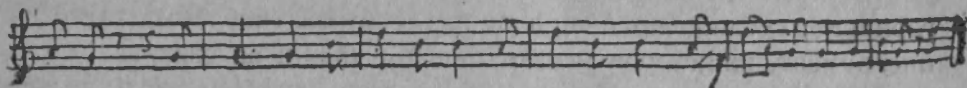
Кряшен и нагайбаки в музыкально-этнографическом отношении составляют почти буквальное тождество.

Кряшенские песни.

Умеренно.



Агы - дьль кай-ларны яры бпик яби-шип менар - ларта та -



лыёк Мыскингна джигит елы китты бирыш кы - ты - лырга малыёк.

Перевод:

1. На реке Белой высокий берег, держаться за листья
нельзя: нет тальника.
Бедный молодец заплакал и ушел; дать ему нечего.
2. Когда зайдешь в лес—свисти, чтобы осиновые листья
тряслись.
Там, где ходишь, ходи хорошо, чтобы весь народ дивил-
ся (любовался).
3. На белой березке серая белка: „не поддамся на выстрел,“
говорит и прыгает.
Белую рученьку положу на шею и расстанусь с тобой ¹⁾.

Протяжная песнь бакалинских кряшен—нагайбаков (Уфим. губ.).

Не скоро.



Са - мо - вар - лар куй - дым Сай-лар ис - тым Таш та -

Замедля.



рилка ту - лы бал - би - лен йан ду - сым.

¹⁾ С. Г. Рыбаков. О народных песнях татар, башкир и тептярей. (Живая старина, 1894 г., в. III и IV, стр. 353—354).

1. Самоварлар куйдым сайлар истым, Таш тарилка тулы балбилен, йандусым. Бу дынйакайларны кутсап иды Йанны танын сиган йарбилен, йандусым.	1. Я поставил самовар, пил чай, Глиняная тарелка полна меду, приятель. Чтобы так же сладко, как мед, жить мне На этом свете с своей милой, приятель.
---	--

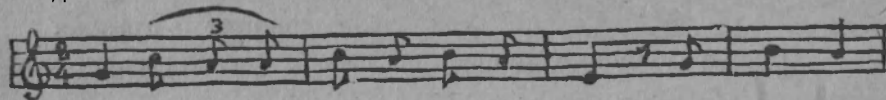
Музыка и песни их находятся под большим влиянием русской церковной и народной музыки. Музыкальные инструменты, которые употребляются у них, почти все русского происхождения: балалайка, гармония, гусли, скрипка, а также сыбузга (чибузга); татарский инструмент, на котором играют молодые парни на святках.

Тептярские песни отличаются от татарских тем, что каждая имеет свою мелодию. По характеру мелодии они делятся, как и татарские, на протяжные—узункуй и скорые—кыскак (у тат.—такмак).

Песни распеваются на свадьбах, гулянках, в вечернюю пору. Большинство песен среди тептярей живет не более человеческого века; каждое новое поколение создает свой песенный цикл. Строфы состоят из 4 стихов. Рифмуются 2 и 4 строчки. Две пары стихов, иначе 2 полустрофы с рифмою называются куш (пара).

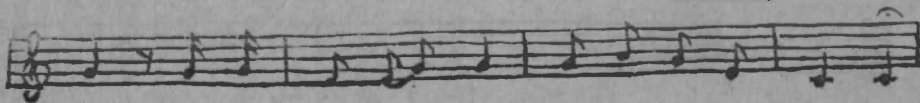
Вот образчик¹⁾ жалобной песни (мункуй) тептяря.

Довольно медленно.



Са-гра лар - га ук сык-тым да - у хай ки - сяк -

Замедляя.



на му-ил - ла кья-фрак йар-ган-дай кыс - кы - на.

1. Саграларга ук сыктым дау хай кискна: Муиллак йафрак йаргандай ки- скна; Буный гажап хайран ишляр булды? Ҷайгы хасрат китмай хискна.	1. Я вышел на открытую степь: Черемуха расцвела цветами; Что за удивительные вещи, Бо- же мой, случились со мной? Тоска-печаль не отходят от меня.
--	--

2. Қарангы түнді йуруганымдә: 2. Я гулял темной ночью:
Адаштырмай ирнын мижасы; Ведь межа не даст заблудиться;
Адаштырмай ирнын мижасы, Межа-то не даст заблудиться,
Адаштра дундя нужнасы. Да нужда мирская собьет с пути.
3. Қыркынгы қия тау буйлап, 3. Полевой зверь идет по горе,
Қара қаз қия қуль буйлап; Қазарки (гуси) летят вдоль озера.
Баним йурқайямны сары От большого горя
Алды турли хасрят куп уйлап. Мое сердце наполнилось желчью.
4. Йаикайгна буйлап йуры тургас, 4. Идя вдоль реки,
Усуридым сабак уйинына; Попал я на место, где играют
чебаки.
Инды атқайгнам бахиль бул дип. „Прости теперь, батюшка“, ска-
зал он (умирающий сын),
Белякайларин салды муинны. И положил руку на шею (обнял).
5. Ир кадырлары байлықта; 5. Цена людей — в богатстве,
Дундя кадырлары саулықта; Цена жизни — в здоровье,
Саулықаим бәнип даулатым: Здоровье — вот мое богатство:
Бер Худаим удын йарылка. Будь милостив ко мне, Господи!
6. Ниг' ауры иқан был башым, 6. Отчего у меня болит голова,
Ундап сулдап тарта куз йашым? Из правого и левого глаза течет
слеза?
Турли хасрят уйны куп уйласам, Много будешь думать о каждом
горе,
Дивуана булыр был башым. С ума сойдешь.
7. Йам бирьукайина мисал иқан, 7. Все равно, что свою душу отдавать,
Йат илларда йангыз ташлауы; Оставлять на чужой стороне (род-
ственника);
Илы урамлардын бряу қия: По улице кто-то идет:
Мисли Абдылгафур атлауы. Походка точно у Абдылгафура
(сына автора).
3. Исиқайгнам қитып бен утрам, 8. Теперь точно безумный я сижу:
Хайран вуайран ишқа аптрап: Ошеломленный удивительным
несчастьем:
— „Илама сана атқайгнам, — „Не плачь, мой батюшка,
Шунда йазган бизга туфырак“. Бог велел мне на этой земле
лечь“.
3. Қым айтырқай иқан саламымды, 9. „Кто велел передать тебе мой
поклон,

Аткайгнам килип итсин дип? С просьбою, чтобы ты приехал,
батюшка?"

Бер Худаим банá йазган иқан (Отец) „Господь судил
Йангыз юрүп гумырын утсын дип. Одному мне век прожить“.¹⁾

У з у н к у й.

Довольно медленно.



И-сыр-дым кай - да бан ба - ра - им И-скыр - дым дай



кым - га йа - ра - им.

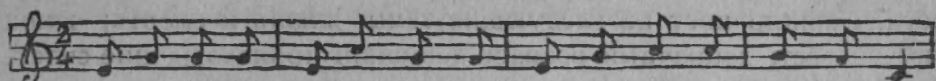
- | | |
|---|---|
| 1. Исырдым кайда бан бараим?
Искырдым дай кымга йараим?
Утыпкнай китты йаш гумырым:
Кайдан табып сатып алаим? | 1. Опьянел я: куда пойду?
Стар я стар: для кого гожусь?
Прошла жизнь моя молодая:
Где найти и купить мне ее? |
| 2. Китапларым китап истүндә.
Китапларым сталь истүнда;
Банин халларымды кышы бильмәй:
Бенсаргайдым ұсы кюн исинда. | 2. Книги мои на книгах,
Книги мои на столе;
Моего положения люди не знают:
Я пожелтел в три дня. |
| 3. Саграларга ұсқан быр тиряк,
Йафаркай ирга тугуля;
Йакташим йок туганым баним:
Йуракайларым ұзюля. | 3. В саду выросло дерево,
Листья его падают на землю;
Нет у меня ни земляка, ни род-
ного:
Надрывается сердце мое. |
| 4. Өт дилгалардын аша сыктым,
Икы кулкайма тап алып;
Кайтыр йулларма карай киттым:
Икы кузикайма йаш алып. | 4. Перешел я огненную речку,
Набрал в обе руки камней;
Посмотрел я на дорогу, по ко-
рой должен вернуться:
Заплакали оба мои глаза. ²⁾ |

¹⁾ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Уральских мусульман, стр. 199—200.
Ср. О народных песнях татар, стр. 351—352.

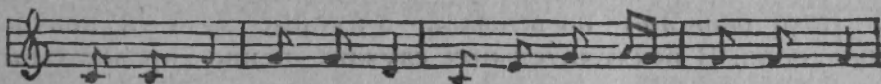
²⁾ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Урал. мусульман, стр. 201. Ср. Его же о народных песнях в Лив. стар. 1894 г., в. III и IV, стр. 352.

Такмак тептярский (по тептярски: кыскак).

Довольно скоро.



Иг-тай а-гай ар-ба-дын-да Йа-тып кал--ган бе-ри штан



А-дун-дя за-лю-ли, Йа-тып кал-ган бе-ри штан.

- | | |
|--|--|
| <p>1. Игтай агай арбандында
Йатып калган бери штан.
Адундя залюли,
Йатып калган бери штан.
Штанына ник кайгырсын:
Фахарниса бик куштан;
Адундя залюли,
Фахарниса бик куштан.</p> | <p>1. В телеге дяди Игтая
Остались одни штаны,
Ай да люли,
Остались одни штаны.
О штанах ему нечего горевать:
Фахарница очень любезна,
Ай да люли,
Фахарница очень любезна.</p> |
| <p>2. Игтай агай бура бурай
Уйга тугуль киятка,
Адундя залюли,
Уйга тугуль киятка.
Игтай агай йаш бисасе
Фахарница биятка,
Адундя залюли,
Фахарница биятка.</p> | <p>2. Игтай рубит (лес)
Не на избу, а на амбар,
Ай да люли,
Не на избу, а на амбар.
Молодая жена дяди Игтая
Фахарница — блядь,
Ай да люли,
Фахарница — блядь.</p> |
| <p>3. Туркын туркын куйлар кия,
Агасында кара йок,
Адундя залюли,
Агасында кара йок.
Нихаль итсын Фахарниса
Алла кушкас сара йок,

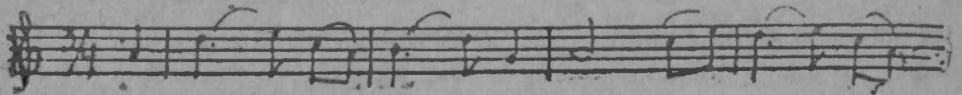
Адундя залюли,
Алла кушкас сара йок.</p> | <p>3. Идут гургом бараны,
Все белые, черных нет,
Аи да люли,
Все белые, черных нет.
Как же быть Фахарнице?
Так Бог судил, ничего не по-
делаеть,

Ай да люли,
Так Бог судил, ничего не по-
делаеть ').</p> |

Башкиры употребляют песни татарские, вроде вышеописанных, но поют их на свои мелодии. Собственные песни башкир, которые весьма разнообразны, носят печать своеобразной поэтичности. Башкир поет на следующие темы: жизнь и смерть; юношеский возраст; добрачный возраст девушки; происхождение счастья; значение судьбы: то, чему она указала быть, отвратить нельзя; горести и лишения человека; гнет бедности, которая уничтожает радости и веселие; любовь к родине и тоска по ней на чужбине и т. п. Поют башкиры по вечерам, в лунные ночи и кончают около полуночи. В исключительных случаях пение продолжается за полночь; звуки башкирских песен полны мечтательности, стремления к чему-то далекому. Пение у башкир одnogолосное; хоровое пение бывает чаще зимой, на вечеринках, свадьбах и т. п. Пение иногда соединяется с игрой на инструментах: на курае (свиристель) и домбре—балалайке в 3 струны.

Делятся башкирские песни на проголосные—куйляп и скорые—дженгыль-куй.

Пример длинной песни.



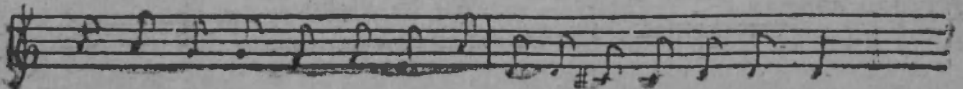
Ар - кай кай - ла ирьда(й) ай ат уй



най уй - су кай-ла ирь-да тюлькуй най



Ай хай аб - зы бикъчи бяр кашын сикирь тупе - бяр



Ерлау - чи нун кунли булсын кута-реб учеб(з)е - бяр

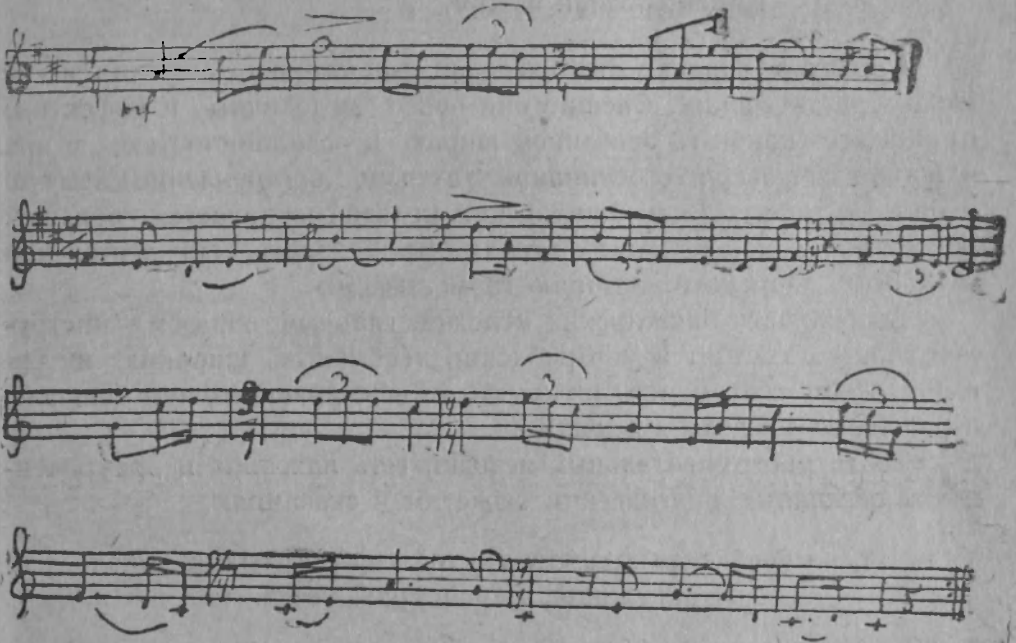
Перевод.

„На возвышенном месте резвится лошадь,
А в долине играет лисица.

Припев: Ай, братец, какой ты красавец,
Поводи бровями.

Чтобы исполнить желание (развеселить) певцов,
Вышей, подняв чашку“.

Тартельская, не имеющая припева.



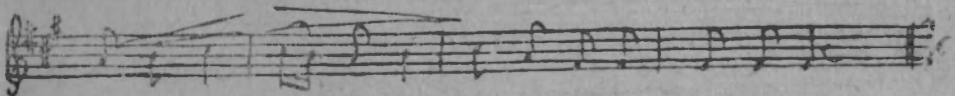
Пример скорой песни.

Скоро.



Ай хай аб-зы бикь чи бяр кашин сикирь туп(з)е-бяр

Припев.



Ай яный вай яный, кашин сикирь туп(з)ебяр.

Перевод текста:

1. Ах, братец, какой ты красавец,
Поводи бровями,
Припев: Ах, душенька, раздушенька,
Поводи бровями.
2. Чтобы удовлетворить желанию (развеселить) певцов,
Выпей, подняв чашку,
Ах, душенька, раздушенька,
Выпей, подняв чашку.

Характер башкирских мелодий значительно отличается от характера татарских. Внешне они более мелодичны и эффектны; от них веет какой-то особенной ширью и размахистостью; в них чувствуется какая-то особенная мечтательность, стремление к чему-то неопределенному. Ритм башкирских мелодий отличается большей ровностью, чем в татарских песнях. Кроме этого, они легче, чем татарские, допускают обычную гармонизацию.

Особенность башкирских мелодий, главным образом, инструментальных, состоит в употреблении необычных широких интервалов: секст, септим, нон; звукоряды их обыкновенно очень большие, переходя за пределы дуодецим.

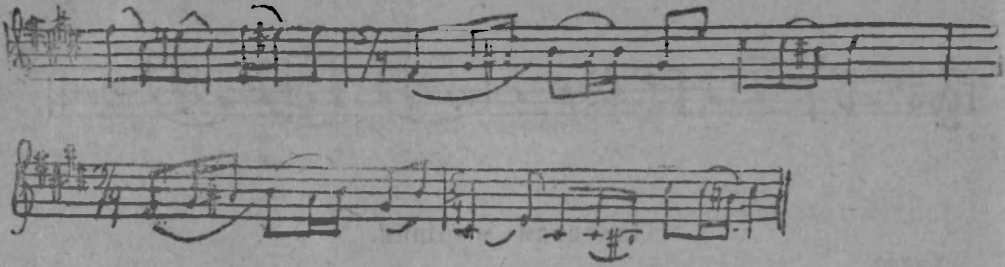
Среди инструментальных мелодий есть плясовые и приуроченные к различным поэтическим сюжетам и сказаниям.

Мелодия, воспевающая красоты крутой горы Артылыш, около дер. Узунгуловой, Верхнеурал. уезда.

Не очень скоро.



¹⁾ С. Г. Рыбаков. Музыка и песни Урал. мусульман, стр. 135.



Помимо своих народных мелодий, башкиры играют на кураях и русские песни, напр. „Чижик“, „Вдоль да по речке“ и др., что является признаком русского влияния на башкир.

Чувашские песни¹⁾ являются отражением мирозерцания народа, его заветных дум и желаний; темы чувашских песен: местная природа гармонирующая с чувашским унылым характером, своеобразные формы общественных отношений, незначительный круг привязанностей и т. п. Чуваши поют на свадьбах, на пирах, в благодарность за угощение и пр. Многие праздники послужили поводом к составлению особых песен. Так, на масляной неделе, ребятишки встречают масляницу следующей песенкою:

Пришла масляница, рот полон блинов,
Пришло катанье; карман полон пряников.

Благие пожелание в рождественский праздник выражаются особыми песнями.

На пасхе верховые поют, высказывая свою радость, но вместе и горе праздника: три дня показались только за один день. Радуюсь пляшем, как нам определено.

Песни поются чувашами обоих полов и всех возрастов. К людям мрачным чувашаи обращаются так:

Что вы не поете, не ведете беседы?
Неужели думаете, что век придет дважды?
Если и придет, то не для нас,
А придет для мира.

Характерную особенность чувашской поэзии составляет богатство сравнений. Значительная часть песен состоит из двух частей, дающих как бы сравнение двух явлений

„За черным лесом выпал снег,
„Там черная куница проложила след;
„Не нужно следить по следу черную куницу,
„Не должно порочить имени отца и матери.

¹⁾ Мелодии чувашских песен имеются у Мошкова — Материалы для характеристики музыкального творчества — в Изв. О. А. и Э. т. XI, а также в издании Образцы мотивов чувашских нар. песен, в. I, II.

Живя простою жизнью, близкою к природе, чувашин с последней каковыми-то непонятными для наблюдателя узами; шапках видно, что он чувствует с нею какую-то солидарность ит ее как существо одухотворенное, понимающее его нужду.

„На радость черного Семена „Колышется черн
 „Волнуется полевой хлеб, „На радость черн
 „На радость полевому хлебу „Волнуется черн

Верование в заранее предназначенную каждому у представляет не случайный мотив в песнях, но есть нечто жившееся.

язан
 в его
 ль, лю-
 ды:
 ый лес,
 ому лесу
 ли Семен.
 часть со-
 то опреде-

Родственные отношения оставили в песнях след. Чувашин очень нелегко растается с родными:

й глубокий

„Мы не русские и не татары,
 „Чтобы ездить по большим дорогам“.

Опасение оставить родную семью, селение, неизвестным, которое ждет его на чужбине, породило у чувашин ряд рекурсивных песен. Главное содержание рекурсивных песен. Главное содержание рекурсивных песен. Главное содержание рекурсивных песен.

страх пред тем
 или целый ряд
 дание их таково.
 рывают от своей
 ем он сжился, без

В песнях чуваш проскальзывает иногда нечто свое, свои особенности, свои черты. Отношения к своим, особенно родственникам, теплые. „Отец и мать души свет“, говорит чувашин. В своей песне чувашин гордится тем, что ему приходилось бывать в разных местах, бороться с всевозможными случайностями, отстаивать свою семью.

сознание того, что
 ригинальные расовые
 нникам, самые светлые
 ит чувашская песня.
 м, что, хотя на своем
 обстоятельствах и под-
 всетаки не навлек бес-

Родные, друзья, по описаниям песенные.

в, гораздо лучше, чем все

„Много в табунах добрых коней,
 „А не сравниться им с тем конем, что на лбу звездочка;
 „Много в нашей деревне добрых людей,
 „А не сравниться им с теми добрыми друзьями.“

Среди „добрых людей“, которых чувашин воспеваает, почетное место занимают старики, как хранители преданий народной мудрости и старины:

„Вышел я за околицу, накопил сена,
 „Не зная, что были тут ягодные цветы.
 „Вошел я в дверь и пошутил,
 „Не зная, что были тут старики;
 „Еслиб знал, что старики были,
 „Снять бы шапку, да поклониться.“

Свадебный ритуал включает сотни песен, которые поются невестой, замужними женщинами и парнями поезжанами.

В общем чувашское песенное творчество замечательно своею мягкостью тонов, любовью и сильным чувством. В своей песне чувашин поднимается до истинно-гуманных взглядов на жизнь, углубляется в себя самого, в свой внутренний мир и рассматривает философски то, что его окружает. Он живет не только настоящей минутой: неизвестное будущее часто заставляет его призадумываться; его возмущает людская несправедливость; он горюет о трудных временах, которые приходится переживать.

„Улица широкая, дорога черная:

„Кто увидит, как мы пойдем?

„Время тяжелое, люди дурные:

„Кто будет плакать, если мы не поплачем?“¹⁾

В метрике чувашских песен можно наблюдать все три вида стихосложения: силлабический, метрический и тонический. В песнях свадебных, хороводных, посиденочных, рекрутских главное внимание обращается не на размер, а на одинаковое количество слогов во всех стихах: по 7, а иногда по 8 слогов в каждом стихе. Для признания стихосложения метрического дают основания слоги длинные и короткие и правильность чередования их в чувашских песнях. Следы тонического стихосложения можно видеть из следующих примеров:

- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|---|--------------------|------------|--------|--------------------------|--------|--------------------------|-------------|-------|---------|---------|--------|-----|--------|-----|-------|------|-------|--|
| 1. | <table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding-right: 5px;">Салт̄ар</td> <td style="padding-right: 5px;">вит̄тер</td> <td style="padding-right: 5px;">сол</td> <td style="padding-right: 5px;">корна̄й</td> <td rowspan="2" style="font-size: 2em; padding-left: 10px;">}</td> <td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">хорей.</td> </tr> <tr> <td>Еп̄ер</td> <td>ка̄яс</td> <td>сол</td> <td>мар-ши?</td> </tr> </table> | Салт̄ар | вит̄тер | сол | корна̄й | } | хорей. | Еп̄ер | ка̄яс | сол | мар-ши? | | | | | | | | |
| Салт̄ар | вит̄тер | сол | корна̄й | } | хорей. | | | | | | | | | | | | | | |
| Еп̄ер | ка̄яс | сол | мар-ши? | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. | <table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td rowspan="3" style="vertical-align: middle; padding-right: 5px;">Ямб с
анапестом</td> <td rowspan="3" style="font-size: 2em; padding-right: 5px;">{</td> <td style="padding-right: 5px;">Ат̄те</td> <td style="padding-right: 5px;">туй̄а</td> <td style="padding-right: 5px;">ка̄й</td> <td style="padding-right: 5px;">тер̄е</td> <td rowspan="3" style="padding-left: 10px;">}</td> <td rowspan="3"></td> </tr> <tr> <td>к̄епер</td> <td>орл̄а</td> <td>ка̄сна</td> <td>дох</td> </tr> <tr> <td>пук̄ек</td> <td>пек</td> <td>вы̄яс</td> <td>ка̄с</td> <td>тер̄е</td> </tr> </table> | Ямб с
анапестом | { | Ат̄те | туй̄а | ка̄й | тер̄е | } | | к̄епер | орл̄а | ка̄сна | дох | пук̄ек | пек | вы̄яс | ка̄с | тер̄е | |
| Ямб с
анапестом | { | | | Ат̄те | туй̄а | ка̄й | тер̄е | | | } | | | | | | | | | |
| | | | | к̄епер | орл̄а | ка̄сна | дох | | | | | | | | | | | | |
| | | пук̄ек | пек | вы̄яс | ка̄с | тер̄е | | | | | | | | | | | | | |
| 3. | <table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding-right: 5px;">Ай</td> <td style="padding-right: 5px;">в̄ср̄ем̄ер</td> <td style="padding-right: 5px;">ай</td> <td style="padding-right: 5px;">с̄ир̄ем̄ер</td> <td rowspan="2" style="font-size: 2em; padding-left: 10px;">}</td> <td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">Чистый
4-стопный ямб.</td> </tr> <tr> <td>Са̄па̄сипах</td> <td>ай</td> <td>хо̄сине</td> <td></td> </tr> </table> | Ай | в̄ср̄ем̄ер | ай | с̄ир̄ем̄ер | } | Чистый
4-стопный ямб. | Са̄па̄сипах | ай | хо̄сине | | | | | | | | | |
| Ай | в̄ср̄ем̄ер | ай | с̄ир̄ем̄ер | } | Чистый
4-стопный ямб. | | | | | | | | | | | | | | |
| Са̄па̄сипах | ай | хо̄сине | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Наиболее распространена 2-я форма стихосложения.

Чуваши поют свои песни не только в одиночку, но и хором; любят смешанные хоры из мужских и женских голосов. Различаются малые и большие хоры (Козмод. у.)

По темпу чувашские мелодии можно разделить на скорые и протяжные. Протяжные песни переполнены триолями и аччиакатурами.

В деле ритмики чувашских мелодий обращает на себя внимание дробление темпа на три части в отличие от русских народных мелодий, где преобладает дробление темпа четное, на две и на четыре части. В громадном большинстве чувашских мелодий господ-

¹⁾ Ашмарин Н. И. Очерк народной поэзии у чуваш. (Этнографическое обозрение, 1892 г., № 2—3, стр. 63—64.

ствуется пятитонный звукоряд, китайская гамма ¹⁾. Инструментальная музыка чуваш более разнообразна, чем у других народностей Поволжья. Чуваши играют на гуслиях (кёсле), скрипке (купас), на балалайке (тумра), гармонике (кармани, вархан), на волынке (шәпәр), на простых дудках с 5 дырочками (шәхлифә), на берестяном пастушьем роге. Самый любимый из всех этих инструментов у чуваш — гусли. На нем играют не только мужчины, но и женщины. Чуваши чужды предрассудка, который запрещает женщине игру на музыкальных инструментах у других народностей Поволжья.

Производство гуслей развито в Козмодемьянском и Ядрин. у. Казанской губернии. В довоенное время нередко можно было наблюдать сбыт этих гуслей чувашами в магазин Кюнстлера в Казани.

Для музыки инструментальной чувашаи любят сходиться вместе и составлять нечто вроде оркестра. Иногда они с'игрываются на всех своих инструментах, составляя таким образом оркестр из пузыря, гуслей, гармоники, балалайки, скрипки и барабана. Чаще всего для оркестров встречаются сочетания из нескольких скрипок, гармоний и гуслей.

Киргизское песенное творчество очень велико. Киргиз любит поэзию. В поэтические образы и картины он зачастую облакает самые обыденные мысли. Сюжеты заимствует отовсюду. Ширь степей, жизнь скотовода, жизнь аула, семейная обстановка, родовые связи и т. п.—все это является предметом песенного творчества киргиз.

Из древних поэтических произведений киргиз должна быть отмечена поэма: „Кузу Курпеч и Баян солу“. Здесь описывается трогательная любовь и страдания влюбленных.

Есть у киргиз певцы—ульгенчи и певцы—акын. Первые поют старые чужие песни, вторые—певцы-слагатели. Знаменитейшие певцы-слагатели новейшего времени: Урунбай, Наурузбай, Баймурад и Ногайбай.

Певец по профессии называется ойлянчи. Он поет свои песни под аккомпанимент двухструнной домры, род балалайки, или трехструнного инструмента, вроде гитары. Ойлянчи—желанный гость на всяком собрании. Состязание певцов в импровизации и остроумии—лучшее увеселение для киргиз.

По словам А. С. Фаминцына, в бóльшей части песенных напевов киргиз заметны, если не вполне точное соблюдение пятитонного звукоряда (китайской или шотландской гаммы), то, по крайней мере, несомненные следы влияния этого звукоряда на состав мелодий.²⁾

¹⁾ В. А. Мошков дает образчики на все виды китайской гаммы (Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казан. Унив., т. XI, стр. 44, см. №№ по указаниям примечаний).

²⁾ Фаминцын А. С. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. Спб., 1889. Стр. 63.

В киргизских народных мелодиях часто встречаются триоли и аччаакатуры. Как и у чуваш, в мелодиях киргиз преобладает дробление темпа на 3 части.

Мари, как и чувашин, любит пение и музыку,¹⁾ поет и играет очень много. Все важнейшие случаи жизни сопровождаются пением и музыкой. Сехавшись, допустим, на святках, мари начинают петь монотонные, большею частью импровизированные песни, смысл которых состоит в том, что они оплакивают свое положение, свое материальное положение. Мари нередко берет темой для своей песни вопрос о кратковременности земной жизни:

„Зашел я в лес, заблудился.

„И положил приметы па листья.

„Листья, падая, не делаются землей.

„Этот мир для нас не вечен.

„Запел я песню со звоном, как от колокала.

„С шелестом кленовых листьев.

„Зачем нужен для пения язык,

„Когда он предназначен в глине истлеть?

Свадьба служит предметом для очень многих песен.

„Идет свадьба, идет шум (говор, толки).

„Необходимо полтора пуда мяса“,

„Чтобы сварить полтора пуда мяса.

„Нужно полторы саней дров.

„Полосой—полосой облако собирается.

„Думаешь-ли, что не подождав он уйдет?.

„Приехавший взять на свадьбу человек,

„Думаешь, оставит тебя не взявши.“²⁾

Есть у мари песни солдатские, религиозные, пирушечные, поминальные, величальные и др.; заслуживают внимания песни недозвольных судьбой.

„Если бы знал, что вода так глубока,

„Не сел бы я в лодку“.

„Если бы знал, что жизнь так тяжела,

„Не родился бы я от матери.

„Взошел я на вершину горы.

„Посмотрел на поверхность вселенной.

„Поверхность вселенной об'ята дымом—паром.

„Окружность наших глаз об'ята слезами³⁾.“

¹⁾ Образцы мелодий см. в книге В. М. Васильева—Сборник марийских песен. Казань. 1920.

²⁾ Алтриев А. Сборник черемисских песен, записанных в разных селениях Бирского и Сарапульского уездов в 1905—1907 годах. Русский перевод, исполненный В. М. Васильевым. Казань. 1908. Стр. 6—8.

³⁾ Там же, стр. 19—20.

По форме марийские песни представляют 4 стиха; по содержанию первые два стиха изображают картину из природы, окружающей обстановки или из жизни животных и растений, а последние две—картину из жизни людей и, большею частью, аналогичную с содержанием первых двух стихов.

Часть песен подходит под тоническое стихосложение. Но в большей части песен, особенно восточных мари, стихосложение силлабическое.

Белые стихи встречаются редко; чаще употребляются стихи рифмованные.

По наблюдениям Риттиха, мотивы марийских песен менее певучи, чем чувашские; зато переходы от ноты к ноте более резки. У них нет рулад, но есть носовые ноты, которых вовсе не существует у чуваш. Происхождение этих нот следует приписать общепотребительной песни без слов, которая сопровождает мари во всех случаях его жизни.¹⁾

Все эти заключения Риттиха новейшими наблюдениями опровергнуты.

Мотивы восточных мари состоят из двух колен, причем второе повторяется два раза.

Мотивы луговых мари состоят из четырех колен. Мотив начинается непременно с высокого звука и кончается тем же звуком октавой ниже. В построении мотивов наблюдается следующее правило: 1 и 3, 2 и 4 колена, за исключением высоты тонов, во всех прочих отношениях совершенно тождественны.

По своему внутреннему достоинству мотивы восточных мари, особенно старинные, полны чисто национального содержания. Мотивы луговых мари в этом отношении стоят несколько ниже²⁾.

Аккомпанируют мари больше на скрипке или гусях. Бывает музыка, составленная из барабана, гуслей и пузыря, под такт которых на вечеринках хлопают в ладоши и пляшут, то девицы, то парни, сводя то носки, то каблуки и разводя руками, иногда кружась на одном и том же месте³⁾.

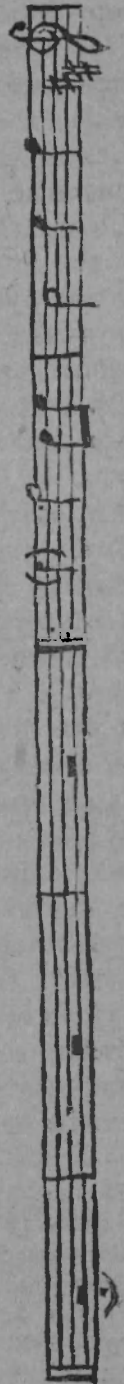
Вотяки в музыкальном творчестве уступают всем названным выше народностям. Песни их слабы и немногочисленны. Мотивы разработаны однообразно.

1) Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России. Казанская губерния. Ч. II-я. Казань. 1870. Стр. 185.

2) Васильев В. М. О характере и строе черемисских песен (Известия Общ. А. И. Э. при Каз. Унив., т. XXIV, вып. 6, стр. 585—587).

3) Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России. Казанская губерния, Ч. II. Казань. 1870. Стр. 185.

Вот один из них.



Аккомпанимент песне почти не принят. Своих музыкальных инструментов не употребляют. Русская гармоника и балалайка, чувашский пузырь—вот те инструменты, которыми пользуются вотяки в необходимых случаях.

Из свадебных песен вотяков мы можем привести следующие:

„Мы взяли красную манишку.

„А сами оставили черную.

„Мы отдали со шляпу,

„А взяли с целый сундук.“¹⁾

Или: „Мы приехали к вам на коне,

„Подобном красному петуху;

„Лучше небесной радуги наши оглобли,

„Медью убрап наш хомут.

„Мы приехали в саях блестящих

„Не хуже ваших зеркал.

„Наши подушки подобны крылу снегиря,

„Мы приехали с дугою, оправленную в медь,

„Наши седелки сделаны на подобие небесной птицы.

„Я приехал к вам, нарядившись, как прелестная кукла“.

Песня о горькой судьбе также чужда поэтических красок.

„Холодно, холодно моим ногам,

„Прозябли они, как гусиные лапы.

„Будущею зимою я сострою себе новую избенку.

„Посхал я в Мензелинск, встретил я своих сыновей,

„Но не в пользу мне мои дети стали:

„Злосчастное тело их пошло на моление черемисов.

„Хоть на майоров день надень мою шубу,

„А хочу иногда табани я печь,

„Да некому мне их испечь,

„Под горой я пошел и по горе пришел.“²⁾

Мордва в музыкальном отношении находится под сильным влиянием русских. Только жители Пензенской, Тамбовской и Уфимской губерний отчасти обнаруживают признаки самостоятельного творчества.³⁾ Мордовская песня состоит из многих куплетов. Обычно 1-й куплет—четырёхстишие, а все остальные—пятистишия. Мордва поет о прошлых временах; сохранились очень ценные для на-

¹⁾ Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России. Казанская губерния. Ч. II. Казань. 1870. Стр. 214.

²⁾ Б. П. Материалы для изучения народной словесности вотяков (Этнографическое обозрение, 1892 г., № 4, стр. 175—176).

³⁾ Евсевьев М. Е. Образцы мордовской народной словесности. Выпуск 1. Моқшанские песни. Казань. 1897. Шахматов А. А. Мордовский этнографический сборник. Спб. 1910.

уки песни исторические; поет о своем настоящем, рассказывает о невзгодах своей жизни, о семейной жизни, о жизни общественной. Довольно обычным сюжетом для песен является воинская повинность, которая разлучает мужа с женой, лишает семью работника и, таким образом, подрывает домашнее хозяйство.

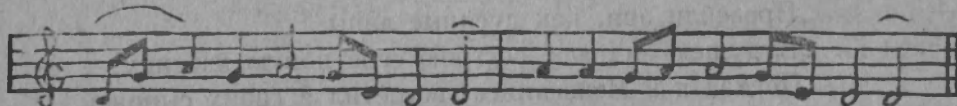
Мордовская песня полна житейских картин. Вот одна из них. Поехала Анна в „гости гостить“. Гостила неделю, другую, а „на третьей голову свернула,—себя погубила“. Тимкай решил с'ездить к ворожее.

„Деревней ехал—он, лежал и плакал,
„Он лежал и плакал—за сердце хватался,
„Подем ехал он, плясал и пел,
„Лесом ехал—соловьем свистал.
„Так приехал он в Поникедовку.“¹⁾

Из мордовских песенных мотивов в печати появлялось очень немног^о2). Десятки других пока хранятся на восковых валиках у собирателя их М. Е. Евсевьева, почему очень трудно судить о мордовской народной музыке в целом.

Свадебные мотивы являются отражением этнографических особенностей мордвы. Свадьба является своего рода состязанием рода жениха и невесты. Один мотив громогласный и торжественный; им поет сваха, как предводительница партии победителей, и весь род жениха.

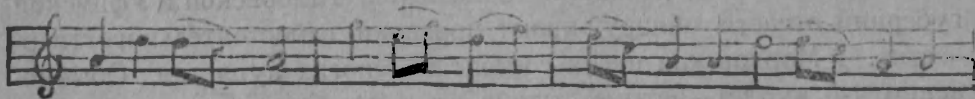
Медленно.



И ях и ях и я ях и ё ва ех ва я ех

На совершенно другой мотив причитает невеста и ее сторонницы—урьнима вальгей—голос причитаний или тейтерькс чинь вальгей—девический голос.

Протяжно.



И ях и ях и я ях и е ваех ва я ех.

¹⁾ Евсевьев М. Е. Образцы мордов. нар. слов., стр. 5.

²⁾ Евсевьев М. Е. Мордовская свадьба (Живая старина, 1892 г., в. II, стр. 100, 101, 104). Шахматов А. А. Мордовский этн. сборник.

3-й мотив, это тот, которым поют девушки из партии невесты, катавшиеся на лошадях женихах. В словах этой песни выражается благодарность свату за лошадей, сани, возжи;

„Спасибо, за людей нас счел,

„Спасибо, как людей нас почтил“.

V.

Ближайшие задачи музыкальной этнографии относительно поволжских народностей.

Значение музыкального и песенного творчества народностей Поволжья для их культурного развития. Необходимость всестороннего изучения этого творчества, по предположениям Московской музыкально-этнографической комиссии. Местные дополнения к предположениям комиссии. Способы изучения краевого музыкального и песенного материала: маленькие комиссии по национальностям, кружки любителей музыки и пения в поволжских деревнях.

Музыкально-этнографическое самообразование. Пути для этого: изучение печатной литературы, изучение на местах сырого материала, музыкально-этнографические общества.

Значение всех перечисленных видов музыкально-этнографического творчества для народностей Поволжья громадное. Выражая чувства поволжан, музыка так же не отделима от них, как и словесное творчество, и так же необходима им, как слово для приобретения культурных богатств извне. Лишить поволжан омузыкаленной речи значит то же, что уничтожить в них самую душу, превратить их в полусущества. И если опытный педагог не решится пользоваться для просвещения народных масс чуждым для них языком, то и опытный музыкант не будет чуждаться народной музыки, а, наоборот, на основе ее построит дальнейшее музыкальное развитие соответствующего народа. Поэтому вполне правильно поступали те, которые настаивали на изучении народной музыки и в музыкальных обществах и в музыкальных училищах.

Московская музыкально-этнографическая комиссия в 1906 году наметила следующую программу по народной музыке в консерваториях и музыкальных училищах.

1. Значение народной музыки для самого народа, для искусства и для науки (Вступительное чтение).
2. Анализ текста народных песен и связь текста с музыкой.
3. Ритмика народных песен.
4. Строй народных песен.
5. Мелодика в народных песнях.
6. Гармония и контрапункт в народных песнях.
7. Форма народной песни.

8. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка.

9. Отношение народной музыки к художественно-музыкальному творчеству.

10. Связь народной песни с церковным пением.

11. История развития народной песни и музыки.

12. Отношение русской народной песни к песням других племен России и вопрос о взаимном их влиянии.

13. Сравнительное изучение русской народной музыки с музыкой других народов земного шара¹⁾.

Все это, конечно, должно быть принято полностью в Казанской центральной восточной музыкальной школе, применительно к народной музыке народностей Поволжья. К этому можно было бы разве еще прибавить изучение языков Поволжья, истории и этнографии финских и тюркских племен Поволжья.

Само собой понятно, что школа не достигнет своей цели, если не поставит своею главной задачей подготовку опытных музыкантов—этнографов.

В работе их должно быть три главнейшие стороны:

а) Практическая—собрание и записывание материалов, б) теоретическая — систематизация материалов, выяснение принципов построения народной песни и в) наконец, художественная—художественная обработка народных песен, переложение их для пения, хорового пения с аккомпаниментом фортепиано и других видов исполнения.

В единении с Обществом археологии, истории и этнографии при Казанском Университете, Северо-Восточным Археологическим и Этнографическим Институтом Казанская центральная восточная музыкальная школа должна неуклонно идти к научной разработке всего того, творцами чего были и есть народы Поволжья. Для этого она составляет особую музыкально-этнографическую комиссию или комиссию и привлекает к делу собирания сотрудников из лиц, близких к народу. Из каждого такого ядра постепенно развивается сплоченный кружок, который внимательно обследует свой район, область или уезд со стороны музыкально-поэтического творчества. Кружок способствует развитию на местах районных обществ или союзов любителей народной музыки. Мелкие ячейки, под руководством опытного музыканта—этнографа, добывают материал, передают его для обработки Казанскому Центру, а этот в свою очередь действует совместно с Московской и СПб. песенными комиссиями

¹⁾ Записка о введении преподавания народной музыки в консерваториях и музыкальных училищах. Москва, 1906, стр. 3. Труды этнограф. отдела Общ. любит. естеств., антроп. и этногр., т. XV, приложение, стр. 66.

В указанном направлении Казанская школа уже кое-что сделала, но еще больше предстоит ей сделать.

Восточная музыкальная школа, вводя сравнительное преподавание народной национальной музыки с изучением музыки других культурных народов мира, имеет своей задачей восполнить тот существенный пробел, который замечался в рациональной постановке музыкального образования и тем самым оказать содействие в под'еме общей музыкальной культуры, совмещая в себе учебное заведение и научную школу во французском значении этого слова (т. е. как ученое учреждение, изучающее известный материал, известный вопрос). Школа постепенно будет вводить умение записывать народные песни с голоса и фонографом, изучение теоретических основ народной музыки, ее мелодии, гармонии и ритма и других элементов, искусство сочинять произведения в народном духе; обработку народных произведений общими приемами для хора и оркестра; изучение отношения их к музыке русского и других народов, изучение литературной стороны народных песен и умение переводить их на русский язык с возможным сохранением особенностей. Для сравнительного изучения творчества, как отдельных наций, равно как и творчества всех вместе, школа вводит науки, имеющие характер востоковедения, т. е. предметы тюркологии, финнологии и монголоведения. В дальнейшем школа наметила экскурсии с учащимися для слушания и записи на местах вокальных и инструментальных исполнений; подготовку учащихся к деятельности инструкторской по организации народных хоров и оркестров, устройство показательных концертов, сцен из народной жизни, воспроизведение обряда и празднеств с пением и музыкой и поездки по городам и селам для демонстрации.

Приложения.

I.

Указатель литературы по музыкальной этнографии.

Ambros A. W. Geschichte der Musik. 1862—1868.

Владимирский А. О законах музыкальной гармонии и национальных инструментах. (Сборник антрон. и этногр. статей о России. М. 1868).

Гречанинов А. Мусульманские песни. (Обработаны татарские, башкирские, и др., собранные С. Рыбаковым).

Данилов К. Древние российские стихотворения. 1878.

Gmelin J. G. Reise durch Sibirien von dem Jahre 1740 bis 1743. 1752. III, S. 522, Beil zu S. 370, 522. Нотные примеры: татарские песни: чацкайцев и согайцев.

Записка о введении преподавания народной музыки в консерваториях и музыкальных училищах. М 1906.

Карасев П. П. П. Сокальский и его работы в области изучения русской народной песни (Этнографич. обозрение 1912 г., № 3—4, стр. 70—89).

Кашкин Н., проф. Очерк истории русской музыки. Москва. 1908.

Кленовский Н. Этнографический концерт. (Сборник песен русских, славянских и различных народностей России).

Линева Е. Э. Всеобщая перепись народных песен в России. Москва. 1914.

- Линев А. Л. Руководство к пользованию фонографом при записывании народных песен. М. 1914.
- Липаев И. Музыка на Всероссийской выставке в Нижнем-Новгороде. СПб. 1897.
- Маслов А. Л. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском Этнографическом Музее в Москве. С 137 рисунками в тексте и 3 таблицами. М. 1909.
- Музыкальное образование. Журнал за 1886 г. № 26—28. Об Кит. гамме в рус. нар. музыке П. П. Сокальского.
- Муравьев. Путешествие в Туркмению и Хиву. 1822 г. (О Домре у киргиз).
- Маслов А. Опыт руководства к изучению русской народной музыки. М. 1911.
- Маслов А. Л. Библиографический указатель книг и статей по музыкальной этнографии (Труды Муз. Этн. Ком. т. I, стран. 536—543; т. II, стр. 397—400).
- Мошков В. А. Труба в народных верованиях (Живая старина. СПб. 1900 г. в III, стр. 297—352; вып. IV, стр. 451—524).
- Поиов К. А. Зыряне и зырянский край. (Известия Общ. Любителей Естеств., Антроп. и Этнографии, т. XIII, в. 2, стр. 52—57, 65—67).
- Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа. СПб. 1907.
- Привалов Н. И. Варган (Известия СПб. Общества музыкальных собраний, 1903. Окт.—Ноябрь).
- Летухов М. Систем. опис. народных инструментов музея СПб. Консерватори, 1892.
- Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов. М. 1906.
- Сыбаков С. О народных песнях татар, башкир и тептярей. (Живая старина, 1894 г., в. III—IV, стр. 325—364).
- Сыбаков С. Отчет о поездке к киргизам (Живая старина),

- Риман Г.** Катехизис истории музыки. Ч. 1-я история музыкальных инструментов, история звуковой системы и нотописания. Перев. с немецк. проф. Н. Кашкина. М. 1896. Ч. II. История музык. форм. Пер. проф. Кашкина. М. 1897.
- Риман Г.** Музыкальный словарь. Перевод с 5 немец. издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом. Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. М. 1901. (имеются ссылки на русские и иностранные источники).
- Саккетти Л. А., проф.** Очерк всеобщей истории музыки. 3-е издан., испр. и дополн. СПб. 1903.
- Саккетти Л. А., проф.** Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно с приложением испанской школы. 2-е допол. изд. СПб. 1900.
- Сокальский П. П.** Русская народная музыка. Харьков. 1888.
- Труды музыкально-этнографической комиссии. т. I М. 1906; т. II, М. 1911; т. III, М. 1907; т. IV, М. 1913.
- Указатель по муз.-этно. литер. см. Маслов, Михневич, Wallaschek, Риман, Никольский.
- Указатель иностранной музыкально-этнографической литературы можно читать в книге Wallaschek'a Anfänge der Tonkunst Leipzig. 1903. S. 314—340.
- Укатель источников **Михневича**—История музыки в России, называет 304 источника (Михневич, стр. 353—359).
- Фаминцын А. С.** Домра и сродные ей музыкальные инструменты. СПб. 1891.
- Фаминцын А. С.** Скоморохи на Руси. СПб. 1889.
- Фаминцын А. С.** Гусли русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. СПб. 1890.
- Fétis F.** Flist. gén. de la mus. II, p. 351 et suiv. Об арабской музыке и ее распространении.
- Шиллинг.** Музыкальная энциклопедия (Schilling. Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft. 1876. t. I—VI.

Энциклопедический словарь, изд. Брокгауза и Эвфрона. СПб.

Эйхгорн А. Ф. Полная коллекция музыкальных инструментов народов центральной Азии. СПб. 1885.

Эпштейн Э. О музыкальном воспитании юношества. Указания для родителей и воспитателей. Перев. с немец. Фехнера. СПб. 1897.

Weitzmann C. F. Volksmelodien: II. Finnen, в Neue Zeitschrift für Musik 1851. № 20—22.

Яичук Н. А. О собирании народных песен и организации песенных комиссий. Москва. 1914.

II.

Музыка и пение мелких народностей.

(Постановления съезда М. Нар. в мае 1918 года).

1. Каждая народность имеет присущую ей музыку и пение, каковые являются отражением народной души.

2. Внутри каждой народности есть стремление понять и обнять родную музыку и пение.

3. Чтобы это стремление не приняло уродливых форм, необходимо организовать музыкально-певческие курсы в деревнях, которые под руководством специалистов могут это дело повести должным образом.

4. Каждый только что организованный кружок, народный хор или оркестр должны действовать на основании определенного устава.

5. Кружок или общество должны иметь опору в виде связи с какой-нибудь организацией: школой, семинарией, театром и особенно народным домом, одним словом: иметь определенные центры большие и малые, откуда должно идти руководство музыкально-певческим делом среди населения.

6. В первоначальном оборудовании певческих и музыкальных кружков принимают участие самоуправления, а также и казна.

7. В местности, где наблюдается повышенный интерес к музыке и пению, где существует для этого благоприятная среда, самоуправления отправляют временных инструкторов пения и музыки, какие всегда найдутся среди учителей, псаломщиков, городских интеллигентов и поручают положить начало в тех или иных пунктах хору или оркестру.

8. В целях улучшения и руководства дела должны быть устраиваемы ежегодные летние 4—6 недельные курсы (музыкально-певческие) для деревенских деятелей, главным образом, инструкторов.

9. Местные самоуправления должны позаботиться об организации складов для нот и музыкальных инструментов в целях своевременного снабжения ими музыкально-певческих кружков.

10. Должны быть основаны музыкально-певческие фонды при каждом местном самоуправлении, куда ежегодно отчислялся бы определенный % с общей доходной сметы самоуправления.

11. Каждое самоуправление, приобретая для склада народные певческие хрестоматии, листки и книжки, вместе с тем озабочивается изданием типичных для каждой данной народности мелодий, как в чистом, так и в гармонизированном виде.

12. В целях лучшего и скорейшего собирания и издания народных песен и мелодий губернские и уездные самоуправления или союз тех и других приглашают специалистов-ученых, снабжают их фонографом, субсидируют и направляют для работ в соответствующие районы.

13. Собранные материалы немедленно приводятся в систему и печатаются как в чистом виде, так и в гармонизированном. За лучшие работы самоуправления выдают авторам премии в размере, определяемом каждый раз инструкторами-специалистами музыкально-певческого дела.

14. Рекомендовать, как примерный, ниже приводимый устав музыкально-певческого кружка.

Устав музыкально-певческого кружка.

I. Цель кружка и круг его деятельности.

§ 1. музыкально-певческий кружок имеет своей целью развитие и распространение художественного, народного хорового пения среди местного населения.

§ 2. Для достижения указанной цели кружку предоставляется:

а) содействовать возникновению и организации сельских хоров,

б) устраивать нотные библиотеки, в состав которых могут входить ноты, книги и повременные издания, относящиеся до музыкального искусства,

в) содействовать лучшей постановке пения, как учебного предмета в школах,

г) организовать временные и постоянные курсы хорового пения, а также регентские курсы для сельских хоров,

д) устраивать съезды учителей пения, регентов и лиц, интересующихся хоровым пением,

е) собирать и обрабатывать народные песни, издавать доступные сборники пения, а также указатели певческого материала для исполнения различными хорами,

ж) устраивать певческие праздники, чтения, лекции, концерты, посвященные памяти великих композиторов или народному искусству, при чем кружок обязан соблюдать изданные на этот предмет правила,

з) способствовать правильной постановке и организации сельских хоров полезными указаниями и рекомендациями подходящих людей,

и) заботиться о улучшении материального положения своих членов.

§ 3. Район деятельности кружка (деревня или волость).

II. Права кружка.

§ 4. Кружок имеет право приобретать и отчуждать законом дозволенными способами недвижимые имущества, заключать всякого рода договоры и сделки, искать и защищать свои интересы на суде через лиц уполномоченных Правлением.

§ 5. Кружок имеет печать со своим наименованием.

III. Состав кружка.

§ 6. Члены кружка разделяются на почетных и действительных.

§ 7. Почетными членами могут быть лица, проявившие себя особыми заслугами Кружку или сделавшие значительные пожертвования в пользу Кружка.

§ 8. Действительными членами Кружка могут быть лица обоего пола, сельские общества и др. юридические лица, в лице своих представителей, ежегодно уплачивающие в кассу Кружка не менее р. в год.

§ 9. Лица не уплатившие в течение года установленной платы, считаются выбывшими из состава Кружка.

§ 10. Лица заявившие о желании быть членами Клуба принимаются в число членов Правлением.

§ 11. За упорное нарушение устава или неблаговидные поступки члены могут быть исключены из Клуба по постановлению Общего собрания.

IV. Средства Клуба.

§ 12. Средства Клуба состоят из: а) членских взносов б) доходов от капиталов и имущества Клуба; в) пожертвований разных лиц и учреждений; г) сборов от устройства лекций, чтений, концертов, певческих праздников и т. п.

Порядок расходования денежных средств Клуба определяется Общим собранием.

V. Управление делами клуба.

§ 13. Управление делами Клуба возлагается на А) Правление Клуба и Б) Общие собрания членов.

А. Правление.

§ 14. Правление клуба находится в _____ и состоит из пяти или более членов, избираемых Общим Собранием на годичный срок. На случай выбытия членов Правления ранее указанного срока, избираются три кандидата на этот же срок и на тех же основаниях.

§ 15. Члены Правления выбирают из своей среды ежегодно председателя, его товарища, казначея и секретаря.

Две последние должности могут быть соединены в одном лице.

§ 16. Правление собирается по мере надобности. Для действительности заседаний Правления необходимо присутствие председателя или его товарища и не менее трех членов Правления.

§ 17. Дела в Правлении решаются простым большинством голосов. В случае равенства голосов председателя дает перевес. О постановлениях Правления составляются журналы за подписью присутствующих членов.

§ 18. На обязанности Правления лежит: а) исполнение постановлений Общих Собраний; б) предварительная разработка всех дел, вносимых в Общие Собрания; в) распределение занятий между членами Правления по взаимному соглашению; г) поучение об увеличении средств Клуба и о возможном достижении его цели; д) заведывание имуществом и средствами клуба; ведение списков член-

нов Кругка; е) наблюдение за исполнением устава; ж) сношение с подлежащими лицами и учреждениями Кругка; к) созыв общих собраний кругка; л) составление и представление на утверждение Общих Собраний Кругка годовых отчетов Кругка и отчетов о суммах и деятельности Кругка.

§ 19. Правление имеет право приглашать в свои заседания с правом совещательного голоса посторонних Кругку лиц, участие коих в обсуждении дел может оказаться полезным.

§ 20. Члены Кругка могут заявлять письменно или словесно Правлению свои мнения об улучшениях или полезных нововведениях по Кругку.

При отклонении Правлением предложения, члену, заявившему это предложение, предоставляется право перенести его на Общее Собрание.

Б. Общие собрания.

§ 21. Общие собрания бывают: очередные, созываемые для рассмотрения годового отчета о деятельности кругка, для утверждения сметы на следующий год и избрания должностных лиц; чрезвычайные, созываемые по мере надобности.

Очередные собрания созываются два раза в год, летом и в конце декабря.

Чрезвычайные собрания созываются по постановлению правления или по требованию не менее пяти членов кругка.

Примечание: О времени, месте и предметах занятий кругка доводится заблаговременно до сведения всех членов кругка.

§ 22. Общее собрание считается состоявшимся, если на нем присутствует не менее $\frac{2}{3}$ членов кругка.

Для решения вопросов об изменении и дополнении устава, о приобретении или отчуждении недвижимой собственности, о расходовании капиталов и заключении займов, а также о закрытии кругка необходимо $\frac{2}{3}$ голосов всего состава собрания, при наличии не менее половины всех членов кругка.

III.

ПРОГРАММА

для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов.

В последние годы народная музыка стала обращать на себя внимание не только художников-музыкантов, но и ученых, поставивших себе задачей сравнительное изучение музыкального творчества различных племен и народов, для выяснения различных научных вопросов.

Музыкально-Этнографическая Комиссия, состоящая при Этнографическом Отделе Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии, желая содействовать делу изучения народной музыки считает своевременным издать программу собирания сведений, касающихся изучения этой художественной и поэтической стороны жизни народа. В этом отношении, не смотря на многие ценные работы в этой области, то, что сделано до сих пор, является недостаточным, и ощущается настоятельная потребность в правильных записях образцов народного музыкального творчества.

Народная музыка есть продукт безыскусственного творчества и содержит в себе много своеобразных, интересных черт, отличающих эту музыку от произведений современных композиторов. Один из главных видов народной музыки—это песня, слагающаяся инстинктивно в устах народа, без сознания взаимных отношений звуковых интервалов. Звукоряды первобытных народов, не подвергнувшись влиянию искусственной музыки, отличаются от современных искусственных. Музыкант, воспитанный на западной системе, привыкший видеть в каждом музыкальном тоне составную часть известного гармонического сочетания, о каждой музыкальной фразе судит с точки зрения мажора и минора, тогда как древняя народная музыка, собственно, понятие о гармонии не имеет и часто не может быть поставлена в рамки мажора, минора и новейших законов гармоник. Наша привычка судить о строе по заключительному тону, вызванная практикой новейшей музыкальной системы, обыкновенно требующей заключения пьесы тоникой, привела бы записывателя народной музыки к большой ошибке, так как народная песня заключается не всегда на тонике наших мажора и минора.

В ритмическом отношении народная музыка изобилует разнообразием ритмов и не всегда может быть подведена под симметричные формы современной музыки. Что же касается собственно звуковой стороны, то наблюдения музыкантов показали, что она не всегда может быть обозначена знаками нашей системы.

На основании вышеизложенного, Музыкально-Этнографическая Комиссия предлагает любителям народной музыки, желающим записывать народные мелодии и вообще собирать музыкально-этнографический материал, руководствоваться нижеследующими указаниями:

1) Записывать песни и другие виды народной музыки необходимо как можно точнее, не обращая внимания на кажущиеся иногда неправильности против современного строя. Если записывающий уверен, что поющий или играющий на каком-нибудь инструменте берет на наш слух фальшивые ноты (напр., в сравнении с звуками хорошо настроенного фортепиано), то это нужно непременно отметить какими-нибудь знаками, хотя бы, напр., так: когда певец поет ноту среднюю между си бемоль и си бекар, то знак си-бемоль или си-бекар следует поставить в скобках, или в таких случаях следует прибегнуть к каким-нибудь другим обозначениям, объяснив точно свои знаки.

2) В ключе выставлять только те знаки повышения и понижения (диез, бекар, бемоль), которые постоянно встречаются в самой мелодии, или же, не выставляя знаков в ключе, ставить их перед теми нотами, где они встречаются в мелодии.

3) Длительность нот должна быть выражена преимущественно нотными знаками, на линейной системе. Допускаются также записи цифрами.

4) Обычно принятое в музыке подразделение на такты черточками при записывании народной музыки может быть отброшено; при этом необходимо отметить ударения, делаемые, как в тексте, так и в музыке.

5) Темп желательно обозначать посредством метронома или просто точнейшим указанием общепринятыми терминами, а также местными выражениями.

6) Все оттенки и характерные черты при исполнении народной музыки (ускорение, усиление и т. п.) также должны быть обозначены возможно подробнее, с удержанием местных народных выражений. Интересно также отметить, как характеризует сам народ манеру пения данной местности в отличие от соседних (напр., у русских в такой-то деревне „визжат“, „голосят“ и т. п.).

7) Песня, по возможности, должна быть записана в той высоте, в которой пелась.

8) Выбор хороших певцов и певиц имеет большое значение при записывании песен, как в отношении репертуара, так и в отношении лучших вариантов; в этом случае особенно полезны могут быть пожилые лица.

9) Для целей музыкальной этнографии интересны всякие напевы, но особенного внимания заслуживают старинные песни, все более исчезающие. Старинные песни еще можно найти в местах удаленных от культурных центров, в стороне от заводской или фабричной жизни и не имеющих с таковыми близких сношений (напр., посредством отхожих промыслов).

10) Из старинных песен в научном отношении особенно интересны исторические песни, духовные стихи и обрядовые песни; желательны также записи песен бытовых, рабочих, тюремных, фабричных, семейных, детских, игровых, колыбельных, частушек и других. Совершенно незатронуты еще исследователями очень интересные возгласы продавцов, припевы рабочих; на них желательно обратить внимание.

11) Образцы инструментальной народной музыки, почти неизвестные в существующей этнографической литературе, крайне желательны.

12) Прежде чем приступить к записыванию народной мелодии, нужно заставить певца или музыканта припомнить мелодию и дать возможность ему утвердиться в ней. Песни, приуроченные к известному времени года и обстановке, лучше записывать при этих условиях, т. е. в такую минуту, когда певец находится в соответствующем настроении.

13) Достаточно записать первые два-три куплета, если в такой форме поется песня; если же мелодия от начала до конца представляет неразрывное целое, то желательно записать все.

14) Технический прием при записывании одноголосной мелодии может быть применен следующий: если не удастся точно запомнить весь напев, собиратель записывает только то, что успел запомнить (конечно, безусловно верно), а потом он сам поет то, что успел записать; затем певец вновь повторяет мелодию и продолжает песню и тогда уже собиратель записывает продолжение мелодии. Таким образом происходит взаимная проверка между певцом и собирателем.

15) Записывание фонографом или графофоном особенно рекомендуется. В этом случае также нужно пользоваться данными выше указаниями. Сведения о пользовании фонографом можно получить при его покупке.

16) Записывание музыки многоголосной (т.е. когда в песне или при игре на инструменте встречаются одновременные сочетания различных по высоте звуков) требует большого навыка, и музыканту-любителю представит много затруднений, поэтому следует кроме главного голоса записать по крайней мере те созвучия, которые хорошо слышаны. Другой способ записывания многоголосной песни, хотя менее отвечает своей цели, но в некоторых случаях также может применяться; он состоит в следующем: записывают одну и ту же песню у разных певцов из одного и того же хора, по возможности различных по тембру голоса и лучших как исполнителей,—полученное соединение вариантов может дать в результате многоголосную песню. Лучше всего однако хоровое и инструментальное исполнение записывать фонографом, выбрав для этого небольшое число дружных исполнителей.

17) Текст песен непременно должен записываться с голоса (т.е. как певец поет), с отметкою, где повторяется мелодия, т.е. с разделением на строфы, если таковое действительно существует; если повторяются отдельные слова и выражения, они не должны быть пропускаемы при повторении, как это нередко делается собирателями, а все должно быть записано.

Записывающий должен следить не столько за смыслом песни, сколько за точным воспроизведением ее текста со всеми словами и слогами, хотя бы кажущимися лишними.

18) Текст необходимо записывать с сохранением местного хора, обозначая его особенности, в случае надобности, какими-нибудь условными знаками (которые должны быть пояснены) и представляя над словами ударение в тех случаях, где оно отступает от обычного.

19) Каждая записанная песня должна сопровождаться объяснением собирателя: когда она поется (время года), при каких случаях, как поется (хором мужским, женским, или детским или одиночно), к какому разряду песен относится и как в данной местности этот разряд называется.

20) Если данная песня в народном исполнении является как основная часть какого-нибудь обряда или сопровождает какую-нибудь игру, то соответствующий обряд или игра должны быть подробно описаны.

21) Недостатки и неточности в музыкальных записях, замеченные самим собирателем, всегда должны быть оговорены.

22) При каждой песне должны быть еще следующие сведения: подробное обозначение места записи с указанием приблизительно расстояния от ближайших городов, фабричных центров и железной дороги, имя, отчество и фамилия певца, также его возраст и род занятий, а если он выдающийся, то и его краткая биография, указанием, у кого он перенял свои песни.

23) Указание местностей, отличающихся обилием песен, особенно старинных, для Комиссии очень желательно.

24) Кроме личных записей, могут быть присылаемы и другие материалы, относящиеся к музыкальной этнографии, как-то: старые рукописи и книги с песнями, музыкальные инструменты или фотографические снимки с них, а также фотографии выдающихся певцов, певцов и музыкантов.

25) Интересно также получить подробное описание народных музыкальных инструментов; их размер, устройство, материал, способ игры, строй и, наконец, сведения о том, что, когда и кем в них играется.

26) Существуют ли в данной местности особые любители или специалисты-музыканты из народа? Каково их общественное положение? у кого они учились?

27) Не сохранилось ли воспоминаний и рассказов о прежних певцах и музыкантах?

28) Не помнит ли кто про старинные инструменты, теперь в употреблении? Их описание, хотя бы, приблизительное, или рисунок.

29) Комиссия была бы весьма благодарна за присылку подлинных народных инструментов, в особенности старинных, равно как и за присылку музыкальных записей, фонограмм и другого рода материалов.

Сотрудников просят количеством собранного материала стесняться.

На все вопросы для разъяснения могущих возникнуть недоразумений Музыкальная Комиссия не замедлит своим ответом.

Все посылки и корреспонденцию просят адресовать так: Москва, Политехнический Музей, в Музыкально-Этнографическую Комиссию.

Сотрудники благоволят сообщать свой точный адрес.

(Труды Муз.-Этн. Комиссии, т. I, приложения к протоколам, стр. 67—70.





00000

00000

00000



10000