

ТВОРЧЕСТВО НАРОДОВ СССР

Собирание и запись народных песен

(Из наблюдений фольклориста)

А. ЛИСТОПАДОВ

Первые песенные записи были сделаны мною на Дону в 1892 году от полугородских жителей, по преимуществу от одиночек. Записи эти, конечно, оказались одноголосными. Между тем, когда я слушал те же песни в исполнении нескольких певцов, то не мог не отметить, что голоса то расходятся, часто образуя своеобразные созвучия, то сходятся, чтобы снова разойтись и закончить песню обязательно или на унисоне, или в октаву.

Всё это не могло не привести к заключению, что записи мои не соответствуют действительности. Уничтожив свои первоначальные записи, я с 1894 года начал изучать казачью песню в ее подлинном многоголосном звучании, и не в городе, а в станицах и хуторах. Несколько лет мне довелось работать в стационарных условиях в районе от Усть-Быстринской до Бело-Калитвенской станиц.

С этого года и по 1911 была проделана мною основная работа по собиранию песен, причем, начиная с 1902 года, было совершено несколько этнографических экспедиций в донские казачьи станицы и в поселения донских украинцев продолжительностью от трех до девяти месяцев. Накопленным многолетним опытом собирания и записи народных песен мне и хочется поделиться в этой статье.

В моих этнографических работах, при равноценном отношении к тексту и к напеву, особенное внимание обращено было на музыку казачьих песен. В то время, о котором идет речь, она была изучена недостаточно, и на каждом шагу ощущалась разница между тем, что приходилось слышать, и тем, что встречалось в донских сборниках — Кольбе, Альбрехта, Голубинцева и др., а также в сборниках русских песен, начиная с Кириши Данилова и Прача вплоть до Балакирева, Римского-Корсакова и позднейших.

Работа в условиях стационара позволила близко изучить быт казачества, его музыкальный язык и создала фундамент для дальнейших углубленных исследований.

За несколько лет непрерывных наблюдений в небольшом районе оказалось возможным записать почти 500 казачьих песен, в том числе пол-

ную донскую казачью свадьбу. Этот же район дал больше двух десятков донских былин с напевами.

Выезды за пределы района, совершенные в течение следующих девяти лет, с 1902 по 1911 год, почти во все станицы бывшей Донской области, нередко сопровождались также более или менее длительным пребыванием во многих пунктах и носили характер смешанный — экспедиционно-стационарный. После 1911 года записи производились в 1914 году и отчасти в 1915, затем в 1921 — в некоторых станицах по течению Дона, Хопра, Бузулука и Медведицы и, наконец, в 1936, 1937 и 1939 годах — в районах боев под Царицыном.

Само собой разумеется, такой комбинированный экспедиционно-стационарный метод собирания много сложнее обычно практикуемого краткосрочного экспедиционного, так как требует прежде всего большей затраты времени и средств. Однако недостаток этот с избытком вознаграждается отсутствием спешки и случайности в работе. Даже применение фонографа не освобождает от этих недостатков, наоборот, часто усугубляет их, хотя, как известно, этот метод записи многими собирателями считается непогрешимым. Конечно, фонографический валик, если он нарезан технически совершенно, сам по себе непогрешим. Но далеко не всегда совершенна его расшифровка. Мы не говорим уже о том, что валик фиксирует всякие случайности исполнения и технические недостатки: попадание стружки под резец мембраны, ускорение или замедление хода и т. д.

Столкнувшись с этими явлениями, нельзя было не прийти к убеждению в необходимости повторных посещений обследованных районов, к работе в стационарных условиях. Это не означает, что мы полностью отказываемся от краткосрочно-экспедиционного метода; нельзя отрицать его значение, как нередко единственно доступного и возможного.

Обычно запись текста и напева ведется на слух, «от руки». Так в большинстве случаев делается в настоящие дни, так было и раньше. Разница лишь в том, что теперь собиратель заботится о точности записи подлинного звучания

я в некоторых случаях подлинного народного говора, тогда как один из первых собирателей «русских простых песен с нотами» — Трутовский, а вслед за ним и многие другие «почитали долгом своим исправлять великие несправности», которые они находили в песне, «прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты». Неисправностями же считалось всё, что не подходило под требования школьной музыкальной теории.

Даже лучшие сборники второй половины прошлого столетия — Балакирева и Римского-Корсакова — не могут считаться свободными от отдельных неточностей, так как их составители или пользовались записями других лиц, или производили их кабинетным порядком, лишь в редких случаях имея дело непосредственно с народными исполнителями.

Более совершенным методом, чем слуховой, является, конечно, запись на фонографический валик, который при удачной нарезке действительно сохраняет все изгибы мелодии, все фонетические тонкости речи, ускользающие нередко при слуховой записи. Но, как уже говорилось, одно дело записать на валик, другое — расшифровать.

К каким результатам может привести расшифровка одной и той же фонограммы, сделанная разными лицами, показывает следующий пример. В 1904 году в хуторе Юрове Калитвенской станции я записал на слух несколько свадебных песен. Напевы их совершенно не укладывались в рамки темперированного строя, так как все почти звуки пятиступенного звукоряда, на котором они были построены, слышались как бы сдвинутыми с места. По аналогии с очень близкими по содержанию и напеву свадебными песнями, записанными в соседних пунктах, я уложил и калитвенские напевы в пентатонную систему, отметив все сдвиги словами «немного выше», «немного ниже».

Сомнения в правильности сделанных записей побудили меня вновь побывать в тех же местах и записать те же песни на фонограф. Это было сделано в следующем, 1904, году в хуторе Юрове. Расшифровка дала те же результаты, что и слуховая запись. За разъяснением этого явления я решил обратиться в московскую Музыкально-этнографическую комиссию, на заседании которой была продемонстрирована юровская фонограмма.

Результаты оказались совершенно неожиданными и необычными. Каждый из шести присутствовавших (среди которых были С. Танеев, А. Гречанинов, В. Пасхалов, Б. Яворский, Е. Линева, автор этих строк) высказал свое особое мнение. Привожу эти мнения, начав со своего, как послужившего основой для суждений.

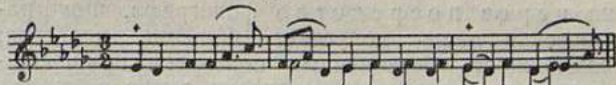
1. А. Листопадов: «Звукоряд пентатоники с повышенными до и ми-бемоль и пониженными ля-бемоль и до верхним, придвинутым сверху и снизу к устою фа»:



Ишла, ишла сол нухка все по за па дью...

2. Е. Линева: «Натуральный мажор (гипофригийский) с выпущенными квартой, секстой и септимой».

Никаких сдвигов. Е. Линева, в противоположность всем остальным, не нашла:



Ишла, ишла сол нухка все по за па дью...

Остальные из высказавшихся, отметив сдвиги и не найдя общего языка в определении их величины, не детализировали их в своих высказываниях.

3. С. Танеев: «Ре-бемоль-мажор с чуть (менее полутона) пониженной терцией, хроматически повышающейся. Фа, таким образом, теряет здесь свое значение устоя, как бы подвергаясь непрерывным сдвигам (А. Л.):»



Ишла, ишла сол нухка все по за па дью...

4. А. Гречанинов: «Ре-бемоль-мажор с чуть повышенной секундой»:



Ишла, ишла, ах сол нухко да все по за па дью...

5. В. Пасхалов: «Ля-бемоль-минор с периодически повышающейся секстой» (собственная схема Пасхалова набросана в ля-миноре):



6. Б. Яворский: «Древний мажорный звукоряд» (с пониженными II и VI ступенями).

Как видно, каждый из присутствовавших подошел к расшифровке валика со своей личной, субъективной точки зрения.

В одном из следующих заседаний Комиссии С. Танеев сделал попытку уяснить причину разноречивости расшифровок одного и того же валика. По его мнению, «собиратель, записывая непосредственно с голоса, находится в лучшем положении, сравнительно со слушанием и расшифровыванием с фонографа, потому что он, собиратель, при записи с голоса имеет дело с живым человеком, с живыми лицами, с которыми у внимательного собирателя устанавливаются контакт и взаимное понимание, облегчающие восприятие, тогда как фонограф, как бы он ни был совершенен, во время действия, по выражению С. И., «шумит и шипит, рассеивая внимание и — порядочно раздражая». Что касается интонационных сдвигов, то, как выразился С. И. Танеев, «здесь мы имеем скорей всего дело с особой, может быть, традиционной для данной местности манерой исполнения наиболее древних образцовых песен».

Фонографическая запись, при практикуемом способе расшифровки на слух, является по существу такую же субъективную, как и обыкновенная слуховая. Разница лишь в том, что она производится на слух непосредственно

с голосов исполнителей, а другая — также с голосов исполнителей и также на слух, но через посредство фонографа. Фонографическая лишь допускает большие удобства: возможность бесконечных повторений при расшифровке, возможность замедления темпа и прочее. Однако нельзя не признать справедливым танеевское наблюдение о минусах отсутствия внутреннего контакта с исполнителями.

Недостатки фонографического способа, с моей точки зрения, уравнивают значение обоих методов — фонографического и слухового. Слуховая расшифровка столь же спорна, как может быть спорна слуховая запись. Логический вывод отсюда — хорошо сделанная фонографическая запись научно-полноценна в той же мере, как и хорошо сделанная слуховая запись.

Фонографический метод приобретет все качества непогрешимости только тогда, когда механическая нарезка будет сопровождаться эквивалентной ей механической же саморасшифровкой, свободной от всяких субъективных воздействий.

Е. Линева в предисловии к первому выпуску своего сборника 1904 года считает «в высшей степени полезным, — чтобы избежать субъективных заблуждений, которые могут вкратку вписаться и в запись, снимаемую с фонографа на ноты, — проверять себя, давая слушать свои записи людям с тонким слухом, к чему я не раз прибегала: хороша также критика музыкантов-специалистов».

Несмотря на то, что Е. Линева «не раз прибегала» к посредству людей «с тонким слухом» и к критике «музыкантов-специалистов», это не избавило ее от таких «субъективных заблуждений» при расшифровке, которые, к общему сожалению исследователей и знатоков русской песни, ставят под сомнение многие из ее фонографических записей.

В практике работы с фонографом бывают случаи, когда не только посредничество лиц с тонким слухом, но даже непосредственно совместная работа по расшифровке нескольких специалистов-музыкантов с безукоризненным слухом не дает положительных результатов или дает результаты шаткие, не удовлетворяющие самих расшифровщиков.

Не намного улучшает положение даже совместная расшифровка, ибо в ней всегда заключается элемент соглашения и взаимной уступки. Такого рода расшифровка несколько не лучше хорошей записи «от руки», на слух, в некоторых же случаях даже хуже, так как расшифровщик, оперируя с валиком *post factum*, уже теряет возможность проверки на месте того, что покажется ему сомнительным. При современном состоянии техники расшифровки слуховые записи следует проверять фонографом, а фонографические расшифровки — слуховым способом.

С другой стороны, нарезанный валик, даже не расшифрованный, сам по себе является ценностью: при соответствующей технической обработке и должном хранении он дождет своей механической саморасшифровки, которая и даст фонографический снимок, не уступающий в точности и объективности фотографическому.

Необходимо остановиться здесь на вопросе, к которому многие фольклористы-музыканты под-

ходят без должного внимания и неправильное разрешение которого приводило меня на первых порах моей собирательской деятельности к ошибочным результатам. Вопрос в том, можно ли многоголосный напев записывать (на слух или на фонограф, — это в данном случае не имеет значения) от одного исполнителя.

Казачья песня, как правило, многоголосна, а потому вопрос этот не является праздным, ибо собирателю приходится на деле сталкиваться с ним. Мне была известна одна казачка-песенница из Маньчжурской станицы, жившая в Ростове, имевшая в своем репертуаре много песен и совместно со «станичниками» хорошо их исполнявшая. Однако, встречаясь с нею, я от записи отказывался потому что в своем одиночном исполнении она не придерживалась сколько-нибудь определенной мелодической линии, а перескакивала с одной на другую, стараясь показать песню в полном ее многоголосном оформлении.

В качестве примера подобного исполнения приведу украинскую песню «Ой, у лузи», которую мне не раз приходилось слушать по радио из Киева. Песню эту большей частью поют на три голоса. Но в одной из передач ее пела одна певица — сопрано. И вот что у нее получилось (песня изложена трехголосно, линия певицы указана соединительными черточками):

Запев (Обычно бас)

Ой, у лузи тоі ше при бе ре ти

чір во на ка ли на

по ро ди ла мо ло да дів чи на

хо ро ши го си на,

по ро ди ла мо ло да дів чи на

хо ро ши го си на

Певица начала с запева нижнего голоса и так шла первые пять тактов; в шестом — она частично захватывала линию среднего голоса; дальше — такты седьмой и восьмой — опять возвращалась к басовой партии, а на девятом она вдруг перескакивала к самой высокой мелодической линии.

Песня эта хорошо известна, и восстановление ее трехголосной фактуры не составляет труда. Иное дело — незнакомая песня: записать ее без повторного прослушивания в соответствующем многоголосном исполнении бывает и трудно, а чаще невозможно.

С давних пор и до наших дней приходится встречаться с фактами записи текста песни без

ее напева. Обратное происходит не часто, однако иногда наши собиратели-музыканты, не придавая должного значения словам, давали вместо полных текстов их обрывки.

Справедливым оказывается замечание Е. Линевой, находящей «неудивительным, что большинство материала, до сих пор собранного, далеко не соответствует тем требованиям, которые ему ставят наука, искусство и жизнь. Филологи интересуются только текстом песни — получают целые тома песен без напева, что подрывает в корне правильность стиха и приводит нередко к выводам, которые можно уподобить зданию, построенному на песке. Музыкантам, нужны напевы — появляются сборники... с обрывками текста, не передающими содержания песни».

Всё же в них имеются хоть обрывки текста, по которым можно уяснить форму стихосложения данной песни или былины и отчасти познакомиться с содержанием. Сборники же без напевов блещут именно полным игнорированием напевной стороны, идя в разрез с требованием А. М. Горького обращаться «к народному творчеству не только при выборе сюжета, но и с точки зрения музыкального языка».¹

Изучение народной песни и былинного эпоса в школах и вузах до настоящего времени производится исключительно на основе словесных текстов, вне связи с напевом, даже вне всякого представления о напеве; и хрестоматии — руководства по фольклору для педагогических учебных заведений и университетов, даже вышедшие в недавние годы, страдают тем же недостатком.

Мы далеки от мысли, как это представляют себе некоторые пронизирующие литературоведы, превращать классы литературы и аудитории в концертные залы или вокальные классы. Но использование фонографа или граммофона для демонстрации народной песни и былины в их напевном исполнении дало бы учащимся более ясное, точное и всестороннее представление о них, чем один текст без напева.

В памяти встают воспоминания о школьных уроках словесности, на которых учащимся внушали, что былины «сказываются, — сказывают их сказители»; ну — и мы их сказывали на уроках, то-есть просто читали, скандируя, как стихотворения. Каково же было наше удивление и восхищение, когда в одном из концертов мы услышали былину поющуюся, и притом не в одиночку, а большим многоголосным хором.

Теоретически признавая записи без напева не отвечающими требованиям науки, наши научные учреждения и ученые собиратели-немузыканты тем не менее продолжают идти путем, давно осужденным наиболее выдающимися из них. Вспомним глубокие сожаления Е. В. Барсова, собирателя и исследователя причитаний Северного края, П. В. Шеина, одного из серьезнейших собирателей русских песен и песен Западного края, о том, что «по отсутствию музыкальной подготовки, сами по себе они не могли уловить мелодий и переложить на ноты, с другой же стороны — не могли воспользоваться и помощью окружающей среды» по той же причине.²

Е. В. Барсов глубоко понимал значение напевной стороны русской песни. «Изучение музыкальности народных голосований, — говорит он, — имело бы значение не для одного искусства: оно необходимо повело бы к разъяснению самого народного песнетворчества и стихосложения, которые в своем течении всегда развиваются под непосредственным влиянием музыкальных мотивов и мелодий».

К тому же заключению приходит через 40 лет А. Л. Маслов в своем исследовании «Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад» (1911),³ утверждая, что «народную песню не всегда можно записывать с говоря и что потеря ударений, присвоенных музыкой, расстраивает склад стиха, ... напев для стиха (будь то песня или былина...) есть метрическая основа, без которой узор стиха (ритм) изменяется. В этом, — добавляет исследователь, — большинство мнений сходится».

Известный исследователь русского народного творчества Аполлон Григорьев, утверждая, что «метр стиха русской народной песни непонятен без пения», приводит двустипие из одной народной песни, в котором три различных ударения на одном три раза повторяющемся слоге получают свое обоснование лишь в напеве:

Разнесли мысли, ох, да по чистым полям.
По зелёным, по зелёным, зелёным лугам.

Вспоминается аналогичный случай из моей личной собирательской практики. В 1940 году при записи песен от казаков-некрасовцев несколько диалектологов, членов экспедиции Ростовского педагогического института, в связи с только что записанной песней заспорили при старике-песеннике, как следует говорить: «зелёный сад» или «зелен сад». Старик молчит, слушает. Наконец, чтобы положить предел спору, я замечаю: «Напрасно спорите! По напеву — «зелен сад». Тогда старик, внимательно и выразительно посмотрев на меня, сказал, обращаясь к спорящим: «И правда! Напев-то, голос-то, видишь, не даст песню скривить» (искривить, исказить).

Небесполезно, наконец, привести здесь мнение на этот счет акад. А. И. Соболевского, который в замечаниях к своему 7-му тому «Великорусских народных песен» пишет: «В нашем сборнике песни старых записей вообще выше во всех отношениях песен новейших записей... Старые записи сделаны знатоками и любителями народной песни; новейшие же принадлежат всего чаще этнографам, народным учителям, ученикам разных школ, которые приступают к записыванию, не будучи сколько-нибудь знакомы с песнями, и записывают, что придется, от первого попавшегося парнишки, не обращая внимания на то, что он диктует нечто во всех отношениях неудовлетворительное, перепутывая песни, недосказывая до конца, коверкая стих».

Некоторые из наших современных ученых открыто высказываются против укоренившейся ненормальности, но дальше слов не идут. Проф. Ю. Соколов, один из известнейших исследователей и собирателей, на совещании фольклористов публично заявил о ненаучности записи песен без напевов; однако в своей собственной практике

³ «Труды Музыкально-Этнографической Комиссии», т. II.

¹ Н. К. Пиксанов, Горький и музыка. 1939.

² Е. В. Барсов, «Причитания Северного края», 1872. Предисловие.

шел этим путем. Нужно отдать Ю. Соколову справедливость: в выпущенном им в 1938 году большом учебнике по русскому фольклору он всюду, при упоминании о чьих-либо текстовых записях, считает необходимым подчеркнуть, что говорит он именно о записях текстов (песен или былин), а не о записях песен, как делается это другими.

Если в 1911 году А. Маслов во втором томе «Трудов» выражал сожаление, что «только в самое недавнее время спохватились записывать произведения русского народного поэтического творчества вместе с напевами», что «записей, вполне отвечающих требованиям науки, оказывается весьма мало», вследствие чего «исследователю поэтического творчества к положительным выводам еще притти нельзя», то к настоящему дню и наука, и собирательская практика во многих случаях не отказались от этой ненаучной традиции.

Сказанного достаточно, чтобы показать недостатки односторонней записи, уясненные еще Барсовым и другими исследователями и собирателями прошлого столетия и, однако, не изжитые и в наши дни. Может явиться вопрос: значит, нет смысла производить записи одних текстов, раз без напевов они не представляют ценности.

Такая постановка вопроса была бы ошибочной. Нет сомнения, что и запись без напева не потеряет своей ценности — литературной, этнографической и, в известных случаях, исторической, если она сделана достаточно опытной рукой, при соблюдении известных научных требований, если она произведена в процессе исполнения, с голоса песенника, от начала песни до конца, и обязательно с учетом требований напевного ритма, метра и мелодии.

Ограничиться записью одного-двух стихов (строф) с голоса и затем перейти, как это часто делается, к записи с пересказа — это значит отдать во власть всяких случайностей.

При записи с голоса внимательный и опытный собиратель не упустит из виду ни одной словесной детали. Запись же с пересказа не выдерживает критики именно потому, что от внимания записывающего, при всех его благих намерениях, не могут не ускользнуть разные частности, междометия, восклицания, бессмысловые вставки, повторы и обрывы слов и т. п. К этим деталям, как к несущественным, собиратель-филолог подходит как к обязательным только для напева, а потому неважным и даже лишним, раз напев не записывается.

Донские протяжные песни — исторические, военно-бытовые, бытовые и былинные — богаты такими вставками-междометиями. С них чаще всего песня начинается: «Ай, да на усть было Дона тихого...», «Ой, да, уж ты, полюшко», «Вот и, да не стук-то стучит», «Ой, да, как у нас то да было на тихом-то Дону... ай, в поле забелел... ай, забелелся...». Текст песен расцветен всякими «только», «только», «будто», «скажем», «братцы», «то-то», «вот бы», «ну-ка», «ну-ка-ся», «то ли», «али» и т. д.

Отсутствие в определенном месте стиха односложного междометия, вставки или, наоборот, лишнего слога, лишняя частица, а также не на месте поставленное ударение, нарушив метр стиха, затруднят или исключат самую возможность подтекстовки.

Таков обычный результат записи текста без напева, хотя бы и с голоса во время пения.

Еще худшие результаты дает запись с пересказа. «Собирателями народного творчества, — говорит А. Маслов¹, — замечено, что при записывании текстов народных песен с говора и с пения получалась большая разница, — одна и та же песня, переданная с говора, теряет свой ритм, придаваемый ей напевом. Какой бы ни был напев, он не позволяет сильно уклоняться от раз принятого размера, без искажения напева. Сказитель, начинающий сказывать былину не нараспев, часто уклоняется не только от размера, но и от основной нити рассказа, вдаваясь в описание подробностей и пояснения».

В предисловии к первому выпуску «Сборника русских народных песен» Е. Э. Линева приводит в пример такой записи с пересказа случай из своей практики, когда старик-песенник, сказывая, по ее просьбе, в целях проверки записи словами, «вдруг отклонился от сути песни и стал перечислять и объяснять складом песни не относящиеся к ней части деревенской упряжи из личного усердия к собирательнице: «ты же ведь баба, — где же тебе про упряжку знать!..».

Форма пересказа, освобождая исполнителя от сдерживающих рамок напева, метра, открывает полную свободу для всяких отступлений от сюжета. Такие импровизационные отступления лишь иногда несут в себе элементы творчества, чаще же преследуют иные цели. Так, например, А. М. Астахова в своей книге «Былины севера» передает рассказ Н. Ончукова² о сказителе Дуркине, что он «чрезвычайно свободно обращается с материалом того или иного сюжета, стараясь старинны свои «петь как можно дольше и вести как можно больше новых эпизодов, чтобы старинны его были не такие, как у всех».

Само собой разумеется, что правильно понимаемая импровизация, как непредвиденное и неожиданное, без предварительной подготовки, творчество на данную тему, не может иметь места там, где бытует многоголосная исполнительская традиция, как у донских казаков, где песни исполняются при участии многих исполнителей унисонно, как, например, у народов Средней Азии. В условиях многоголосной традиции импровизацию заменяют варианты, имеющие значение замены слова, фразы, мелодического хода в пределах текста музыкального или словесного.

Письмо «Союза советских писателей» к собирателям и молодым авторам рекомендует «заниматься о том, чтобы производимые записи удовлетворяли основным научным требованиям, которые выработаны фольклористами в результате многолетнего опыта собирательской работы. Первое требование — это точность записи. Всякий, кто хотя немного интересуется поэзией, знает, что творение того или другого поэта не допускает произвольного искажения не только слов, но даже часто и отдельного звука, так как при этом может исказиться смысл и разрушиться стихотворный размер. Такое же внимание к каждому отдельному слову и звуку

¹ «Труды Музыкально-Этнографической Комиссии», т. II, 1911.

² Н. Е. Ончуков, Печорские былины. 1904 г.

требует и народная песня. Опыт показывает, что запись песен и частушек лучше всего делать «с голоса», во время нормального исполнения песни, а не под специальную диктовку или пересказ. Пересказывая песню без напева, певец невольно может сбиться с ритма, невольно пропустит слово и разрушит весь песенный склад».

Эта рекомендация правильна. Однако и такая запись с голоса не дает той исчерпывающей точности, какую отличается запись нераздельно с напевом, — это закон, который должен лежать в основе отношения собирателя к записываемому им тексту.

Напев сам по себе обязывает к точности записи текста. У записывающего один текст, без напева, не только с пересказа, но даже с голоса появляется постепенно поверхностно-легкое отношение к тексту. Обычно такой собиратель освобождает себя в первую очередь от того, что ему в тексте кажется лишним, от всех этих внесмысловых «ой, да» и «ай, да». Затем обращается к стороне смысловой. Начинается обработка, «олитературивание» текста. Вместо народного: «Да, вы, лесушки, лесы мои темные», после обработки видим «...лесá мои...» с перенесением акцента на другой слог и изменением окончания.

В южно-русской казачьей песне появляется чуждая ей грамматическая форма в обращении разинских работников к солнцу: «Обогрей ты нас, людей бедных», заимствованная из северных записей, или в песне о Буденном — казачьей донской: «Ждут нас жены и робыты», вместо «ребяты» (фонетическое «рибяты»).

Вот почему в безнапевных записях лишь в редких случаях встретишь подлинный народный песенный текст; обычно же вместо него находишь более или менее олитературенное стихотворение, нередко с искажением местного народного говора. То, что собиратели-филологи и педагоги именуют «песней», при этом теряет свои основные свойства.

Следует заметить, что безнапевные записи текста с пересказа практикуются не только собирателями-текстовиками, но и музыкантами, даже записывающими на фонограф. У некоторых таких собирателей, иногда, правда, вынужденных к тому недостатком времени или неопытностью, запись текста с голоса ограничивает-

ся одним, двумя, от силы тремя первыми стихами (строфами). Всё остальное записывается с пересказа.

Нечего и говорить, что такое отношение к текстовой части песни, чем бы оно ни было вызвано, не выдерживает критики.

Один из квалифицированных фольклористов, сам руководящий кабинетом музыкальной этнографии в большом городе, писал по поводу своих записей, сделанных в 1940 году: «Сейчас я погруз в подтекстовку к записанным мелодиям. Как вы знаете, я записываю с мелодией только лишь 2—3 куплета, а остальной текст со слов. Мучительно трудно бывает находить суть... Теперь мне и самому ясно, что нужно всё проделать на месте записи, но в моих условиях работы иного и нет выхода: иначе бы я и этого не собрал. Работы, правда, с подтекстовкой меньше было бы, но и песен было бы тоже меньше».

Этот частично-внеапевный метод записи является, по существу, тем же безнапевным и не может дать удовлетворительных результатов.

В заключение будет не лишним привести замечание одного из собирателей, проштудировавшего множество сборников и исследований и пришедшего к заключению, что 1) хотя «записей лежит перед нами много, но безукоризненных, хороших текстов мало и 2) что «когда будешь рассматривать их», то или «содержание их одно с другим не вяжется, или сам размер хромает, и песню трудно спеть...», в конце же концов получается, что все записанные материалы с научной стороны не представляют большой ценности, и их нужно проверять на других певцах».

Автор все недостатки записей относит, с одной стороны, на счет неудачных, по его выражению, «встречных-поперечных» певцов, с другой — на счет самих собирателей, не всегда тщательно проверяющих «свои тексты». Это, конечно, правильно. Но дело даже не в этом.

Запись текста, сколько бы ее ни проверять «на других певцах», лишь в редких случаях будет «хороша и безукоризненна», если она будет производиться вне связи с напевом. Лишь при наличии напева и размер текста не будет хромать, и песню будет нетрудно спеть, а тогда и записанные материалы будут представлять научную ценность.

