

THE  
PEASANT SONGS  
OF  
GREAT RUSSIA

AS THEY ARE IN THE FOLK'S HARMONIZATION.

---

COLLECTED AND TRANSCRIBED FROM PHONOGRAMS

BY

**EUGENIE LINEFF**

MEMBER OF THE COUNCIL AND SECRETARY TO THE MUSICAL COMMISSION OF THE IMPERIAL  
SOCIETY OF NATURAL PHILOSOPHY, ANTHROPOLOGY AND ETHNOGRAPHY, MEMBER OF THE  
IMPERIAL GEOGRAPHICAL SOCIETY, ETC.

---

PUBLISHED BY THE IMPERIAL ACADEMY OF SCIENCE.

THE FIRST SERIES.



ST. PETERSBURG.

---

Sold by David Nutt, Long Acre, London, for England and America.

Printed by order of the Imperial Academy of Science.  
June 1905. Permanent Secretary S. Oldenburg.

## CONTENTS.

	Page.
Introduction . . . . .	I
Some Remarks on the Singers of the Songs . . . . .	XXX
The Tonality and Musical Scales of the Peasant Songs . . . . .	XXXVI
Words of the Peasant Songs of Great Russia . . . . .	XLVII
Diagrams of the Songs in various transcriptions. Tables I and II.	

### Music of the Peasant Songs.

#### Lyric Songs:

1. <b>Ye Hills</b> (Горы) . . . . .	1
2. <b>Ye Hills</b> (Горы) . . . . .	4
3. <b>The Birch Splinter</b> (Лучина — Loutchina) . . . . .	7
4. <b>Sing not, sing not, Nightingale</b> (Не пой, не пой, соловьюшокъ) . . . . .	9
5. <b>The Nightingale</b> (Ой, да ты не пой, соловьюшка) . . . . .	13
6. <b>The Forest Nightingale</b> (Ахъ, да ты, соловьюшекъ лѣсной) . . . . .	15
7. <b>The Valley</b> (Долина моя, долинушка) . . . . .	18
8. <b>There bloomed Flowers in the Meadow</b> (Цвѣли въ полѣ цвѣтики) . . . . .	21
9. <b>Snow flakes white and downy</b> (Снѣжки бѣлы, лопушисты) . . . . .	25
10. <b>Snowflakes white and feathery</b> (Снѣжки бѣлые, пушисты) . . . . .	27
11. <b>Thou poor Fellow, thou poor Orphan</b> (Ты, дѣтинушка, да сиротинушка) . . . . .	31

#### Marriage Song:

12. <b>The Cuckoo calls</b> (Кукушечка кукуеть) . . . . .	33
---	----

#### Dance Song:

13. <b>I go out at the Gate</b> (Выйду за ворота) . . . . .	35
---	----

#### Historical Song:

14. <b>Among us, in Holy Russia</b> (Какъ у насъ, на святой Руси) . . . . .	43
---	----

#### Chorovod Song:

15. <b>Among us, on the Sea</b> (У насъ по морю) . . . . .	47
--	----

#### Humorous Song:

16. <b>The little Sarafan</b> (Сарафанчикъ) . . . . .	50
---	----

#### Play Song:

17. <b>The Hare</b> (Зайныка) . . . . .	58
---	----

#### Bourlak's Song:

18. <b>The towing Pole</b> (Дубинушка) . . . . .	62
--	----

	Page.
<b>Soldier-historical Song:</b>	
19. <b>On the Kama, on the River</b> (Какъ по Камѣ, по рѣкѣ) . . . . .	67
<b>Prison Song:</b>	
20. <b>The Lark</b> (Жавороночекъ) . . . . .	71
<b>Spiritual Song:</b>	
21. <b>We have slept and we have slumbered</b> (Мы проспали, продремали) . . . . .	78
<b>Robbers Song:</b>	
22. <b>Thou rowan Tree, thou curly, leaved Tree</b> (Ты, рябинушка, ты, кудрявая) . . . . .	75
<b>Danse Song (played on horns):</b>	
23. <b>Kamarinskaja</b> (Камаринская) . . . . .	78



*All questions or communications in reference to the subject treated in this book can be addressed to the Author, Polytechnical Museum in Moscow, Russia.*



## Introduction.

---

The importance of studying the records of the creative activity of a people has been recognised long ago. Their value is very great. They supply to life an individual element, generally called "national", which, however, unlike the narrow conception of patriotism, instead of separating men, unites them in a general love of the beautiful, inspires respect and impartial regard for the art of various nationalities, which is the result of the inspiration and work of many generations, from prehistoric times to our own, and touches all sides of the life of a nation in its personal and social aspects. This rich material of infinite variety and flexibility, sometimes scarcely discoverable under the subsequent stratifications with which it gets overlaid in course of time, presents an exceedingly wide field for the collector and the student.

But the study of *folk-songs* has a special importance. These songs preserve in an expressive musical form tales of old days, whole poems of love and heroism, pictures of the customs and spiritual life of men who stood close to nature and were capable of simple and sincere feelings; they penetrate more deeply into the human soul, than do all other arts. Free improvisation — a distinctive feature of the musical composition of the peasantry — seems to enlarge its scope still more.

The epical and social character of the songs, the beauty of their melody, the original arrangement of voices in them and their peculiar rhythm give the Russian folk-songs a high position among the songs of other nationalities, and their study has not merely national, but universal importance. Some authorities consider them as relics of the oldest civilisation in the world. More than a hundred years ago, towards the end of the XVIII-th century, the English writer Mathew Guthrie\*) in his dissertation on Russian antiquities drew a parallel between the Russian and ancient Greek instruments and melodies, the similarity not being, in his opinion, due to

---

\*) Mathieu Guthrie. Dissertations sur les antiquités de Russie. St. Petersburg, 1795.

the Russians having borrowed from the Greeks, but merely proving their common origin from the East, from Iran. The material on which Guthrie based his conclusions, was at the time very poor. In all probability his chief source of information was the collection of I. Pratch.

A hundred years later, the well known philologist Rudolf Westphal, who had at his disposal much more authentic information, confirmed the above opinion in his Paper on Russian *folk-songs*, read in 1879 in Moscow, before the Society of Classical Philology and Education. In his opinion, of all the Aryan tribes that lived in Iran in pre-historic times and afterwards migrated to Europe, each people developing quite independently, the Slavs, more particularly the Russians, have better succeeded "in preserving the old Aryan characteristics, both in their language and in their social customs; moreover, the Russian people has preserved those characteristics in such a number and in so pure a state, that in that respect it occupies, in the eyes of science, the first place among the contemporary Aryan peoples".

Professor Westphal attributes special importance to the nuptial customs and songs that are still preserved by the people and that recall the ancient custom of "bride capture". But he places other songs very high as well. "A strikingly large proportion, — he says in the same article — of Russian folk songs, wedding, burial and other songs, contain such rich, inexhaustible treasures of true and tender poetry, of thoroughly poetic philosophy clothed moreover in lofty, poetic form, that literary criticism, having once placed the Russian folk-song among the subjects to be studied, will undoubtedly grant it the first rank among the folk-songs of the world".

Leaving to specialists to appreciate fully the importance of the study of folk-songs from the philological, historical, ethnographical and archeological stand-points, I come now to the question which constitutes the main object of this essay, viz., the importance to national art of collecting folk-songs.

Folk-songs of every country play an important part in the development of music — choral (both church and lay), operatic and symphonic — to all of which they supply strikingly rich material, limitless as to time and space, incomparable as to the depth of feeling and boldness of imagination. In Russia all composers turn to one common source — the music of the people. It is the main element in Glinka, creator of the Russian national opera, and in his successors: Dargomijsky, Borodin, Rimsky-Korsakoff, and more particularly, Moussorgsky. Its influence is more or less felt in other composers — Verstovsky, Seroff, Blaraberg. Even Tshaikovsky is full of the echoes of popular melodies, although, according to his own confession, he was little acquainted with folk-songs. Some works of our young

composers also follow in that direction. The people's or peasant music has formed the basis of the Russian Musical School, it has brought into it its wonderful melody, its originality, has breathed into it the poesy of hoar antiquity, the fresh breath of fields and forests, the directness of simple, sincere feeling. The reflection of the collective life of the people, the participation of the masses in the individual creation, constitutes the chief strength of contemporary Russian music.

It is the duty of collectors to preserve the productions of the genius of the people from the implacable hand of time, to save the folk-song from destruction, or from falsification.

The task of the collector is a hard one.

The many millions of our people sing at every moment of their lives. The peasant baby slumbers to the song of its mother crooning a mournful lullaby; as a child he sings at play, as songs enter into nearly all children's games; the early years of a boy, and still more of a girl, are full of songs, and as the young people begin to participate more in the family and social life, the field of the song becomes also wider, taking in more and more sides of life. These songs are heard at work on week days, and still oftener during holidays, when in the remotest corners of Russia there rise up from olden times wonderful songs with hints of pagan customs and beliefs connecting our days with remote antiquity. Innumerable wedding songs represent with wonderful power the break in the life of a peasant girl when she says good-bye to her "girlish beauty", to her "freedom free". The grief of the young soul is depicted in a remarkably poetical form by long and varied lamentations (*pritchety*) flowing in inexhaustible improvisation from the lips of the woman "weeper", who of her moments of inspiration, says: "Where it all comes from is a wonder to me myself". A talented weeper has lamentations ready for all events of life, and the funeral lamentations in force and depth and beauty of expression are not inferior to the wedding lamentations.

If we pass in imaginative review the whole mass of songs — those relating to customs, ceremonies, legends, historical events, soldier's life, recruiting, dances (both ordinary and the so-called "chorovods"), humorous — we shall find that they are infinite in number. Moreover of the majority of the songs there are numerous versions or variations in different provinces, districts and villages.

Besides the variations of the songs according to *locality*, there are also variations according to the "*podgoloski*" —\*) secondary parts — and as a pea-

---

\*) I retain the usual term «podgolosky» to denote the various parts of a choral song, although peasants often use the word "podgolosok" only in connection with the highest voice, which usually brings in adornments of the principal melody. Still the expression to sing "on podgolosky" is also heard amongst peasants.

sant singer who is a real improviser, never sings a song twice alike, both the main melody and the secondary parts are slightly changed at each repetition of the song, new variations thus being produced.

Such is the material — infinite in its quantity, elusive owing to its changeability, — with which the collector of songs has to deal even now, when it is considered that the folk-song is “dying out”. How much more difficult it must have been in olden times when the number of songs was probably much greater, and the ways and means for recording them much inferior to those we have at present.

It is not surprising, that the greater part of the material hitherto collected, by no means meets the requirements of science, art and life. Philologists are only interested in the text of the songs — the result is a number of volumes of songs without melodies, which undermines the correctness of rhythm and leads to conclusions which may be compared to a building erected on sand. Musicians require “melodies” — collections of songs are published with a short indication of the melody, and in the majority of cases the whole of the text is not fully given and frequently only a fragment is recorded, which does not give the subject of the whole song. From a musical standpoint our published folk-songs do not contain the elements of vitality, necessary for the song to penetrate into the life of all classes of society and to become popular in the wider meaning of the word. The songs are either too monotonous and pale, or the talent of the composer is more apparent in them than the spirit of the people. The result, in spite of some remarkable works in the domain of our folk-lore, is that very few of them are free from one serious drawback — inaccuracy of record. Not only the melody is noted down merely approximately, most collections giving not the whole song but only its scheme, but even the text is inaccurate, as scarcely any of the collectors — who were not musicians — wrote down the text of a song from the singing, but mostly from the “telling” of it\*).

---

\*) To prove how dangerous is this method, I will tell here a case from actual experience. Once, wishing to check what was written down during the singing, I asked the old man who was leading the singing, to “tell” the song once more. He began, I followed by my notebook. But when it came to the word “bridle”, the old man got entirely away and began enumerating and explaining all the parts of a peasant’s harness, doing this in a kind of blank verse in the style of the song. “How is that, father, — I exclaimed, — this was not in the song. Why, you sang one thing, and now you are telling another”. “Wait, wait, let me tell you everything properly. You are only a woman, how can you know all about the harness”, replied the old man.

As a very characteristic example of this kind may be cited two versions of the legend ‘Ilia Mourometz’: one by Rybnikoff, who wrote it down from the telling, the other by Hilferding, who wrote it down from the singing. Even a short extract will be a good illustration of the greater beauty and picturesqueness of the version written “from the singing”, and the paleness and feebleness of the song written down “as told”.



In the memory of the singer, the melody is so intimately connected with the text, that he gets quite lost when asked not to sing, but to "tell", the song. If attempt is made to help him, then it leads to a dispute, and he gets hopelessly mixed and mixes up the song.

To a peasant singer the text does not exist without the melody, nor the melody without the words. This rule should be sacred to the collector. If he breaks that rule, his record cannot be exact, either from the musical or the literary standpoint.

Unfortunately, many collectors have that defect. Only those who have written down songs from actual singing of the peasant singers, are free from it.

In former times collectors had very peculiar ideas of accuracy in recording the song. When the first printed collection of popular songs with the music \*)

---

Extract from Rybnikoff's legend Ilia Mourometz, written down "from the telling", vol. I, page 54.

The old Cossack Ilia Mourometz  
Rode on a good charger  
Past the town of Tschernigoff:  
Near Tschernigoff all is swarming black  
As black as black, as a raven is black.  
He let his mighty charger go  
Against that strong force,  
Started riding them down and killing with his lance.  
He run them down and killed very quickly  
And came to the town of Tschernigoff

The corresponding passage in the "Onega legends" of Hilferding, vol. I, introduction, p. 44, written "from the singing":

From that city from Mouroml,  
From that village Karatschiroff  
Came out a bold stout fellow,  
He went to early mass at Mouroml  
And he meant to be in time for midday service in the capital city of Kieff  
And he came to the famous city of Tshernigoff.  
And at that city of Tshernigoff  
The whole place was swarming black,  
As black as black as a raven black,  
And no man could pass there on foot,  
And no man could pass there on a good horse,  
Not even a bird, a raven black, could fly through,  
No grey wolf could run through.  
And he came near that army great  
And he started that army great  
With horse to ride down, and with his lance to kill.  
And he beat the great army  
And he came to the good city of Tshernigoff.

\*) Collection of simple Russian songs with music. St. Petersburg 1782. 39 songs, in 3 parts. The Mss. is preserved in the Historical Museum in Moscow.

appeared about the end of the XVIII th century, its author, Vassilii Fedorovitsh Troutovsky, who played the “goussli” and sang at the Court of Catharine II, wrote in the introduction of his book that he was the first to decide to publish songs with music.

“Amateurs of Russian peasant songs have been wishing for a long time to have them published with music, according to the musical rules; but nobody has up to now given himself the trouble to collect them, to bring them into a certain order and to add the bass part.

“I finally decided, to the satisfaction of many amateurs, to publish in print these Russian songs collected by me, so that they should be sung by one voice, as they are generally sung; if, however, anybody should wish to sing them in parts or to accompany the song with an instrument, using the added bass part, a good agreement will result. I must also warn amateurs that this collection cost me a great deal of trouble; for in nearly every song I found in the words great incorrectness and was obliged to make in several places additions and omissions, thus bringing them properly in accordance with the music. As regards the voices, I found, by listening to many performers, that the songs are sung differently in different places; and thus I tried merely to preserve accuracy and to keep to the simplest(?) voices. If the public gives a favourable reception to this small publication of Russian songs, I shall not fail to publish other similar ones, which I will do my best to collect. If anybody should find errors therein, I hope he will remember, in my excuse, that I tried to put order in a disorderly matter and strove after the best, even if I have not reached perfection”.

How anybody can try “to preserve accuracy”, and at the same time make “additions and omissions” and correct “great incorrectness” remains a mystery.

Below is given one of the songs written down by Troutovsky, which does, indeed, show that he “did not attain perfection”. The words are comparatively good, but the melody rather resembles a German sonata than a Russian folk-song. We give the music of the song in full:

On the mother river Volga.

Collection of V. Th. Troutovsky (1782).





The "Collection of Russian songs with music" of Ivan Pratch, a Bohemian, which appeared in 1790, contains a collection of songs, which for a long time served as a model and source to various publishers of Russian folk-songs. This collection, both by its good qualities and its errors, greatly influenced further work in the same direction. In the introduction to the 2-nd edition of the "Collection of Russian songs with their music", Pratch asserts that "special care was employed to write down with perfect accuracy the melodies". "Having preserved all the individuality of Russian peasant singing, this collection possesses all the characteristic qualities of the original, its simplicity and singleness have not been destroyed either by musical ornamentation or by correction of sometimes peculiar melodies". But in spite of all these assertions, Pratch, who was brought up in the German-Italian school of that time, did not understand the spirit of the folk-song, nor attain accuracy, and in his collection there are numerous errors, both as regards the melodies and the harmonisation.

The inaccuracies in Pratch's edition of songs may be partly due to the circumstance mentioned by A. Paltschikoff in the introduction to the last edition.

A. Paltschikoff asserts that the collection merely passed by the name of Pratch, but that the real collector was kept in the dark and remained unknown. According to A. Paltschikoff, the real collector was Nikolai Alexandrovitsch Lvoff, a landowner in the government of Tver, a highly talented person, but with the insufficient musical education of a gentleman of that period. It appears that he was the initiator and collector, Pratch

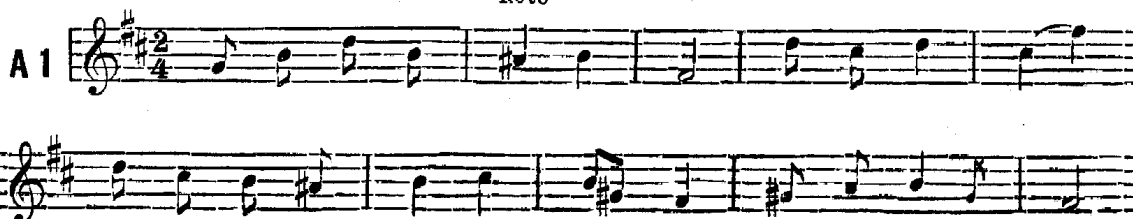
being merely an assistant who, in accordance with Lvoff's instructions, put the songs to music. There is no reason to suppose that the songs of the collection were written down from actual peasants singing. According to the testimony of Ph. P. Lvoff, Director of the Imperial Singing Capella and cousin of Nikolai Alexandrovitsch, they were written down from the singing of amateurs. This is what he says on the subject: "In 1790, a member of our Academy of Fine Arts, Privy Councillor N. A. Lvoff, with the help of amateurs and relatives who were constantly singing in his house, of whom I had the honour to be one, made a new collection of songs, the music of which was written down from our voices by Mr. Pratch; the introduction to that edition was written by Mr. Lvoff".

I venture to call the reader's attention to a sample of one of the songs written down by I. Pratch, marked by the letter A 1\*). I give the melody only without the accompaniment.

**There bloomed flowers.**

leading  
note

Written down by J. Pratch (1790).



There bloomed flowers and they faded,  
My sweetheart loved me, but he left me.

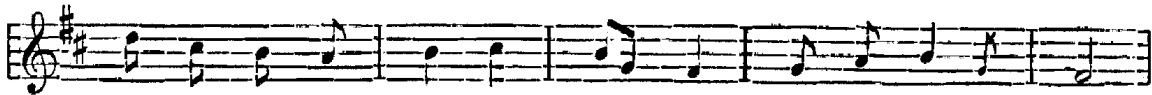
In the passage A 1, the ear accustomed to the peasant singing is struck by the inharmoniously sounding *G* sharp (in 2 bars) and *A* sharp (also in two bars). It is obvious, that Pratch thought the song was in the modern *B* minor; he therefore considered it absolutely necessary to raise the 6th and 7th degrees. In reality, the song in question is in the natural minor, without any leading note, with the tonic in the middle:



If we try to sing the same song without any rising of the 6th and 7th degrees, as shown below in the example A 2, it will sound much more natural and nearer to the character of peasant singing.



\*) "Russian folk songs", collected by N. A. Lvoff, music written down and harmonised by Ivan Pratch p. 112. Reprint of second edition A. 1806.



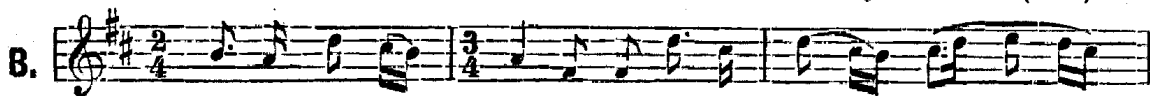
There bloomed flowers, and they faded,  
My sweetheart loved me, but he left me.

Only unfamiliarity with the true peasant songs could have led Pratch into an error of that kind. Below is given a variation of the same song under the letter *B* (No. 8 of this collection) noted down by the author; for the sake of better comparison, the song is given in the same key, and, as will be noticed, it does not present any of the difficulties met with by Pratch. The tonic is also in the middle, it falls on *F* sharp; there is no necessity for raising the sixth and the seventh. The song falls of itself into natural minor.

**In the field bloomed flowers.**

Village Loukoianovo, gov. of Nijni-Novgoro

Written down by E. Lineff (1897).



In the field bloomed flowers, and they faded,  
My sweetheart loved me, and he left me.

All the above considerations, taken as a whole, form sufficient reason for doubting the perfect accuracy of the records in that collection of Pratch and for regretting that it should have been for such a long time considered almost a classical work and used as a reference book by musicians and publishers.

After the collection of Pratch, appeared a whole series of various collections, the enumeration and review of which is not within the scope of this work. The music of those collections was all more or less remote from the true peasant execution, and therefore could not contribute much to the advance of the study of Russian folk-lore. Only in the fifties of the XIX-th century appeared a collector who had all the qualifications for leaving remarkable records of songs — this was Pavel Ivanovitsch Yakoushkin, a thorough enthusiast in the matter, who had an excellent knowledge of the folk-songs and could sing them himself remarkably well. In his sympathies he stood near the people; without idealising them he knew and loved them such as they were in reality, and he felt deeply all the misfortunes that fell on them in those terrible days, when the peasant was still in the bondage of serfdom. Yakoushkin travelled a great deal over Russia as a hawker,

bearing with wonderful patience all the hardships and difficulties which not seldom fall to the lot of a collector, and followed the chosen path, without deviating from it. Owing to his thorough knowledge of the people, of the language and of the songs, his records are remarkably good, as he always wrote them down from the singing, but unfortunately they were published without the melodies, which means an enormous loss to the student of folk-songs. The collection of music to the legends (*bilynas*), written down by Yakoushkin, was lost during a fire.

Of the subsequent collectors, Alexander Fedorovitsch Hilferding, a slavophile by sympathies, comes nearest to Yakoushkin as regards method of writing down, although it was a mere accident that brought him in connection with popular singers, and not natural affinity, as was the case with Yakoushkin. Hilferding was of a talented and responsive nature. Having had to live, owing to various circumstances, in the government of Olonetz, he was struck by the rich poetical imagination of the people. In 1873 in a single summer he wrote down in the Trans-Onega district, 200 legends (*bilynas*) from the singing of peasants, some of the legends being with music. This struck to the root of the prevalent opinion that the legends were entirely disappearing. As already stated, he followed a strict rule of writing down legends not from verbal repetition but during the singing, the result being that his records are very close to the peasant execution. Besides, he tried in his records to preserve as fully as possible the individuality and peculiarities of each improvising singer. In fact, he put his whole soul into that work, and the result is, that his collection may be considered exemplary. Hilferding studied local legends not merely as valuable literary records: for him they were intimately connected with life, they had great social importance. Northern legends or *bogatyr* songs, springing up in the wilderness, in freedom, in the midst of rugged nature, containing forcible imaginative description of the exploits of heroes, struck his sensitive imagination, and the strong, resolute Northern type had for him an invincible attraction. "The people here, in the Olonetz district — he writes in the introduction to his "Onega legends", — has always been free from serfdom. Feeling himself a free man, the Russian peasant in the Trans-Onega district has not lost the sympathy with the ideals of freedom sung in ancient rhapsodies". Some of the Onega legends of Hilferding are accompanied by melodies, but unfortunately, in that case also, merely the scheme is given, and not the full development of the melody of the legend, from beginning to end. Generally speaking, the melodies have not been yet sufficiently studied, especially as there are some indications of the existence in certain districts in the North of Russia of choral legends (*bilynas*) sung by several voices, not yet recorded by anybody.

The valuable quality of the records of A. F. Hilferding, i. e. the accuracy of the text — characterises also the remarkable book of E. V. Barsoff “Lamentations (*Pritchitania*) of the Northern Region” (Moscow, 1872). But that book too contains the words only. At the end of the introduction, the author expresses a deep regret that the melodies of the lamentations should not have been reproduced: “There is another side to the lamentations”, says he “which the collector ought to have in view, but to which, however, he seldom pays attention: that is the musical side, the melodies, to which these funeral lamentations are sung. The study of the arrangement of voices in folk-songs from the musical point of view would be of value not only for the sake of art: it would necessarily lead to the study of the creation and versification of folk-songs which generally develop under the direct influence of musical melodies. But while fully realising the importance of that side of the “lamentations” we must confess that, owing to the want of sufficient musical knowledge, we were unable ourselves to note down the melodies in question; on the other hand, we could not obtain any outside help in this direction”.

Another indefatigable worker and collector of popular songs, P. V. Schein, expresses his regret more than once that his rich collection of songs is not accompanied by the melodies and in order to fill up that blank, he gave several melodies in the appendix to his last volume (edition of the Imperial Academy of Science).

But the greater the difficulty of writing down the music, the greater respect and gratitude from subsequent generations are due to the works of M. A. Balakireff, N. V. Rimsky-Korsakoff, V. P. Prokounin and N. M. Lopatin, A. A. Archangelsky, who did excellent work in noting down melodies, and by their artistic treatment placed the Russian national song on the same level as classical musical works. Due praise should be also given to the extensive work of the St. Petersburg Song Commission of the Imperial Geographical Society, and it would be highly desirable, in the interests of the study of folk-music, to have Song-Commissions organised also in other cities of Russia for a more successful study and collection of folk-songs on the model of the Musico-Ethnographic Committee (now existing in Moscow) of the Ethnographic Department of the Imperial Society of Natural Science, Anthropology and Ethnography.

As regards the preservation of the peasant character of the song, a high place is to be assigned to the work done by J. N. Melgounoff who played a very important part in the elaboration of a more exact method of noting down part-songs. His principal idea, that the people sings “polyphonically”, working out the main melody of the song with slight variations for the secondary parts, upsets the fairly general preconception that folk-songs were

sung in unison only, shows in an extremely clear manner the structure of the folk-song, and is fully confirmed by subsequent investigation. In noting down a song, Melgounoff tried to treat it in a perfectly objective manner, attributing great importance to the preservation of the popular counterpoint; he studied the arrangement of voices in the song, carefully noting down the different variations of the secondary parts from the singing of peasant-singers, in summer in villages and in winter in town: it is said that whole families of singers used to live at his house. Melgounoff is frequently reproached with the fact, that not all the various secondary parts written down by him, harmonize with the chief melody. The reason for that is that they were written down at different moments of the execution of the same song: but as the popular singers "improvise", and do not sing something learned by heart, the secondary parts are not always alike. And to write down from ear all the secondary parts at once, is a physical impossibility. Melgounoff, however, considering them as an important proof of the rich imagination of popular singers, does not say anywhere that they should be sung simultaneously, but leaves the choice to the taste of the performers; he simply gives them as an illustration of the great diversity of the variations of the main melody. One of Melgounoff's followers, N. E. Paltshikoff\*) who gave himself up chiefly to the study of the variations of the songs of one locality, gives a still greater number of variations of each song.

Writing down music directly from the singing of peasants is a comparatively new thing. The works of collectors in that direction form an invaluable contribution to the study of the peasant song. But collectors who preceded Melgounoff, generally wrote down only one voice, while the harmonisation, or rather the "arrangement" bore the unmistakable traces of the individual talent of the collector. Melgounoff has the great merit of having first introduced many-voiced recording, that is to say recording each voice separately and then combining them at choice, in which he was assisted by N. S. Klenovsky and, more especially, by P. I. Blaramberg in their transposition for choral singing of the songs collected by Melgounoff.

It is obvious that in noting down popular improvisation, the chief difficulty to the collectors was its polyphonic character, and they tried everything in order to overcome that difficulty. A most ingenious method for obtaining correct highest and lowest parts, was devised by V. P. Prokunin: he would begin singing the chief tune very low, and thus, so to say, bar the way to the singer and drive him into the upper part. In order

---

\*) "Peasant Songs", written down in the parish of Nikolaevka, district of Menzelinsk, gov. of Oufa". St. Petersburg, 1888. A new edition of that work has lately appeared.



to get the lowest part, he would sing, on the contrary, the main melody very high, thus forcing the other singer to sing low. It will be readily understood that this was a most difficult and complicated task and required an exceedingly fine ear.

It will be clear from the preceding that up to now a great deal of work has been spent in collecting and noting down songs.

---

What then can be the value of the present small collection of 23 songs, when songs in Russia have been collected for many years by hundreds, if not by thousands? What claim has it upon the attention of the illustrious Imperial Academy of Science? It contains separate songs, having no obvious connection with each other, either as regards their antiquity, locality or contents, casual variations of the same song in different provinces in 2,3 and 4 voices, sung now by old people, now by middle-aged, now by young men. At first sight, in fact, the work now published may appear confused and unsystematic.

The collection submitted now is the first attempt at recording the part-songs of Russian peasants *by means of a phonograph*. The chief object of this collection is to give *the most accurate possible record of the peasant part song, without any alterations and improvements, just as it is sung by the people*, and thus to contribute to the elaboration of a correct method for writing down specimens of the popular genius, both as regards the music and the words, which are inseparably connected with each other.

Realising the great difficulty of that problem and the impossibility of obtaining an accurate part-song record in the usual way, the author thought of applying the phonograph which does away with many of the difficulties met with in noting down melodies by ear, and constitutes an exceedingly useful "note-book". If the record is good, it gives the whole song complete as sung by the people, with all the peculiarities of the peasant style, secondary parts, gags, exclamations, characteristic interpellations, sometimes interruptions. Once recorded on the cylinder, the melody is repeated without any possibility of a mistake. It can be repeated until a perfectly correct record on paper is obtained.

The idea of collecting peasant songs occurred to me in America, during my concert-lectures in New-York, Boston, Chicago and other towns in the U. States. The inquisitive Americans demanded "original" songs, as sung by the people and kept asking "whether we sang genuine folk-songs?" In replying "yes" I was troubled by the doubt whether I had a right to give

an unqualified affirmative, although the songs were sung according to the best existing collections. And I, determined, there and then, on returning to Russia, to devote my time and energy to the study and collection of folk-songs. Now, after having worked at it for 6 years with the help of phonograms, I am more and more convinced, how important it is to elaborate a correct method of transcription from phonograms.

There is no doubt that the use of a phonograph increases the accuracy in recording the scheme of the music of the song, shows more clearly the melodious design, the arrangement of voices, the time and the character of the execution, and unerringly reproduces the rhythm. The recording of a song by a phonograph may be likened to the *kinematographic* process. It enables us to catch the whole performance of a song with all details of the arrangement of voices, rhythm, nuances, mood, in short, the *style* of the song. In order to avoid "subjective errors", which can slip into the record during the transcription from the phonograph to music, the collector should check himself by giving his records to persons endowed with fine ear for comparison; this I have frequently done. It is also useful to submit the records to the criticism of professional musicians. But the most reliable method of checking is that by the peasant-singers, with whom I have sung the song recorded by a phonograph, leading the main melody, while the peasant singers adapted to it secondary parts, or on the contrary, one of them sang the main melody, while I joined in the secondary parts.

To avoid misunderstanding, it must be pointed out that by a true record of a song must not be understood one given variation of it, something fixed once for all\*). The accuracy or correctness of a record applies to most widely differing variations of one and the same song, and the greater the number of variations, the richer the material for comparative study, the easier it is to find out the most artistic specimen. A comprehensive collection of songs should contain different moments in the development of the same song, both as regards locality and time.

The chief points of interest that the peasant song of Great Russia offers, are:

1. Progression of parts in relation to its harmonic structure.
2. Rhythm.
3. Peculiarities of peasant singing and improvisation.

---

\*) The author came across an amateur-collector who was honestly convinced that only his records were "chemically pure" as he used to say. Such an involuntary error could only be made by a man who had collected songs in his private study from casual singers, and was unacquainted with the large number of variations of the songs spread all over Russia and, of course, still more "chemically pure".

### Harmonic and melodic structure of folk-songs.

In view of the peculiar structure of the song in harmonic respect, it is very difficult to bring it under the rules of modern music. Its polyphonic structure differs in a very marked degree from the choral forms adopted in modern music. It seems that "imitation" is the nearest approach to it. A Russian folk song generally begins with the principal melody sung by one voice or in unison, subsequently passes into many parts and then periodically returns to the unison. The secondary parts (*podgoloski*) constitute free imitation of the main melody, or, more correctly speaking, its development. They do not form an accompaniment to the main motive, like the secondary parts in modern music, but form a kind of development of the principal melody. Each secondary part, sung separately, gives an idea of the main melody — it is a variation of it; from each secondary part, if it is well sung, one can recognise *the song*. On the whole, the harmonic structure of the song seems complicated only at first; in reality it is very simple: the leader (*zapevala* — mostly a medium or low voice, very seldom a high one) sings the main melody; he is joined by the chorus or company (*artel*); each member of the company develops the same melody according to his individual taste and imagination, sometimes going away from the leader, sometimes returning to him. Such a structure moving in a small compass, enables a large number of talented singers to join the chorus. Those without any talent, merely "move their voices about", as the village critics — old women, — express it, or, according to another, and more picturesque expression of theirs, they merely "yawn". The parts of the inexperienced singers are not heard; very often they only "cause confusion" by joining now one singer and now another, and as a rule, talented singers keep away from them. Owing to this want of clearness, a chorus of several men singing into a phonograph, produces a record with only 2, 3 and seldom 4 distinct parts.

In transcribing the phonographic record to music, the author took great pains not to deviate from it in the very least and at the same time to allow the song to flow perfectly freely, without attempting to bring it artificially into accord with the conventional rules of our musical grammar. To do this was a matter of considerable difficulty. On the one hand, the folk-song is based on the intervals of the natural scale without temperament, for the exact notation of which there are no corresponding signs in music. On the other hand — the rhythmical accent in a folk-song, connected with the varying accent of the verse, can be with great difficulty brought under the uniform metrical accentuation of our time system.

In writing down from phonographic records, I generally write down the music of the main melody, and then carefully add those of the secondary parts which are clearly heard. In case one of the secondary parts has been badly recorded by the phonograph and disappears from time to time, I reconstruct the missing part from another suitable portion of the song, a complete contrapuntal outline of the song thus being obtained (See tables I and II).

## Rhythm.

If the harmonic structure of the folk-song is peculiar, still more peculiar is its rhythm, which is indissolubly connected with, and frequently subordinated to, its text.

In rhythmical respect, the folk-song has one property which renders it particularly difficult to put to music. The property in question is the freedom with which the accent in word and in verse are moved. The accent in a folk-song moves from one syllable to another in the same word, and from one word to another in the same verse, in accordance with the demands of the sense and of the melody which, as already stated, are intimately connected with and affect each other. This moving of the accent seems to be due to the desire of avoiding monotony, thus for instance: loútshina, loutshína, loutshiná, or gòry, gorý. Owing to that mobility and changeability of the *logical* accent of the song it is very difficult to bring it in accord with the *metrical* (time) accent of modern music, the tendency of which is to attain *mechanical regularity* in dividing the time\*). In recording a song by ear, it is possible to make some small rhythmical compromises — as, for instance, to steal here  $1/8$ , there  $1/4$ , and thus to smooth the seeming asperities and to get the rebellious, capricious melody into the general pattern.

But, as already said, the phonograph persistently says its say and does not admit any errors.

At first I was of opinion that an attempt to fit folk music into our rhythmical time might introduce into the structure of the folk song accents that are foreign to it. I tried the method recommended by P. P. Sokalsky, that is, I divided the song into half-verses and determined the ends of a bar by the half-verse. Theoretically, it seemed that the unity both of the verse and of the musical period must gain by it. But after testing this method of division in practice I came to the conclusion that, though it has

---

\*) It is interesting to note that the works of the best classical composers show a tendency to discard certain rules of metrical accent that restrain them, these rules proving particularly inadequate in the wide, large melodies peculiar to the folk-song.

some advantages as regards the outlining of musical phrases, it renders, on the whole, the reading of songs more difficult, as the main rhythmical emphasis does not coincide with the metrical division, that is to say, the main accent of the verse does not coincide with the strongest beat of the bar. Consequently I decided to remodel the work already done and introduced a more detailed division into bars. But as such divisions alone do not fix the rhythm, in order to indicate a half-verse or a musical phrase, the sign | was introduced at the end of the first and central cadences; and for indicating a verse or a musical period, after the concluding cadence, a sign ||.

My first attempt was of some use, as it taught me to divide a song into large rhythmical figures, allowing it to assume its natural shape, and only subsequently dividing large groups into small ones, that is to say—into bars. In this way the division into bars, in most cases, was made dependent on the melody; and not vice-versa.

For the rhythmical division of the song I proceed as follows: first I copy down the words from the cylinder of the phonogram, and then check them by comparing with my note-book (where the words have been written down during the singing of the song); then the accents are marked on the verses. The words are divided into half-verses and division into bars indicated in accordance with the logical accent, marking half-verses or musical phrases by the signs | or ||. Assuming the same number of syllables in a half-verse and uniform tonic accent in the verse, the division into bars would not offer any great difficulties. But the fact is that

1) the number of syllables in each half-verse in a peasant song is not always the same; on the contrary, the inequality of the number of syllables in half-verses, each of which has one main accent, appears to be one of the characteristic features of the Russian folk song, and

2) the accent in a folk song is not *tonic* (falling with mechanical regularity on a certain syllable of the verse), but a *logical* and, a *movable* one (sometimes shifting its position according to the demands of the sense, but by no means arbitrarily). Although, as a rule, each song, even the most capricious as regards its rhythmical structure, can be divided into bars, yet, owing to the change of place of the accent and to the addition of one, two and even three syllables in some strophes (in accordance with the sense or with the tendency of the individual singers to make use of exclamations: — *eh, oh, there, thus,* etc.) there are frequent deviations from the division adopted. However if, submitting to the requirements of the flexible and elastic verse of the folk-song, we deviate from the main division of time and separate extra syllables into an additional bar, or increase when convenient, the number of beats, we are bound to come back again to the division of time we have adopted as our basis.

These are therefore the two main principles which guided me in transcribing songs from the phonograph to music, and which are based on the material in my hands:\*)

1) In recording the *harmonical design*, it is important first to separate the *principal melody* which is sung by the leader, and then to write down the music of the voices branching off from it.

2) In writing down the *rhythmical design*, it is important first of all to determine, in accordance with the main accent on the verses, the fundamental division of the time and to keep to it, admitting only temporary deviations from it whenever required by the changing logical accent.

In order to examine the music of the folk-song from another point of view and to compare records obtained from phonograms with those written down by ear, the music was represented in a graphical form shown on Tables I and II. These diagrams give simultaneously the melodic and rhythmic design of the song as well as the correlation of the secondary parts with the principal melody. Each vertical division of the blue net corresponds with the interval of a semi-tone and on the left side of each diagram are marked various steps of the scale. The horizontal divisions of the net correspond to the duration of each note and one division is assumed as equal to one eighth note or quaver, and two divisions — to one quarter note (crotchet). The vertical black lines represent the bars. Separate vocal parts are represented with lines of different colour, and thus each part appears distinctly in the counterpointal design. The red lines represent the part of the leader or solo singer.

Table I represents graphically the music of the song "Gory" according to three distinct collections of songs, viz.:

№ 1. "Gory" Parish Nikolskoe, Voronej district, Province Voronej, from my collection transcribed from phonograms.

№ 2. "Gory", (District Valdaj, province Novgorod), from the collection of Lopatin and Prokounin. The second and third voices are taken from the pianoforte accompaniment of B. P. Prokounin.

№ 3. "Gory" (District Rannenburg, province Riasan) from the collection of the Song Commission of the Imperial Geographical Society. Arranged for part singing by I. V. Nekrassoff.

Examining carefully each of the above diagrams we may note the following points.

№ 1. "Gory" from my collection.

The musical period is formed in accordance with the text of the song

---

\*) Altogether about 500 songs recorded phonographically.

and is to a considerable extent symmetrical. Its general arrangement is as follows:

Musical division.	Text.	Bars.	Performance.
Proposition *) ( <i>thesis</i> ).	Oy vi gòry, gòry.	I   2	Solo.
Preliminary response.	Gòry Vorobyevskia.	I   2	} Chorus.
Answer or Conclusion ( <i>anti-thesis</i> ).	Vorobyevskia.	II   2	

The first division—proposition or question—is given out by the leader, the remaining two parts—the preliminary answer and the final answer—are taken up by the chorus. A characteristic figure of the melody in the solo part is repeated with slight variations in the chorus, while the two other voices repeat this figure, partly in unison, and partly altered. The choir starts not in unison as is usual in Russian folk-songs, but the solo part seems to have played the *rôle* of unison. The highest voice in the chorus hints at a figure which is met with in the *answer* and thus foreshadows the same. In the middle of the preliminary answer all the 3 voices form a unison after which the main figure of the melody given by the solo-part is again repeated in the same answer. In the beginning of the answer which takes two bars (5-th and 6-th), the voices start in unison but immediately divide and produce a more calm figure for the concluding cadence which is again resolved in unison.

It is interesting to note that the solo-singer (leader) takes up the lowest part and only in the principal figure of the melody (4-th bar) joins the high voice in unison. The whole contrapuntal texture of the song is moving in close harmony.

The second strophe (couplet) corresponds metrically to the first, with the exception of the words put in brackets.

		Bars.	Performance.
Proposition ( <i>thesis</i> ).	Vorobyevskia (ach).	I   2	solo.
	(A-ach)	1	chorus.
Preliminary response.	Nitchevo to vi gorȳ	I   2	chorus.
	(gòry ne poro . . .)	1	(repetition).
Answer ( <i>antithesis</i> ).	Ne poròdili.	II   2	chorus.

In the solo of this strophe the chorus does not give enough time for the leader to conclude the second figure of the melody and with the exclamation "A . . . ach", forces the leader to enlarge this figure by the choral unison which tends to strengthen the solo.

\*) "After a certain proposition (*thesis*) we require a corresponding answer (*antithesis*)" Ebenezer Prout, "ON MUSICAL FORMS".

In accordance with the requirement of the text an up-beat is provided because the accent of the first word “Ni-che-vò to vy go-rẏ”—falls on the third syllable and not on the first, as was the case in the words “gò-ry Vo-rob-yev-ski-a” of the first strophe.

The next musical phrase, which is concluded by the middle cadence, is like the corresponding phrase of the first strophe, although not identical with it. The same may be said about the answer with the concluding cadence.

№ 2. “Gory” from the collection of Lopatin and Prokounin. In the diagram № 2 the second and third parts have been taken from the pianoforte accompaniment (one from the treble stave and the other from the bass), but for the sake of obtaining close harmony have been put an octave higher.

In the reproduction of Prokounin the melody of the solo part contains the same two figures as in the diagram № 1. The chorus takes it up in unison and the first figure of the middle cadence (bar 3) bears traces of the figure which is characteristic of the finale or *answer*. The second figure of the preliminary answer is sung also in unison with slight deviations from the original figure towards the end. The design of the lowest part is probably adapted to the requirements of the instrumental accompaniment. At the beginning and at the end of the figure all the parts form a unison. The final phrase (answer) is very near the corresponding answer in the diagram “Gory” № 1 but with less capricious harmonisation.

The solo part of the second strophe differs somewhat from the first solo. The melodic design of the second strophe comes very near the usual progression of parts in peasant singing, especially if we take into consideration that the parts have been arranged for the pianoforte accompaniment. This diagram proves how near a talented musician can approach the style of Russian part-singing in the harmonisation of the folk-song. The rhythmical division of the song is less satisfactory, probably because not enough attention was paid to the main accent of the first phrase, “Ouch vi gòry moi”. As a consequence the division into bars is complicated and in the 14 bars which make up the 2 strophes the time signature is altered 14 times while it would be quite easy (guided by the principal accent of the verse) to arrange the whole song in 4/4 time with very few exceptions.

№ 3. “Gory”. The song is collected and arranged for parts by I. V. Nekrasoff. Although the song is put down to music by one of the most experienced collectors of folk-songs — Mr. Nekrassoff was entrusted by the St. Petersburg Song Commission to collect peasant songs for many years — the diagram № 3 proves that the progression of voices in his transcription differs from the usual peasant style. The 2-nd voice keeps to a certain extent near the principal melody, but the third voice in the answer seems quite foreign to it.



This can be accounted for by the great difficulty of catching various parts of a song sung simultaneously. On the other hand the time division in this song is much more satisfactory and is based on the main accent of the verse.

Table II contains diagrams of the following songs:

№ 4. "Kak ou nas na Sviatoy Roussi". (№ 14 of the collection by the author, sung and taken down by phonograph in the parish of Novoya Sloboda, district Loukoyanoff, province Nijni-Novgorod.)

№ 5. Choral by Luther "Ein feste Burg".

№ 6. "A mi zemliou naniali", from the collection of M. Balakireff.

№ 7. "Ach ti Dounia tchernobrova". A factory dance song (*tchas-touchka*).

These diagrams call for the following remarks:

№ 4. "Kak ou nas na Sviatoy Roussi". The music of this song \*) is a good sample of "imitation" — a fairly strict imitation for a folk-song. The principal figure of the solo is repeated in other parts and in various intervals. The upper voice takes the great part of this "imitation" work, while the leader contents himself with one of the lower parts and with bits of "imitation" of the principal melody, doing this in turn with the second part. Owing to the peculiar working out of the principal melody in the upper part and to the fact that the "imitation" is carried on independently by various voices, the contrapuntal design does not keep so close a harmony as usual. In the 3-rd and 4-th bar of the upper voice we notice the repetition of the same figure on various degrees of the scale (sequences) — not a common practice in folk-songs, because the peasants instinctively avoid the exact repetition of one and the same figure.

The next two diagrams Nos 5 and 6 enable a parallel to be drawn between two songs of two widely different periods.

№ 5. "A mi zemliou naniali" represents a very old *chorovod* or play-song (*Vesnianka*) which was used to accompany games. The text of the song alludes to the ancient custom of "buying the bride".

№ 6. "Ach, ty Dounia tshernobrova" gives one of the typical contemporary songs that have sprung up among the factory workers. It is interesting to note that both the old and the new songs are based on the oldest scale of the fifth which by many students is considered to be one of the proofs of the ancient origin of a song. They seem to belong to the two opposite extremes of the evolution of the Russian folk-song, and this coincidence suggests the idea that there was a moment in the development of the peasant song, which

---

\*) From beginning of the 4-th bar all the lines of the diagram № 4 representing the parts should be lowered one division to read correctly.

could be called the culminating point of the musical creative genius of the people.

№ 7. The well known choral by Luther, may be taken as a typical example of West-European harmonisation, in which the principal musical design is produced by the upper part, the other voices forming merely an accompaniment to it. It will be clear from the diagram № 7 that the secondary parts have no melodic connection with the main melody but follow the laws of harmony, the chords forming, as it were, the support, the pillars of sound, on which it rests.

This example of West European harmonisation may, by way of comparison, help us to a true appreciation of the harmonisation of peasant songs.

From the graphical representation of folk-songs above described, the following conclusions may be drawn.

1) In the solo part will be found the most ornamental, complicated elaboration of the principal melody, and as soon as the chorus joins in, this melody is taken up by another, in most cases the upper voice. The solo of the second strophe is taken again by the leader.

2) The characteristic figure of the principal melody is repeated by the chorus and usually by all the voices either in unison or with some modifications dependent on the musical aptitude of the singers forming the chorus or "*artel*".

3) The chorus begins and finishes each musical phrase in unison, but it happens sometimes that the solo in the beginning of each strophe forms part of this unison. It seems that the peasant ear does not find the usual cadence satisfactory.

In trying to establish certain rules for recording peasant songs, I never for an instant forgot that, up to now, there is too little authentic song-material in our hands, that subsequent work in that direction may throw a new light on the still obscure pursuit of the study of the peasant song, and will only gradually help to establish a firm basis for the harmonic and rhythmic structure of popular part-singing.

Further study of the arrangement of voices in the folk-song, will show to what extent the method suggested by the author is correct, and give means for further development of it. At the present time, only extensive collection of song-material on a large scale by means of phonographic records will help to shed more light on the obscure field of musical ethnography.

## Performance.

The whole force and beauty of execution by a good peasant chorus consists in the free improvisation of the various voices, the result being

that there is nothing mechanical in such performance. In this lies its chief superiority over a disciplined choir which submits entirely to the will of the conductor and expresses his ideas and feelings. A trained choir may impress us by elaboration of the *ensemble*, fineness of nuances and beautiful phrasing, but can seldom carry away the listener. The highest praise of such a choir can be expressed thus:—“It sings like one man”, even when there are 100, 200 or more performers. The conductor, like a mesmeriser, by one wave of his arm, calls forth the most delicate tones from the scarcely audible *pianissimo* to the thunderous *forte*, but the individual feeling of every member is suppressed, it cannot come out when the whole attention is concentrated on the *bâton* of the conductor. The ideal of such a choir is an “enlightened despotism”, if one may say so. The peasant chorus is based on an entirely different principle. It consists of singers who pour out their *own* feeling in improvisation, they strive each to express his individuality, though careful of the beauty of the performance as a whole. Even the best peasant singers do not like to sing solo. „It’s poor singing one alone”, I often heard remarked, “it ’s better singing a whole gang of us”. This expression “to sing *in artel*” is characteristic of the popular structure of the song. In a singing *artel* or “gang” each member is a performer, and at the same time a composer. It is true that the leading singer always sets the tone of the song, influences the style of a given variation—whether free or strict—but each tolerable singer can lead the song. While the ideal of the trained choir is the subordination of the whole to the individuality of the conductor, the peasant chorus on the contrary, aims at a free combination of several individualities into one whole. Each good singer puts himself into his treatment of the main theme, and each secondary voice bears its own individual impress, the result being a wonderfully “animated” performance. A popular chorus does not sing like “one man”, but like many men, inspired by a common feeling of love for the song, and pouring out in it their griefs and their joys.

It is just because the whole power of the peasant song lies in free improvisation, that the practised execution of a folk-song even by the best artists cannot compare with the genuine peasant performance. The latter have always an advantage which we can only acquire by putting great strain on ourselves. The peasants *improvise* the song, while we *learn* it from music. In the performance of the peasants the song flows in a continuous stream; in our singing the division into bars and notes is always apparent. The peasant “tells” his song in protracted musical speech,—we sing the melody, frequently without knowing the words, and always very badly pronouncing them. The peasant loves his song, is enraptured by it,—we condescend to it. I am convinced that, until we live in our song, as every true artist lives in his work, our exe-

cution will continue to be weak and pale. In order to sing folk-songs well, it is necessary to know them, to work at them not only theoretically, but to sing, to sing and to sing them. We must try to learn to improvise them.

In singing there is only one good school, common to all nationalities. Its chief requirements are: depth of feeling, simplicity of execution, elegance of phrasing, and with all that, a sense of proportion; the same qualities are required of a good peasant singer\*). Perhaps the unconscious creation of the peasantry, by its purely classical simplicity of expression, surpasses even the highest "style" elaborated by professional artists, for the very reason that the peasant singer composes the song himself, it flows spontaneously and artlessly, while a trained singer repeats what he has learned by heart. Only the most talented educated singers rise to an execution that gives the illusion of improvising.

One frequently hears an artist praised for having caught the *swing*, the "style" of a peasant performer. What does this expression mean? The folk song is infinitely varied in its meaning, musical phrasing, ornamentations. How can this one frivolous word describe the complex combination of observations and impressions which an artist must go through if he wishes to approach the execution of a singer-improviser? He must study the song, deeply penetrate into its meaning, understand its connection with life; it must enter into his flesh and blood, he must live in it, sincerely love it — then only can he sing it really well. The notes, with which it is written, must fade from his mind, that his memory may keep only the thread of the melody closely interwoven with the verse. Its smooth soft flowing cannot be broken, without distorting its beauty. An artist may equal, even excel, a peasant singer only when, like him, he will enjoy the song during the singing, and put his whole soul into it.

I venture to quote a passage from my note book kept on my travels, in order to give a more vivid picture of the singing of the peasants.

"Mitrevena came forward first. Tall, very straight, with a stern-looking face, she walked forward without any shyness, with great dignity. It was obvious that she was used to taking the business seriously. She was followed by other women, they stood in a circle and silent. Mitrevna leaned her face on her hand and looked round at the other singers with a peculiar stern look. Something of the restrained passion in that look was instantaneously transmitted to the other women. They looked sad, and each seemed to be absorbed in herself. All the faces became serious, all eyes were rivetted

---

\*) I have chanced to hear such expressions among the people: "Well, this one is not much good, he twists his voice too much", or "leave those twists, sing the song straight".

on Mitrevna. Deep attention was visible in them. At that moment I understood the expression "the women are keen on songs".

"She started my favourite song "Loutshinoushka" which I had been seeking everywhere and had never succeeded in noting down successfully. Mitrevna led the main melody. She sang in a low and full voice, wonderfully fresh for such an old woman. In her singing there was no sentimental accentuating or wailing. It astonished one by its elegant simplicity, the song flowed smoothly and clearly: not a word was slurred over. In spite of the full, broad melody, the expression she put into the words of the song was so great that it seemed as if she were singing and speaking the song both at once. I was surprised by the purely classical severity of style which so admirably suited her serious face. "Does talent arrive at the same result as the best training"? I thought.

"But if the song was simple, and strictly rhythmical and did not for a moment transgress the limits of artistic truth, its inner contents seemed to me infinitely complex, full of deep feeling and meaning. It was a true "parable of life", as the peasants say of their songs. It told of the delicate, sensitive soul of a woman who is suffering amidst strange surroundings, unloved and defenceless in the family of her husband, chosen not for love, but for the sake of coarse considerations of material advantage, not by herself who has to share with him her whole life, but by other persons who did not understand the needs of her soul. A victim of dissension in the family, a tireless worker, she sits all night at her spinning, and by day has no rest from the petty wiles of her spiteful mother-in-law.

In the women's expressive voices one can hear how that woman's sorrow goes home to them.

"Oh, loutshina moia, loutshinoushka", begins Mitrevna in her clear voice.

"And why, oh loutshinoushka mine, art thou not brightly burning", join in other women with voices expressing reproach and pity, all on the same note, and immediately break away into several secondary parts. Mitrevna sings to the end the main melody, but gives full liberty to other voices, holding them together and coordinating them without any visible external signs, unless by her stern concentrated look or by some other unseen method. All look at her and are involuntarily swayed by her masterful look, infected by her inspiration, her subdued passion. Two of the women sing in low voices, now joining Mitrevna, now leaving her for a moment and then merging into her voice again. And above the low voices of the old women are heard clear young voices. Every one is heard quite distinctly, every one of them keeps to her part, not one is drowned in the whole or loses her individuality. And that is why the harmony of

the whole is full and lifelike, and the complete concord of the whole and the parts is so felt.

Generally speaking, the conception of the style of peasant singing, current in the public, is not quite correct. The *tempo* of songs in concerts is often exaggerated. In mournful songs it is too slow, in dance songs too quick. Good peasant singers are distinguished by a sense of proportion. Although the highest praise to a singer is "his soul is long", that is to say, he has a long breath, yet the best singers never abuse their strength, and sing in a classically simple manner, neither slackening nor quickening the time without adequate reason. The women frequently asked me whether I wished the song to be sung "in the same manner as in the fields or as at spinning"? In the fields they sing in a loud, slow voice, owing, in all probability, to the immensity of the space surrounding them; when spinning, in the cottage, they sing in a subdued voice, lightly and a little quicker.

When executing songs noted down with the help of a phonograph, I would suggest that they be sung "a capella", without accompaniment, although the collection gives an accompaniment composed exclusively from the main melody and the secondary parts of the song. Not a single note is added to it. I was afraid to write down the secondary parts that were not quite clear to my ear, lest I might sin against truth \*).

Although the phonograph records the song on the cylinder in the exact way it is sung, with its natural intervals, the piano renders those intervals as an instrument with „tempered” intervals, and therefore slightly changes their correlation, the result being that they do not sound so well. Besides, as each of the secondary parts, merging from time to time into the main melody, must at the same time sound independently, the various "timbres" of voices render them more clearly, colouring them, so to say, into different tints and thus giving fulness to the peculiar harmony of the folk-song. The piano, however, owing to the shortness of its sounds and to the monotony of its *timbre*, frequently sounds a cold unison and considerably spoils the song.

An acquaintance with various singers shows the existence in peasant singing of two styles, depending on the individuality of the singer — one severe, and the other, if one may say so, free. The first is simple, serious, expresses reserved feeling; the second is more expansive, the feeling breaks out in elaborate modulations of the voice, the singer gives the rein to his fancy and, in tender admiration of the song, seems to lavish loving care on it. I do not know which of the two is the best: each has a charm of

---

\*) I preserved the key in which the songs were sung. But popular singers easily change the key, according to the persons composing their chorus, they sing in a "thin" or in a "thick" voice.

its own. Both styles are to be met with in ancient songs, about which the connoisseurs say: "In old times the singers used to "play" with the voice". "An ancient song flows like a river with its bends and twists, and the new song runs like a railway".

---

## Conclusion.

It will be seen from the preceding that the structure of the Great Russian folk-song, based on the development of the main melody in the secondary parts, implies an extraordinary number and diversity of variations or modifications of each song. Besides variations of a song in accordance with the locality [government, district, village, street etc.\*)], there are also variations depending on the epoch, even, on the moment of the singing (in accordance with the nature of the chorus, the leader, the mood of the singers), and of each given version of a song, there are the variations made up of the secondary parts improvised by the singers.

The final outcome is an enormous variety of musical combinations. It seems to me that a conscientious student, realising the wealth of the existing, and as yet not collected material and foreseeing in the future the highly fascinating task of working out on the basis of it the deductions and generalisations which may underlie the laws of Russian popular music, should for the moment abstain from final conclusions and make a vow to continue diligently the seemingly ungrateful work of a collector. As in statistics, incorrect average figures lead to errors that increase in magnitude progressively with further deductions based on them, so in our work: insufficient or inaccurate material may give rise to an erroneous idea of the very foundation of the folk-song. The song lives and grows, and the various phases of its development can be brought under different theoretical deductions. Only a very ample and accurate material will render it possible to formulate the laws governing the folk-song.

The following example of the difference of opinion as to the structure of the Russian folk-song will be found of interest. In Russia, the opinion is gradually gaining ground that the Russian folk-song is based on the intervals of the natural scale, preserved in the ancient Greek modes in which there is no sign of the modern minor (with the leading note). In America, however, an esteemed and competent musical critic, who spent a good deal of time in studying the Russian folk-song *from the existing collections*,

---

\*) "We cannot sing with her, she is not from the same street" say the women about the singer who does not sing well with them.

came, on the contrary, to the conclusion that the majority of the peasant songs of Northern and Central Russia are in the minor key, and even, with the tendency of a pure theorist to bold generalisations, divides Russia by a diagonal into a major and minor area, the minor key, in his opinion, predominating in the North-West, and the major in the South-East.

I will cite another example. A serious student of the Russian music, P. Sokalsky, considers that the peasants sing in unison. Other students, however, (such as Melgounoff, Paltshikoff) assert that poliphony predominates among the people. Peasants who have a good knowledge of songs, say: "In olden times they used to excel in podgoloski; it was beautiful to hear how the voices rose". It is obvious that old men retain a memory of singing in many parts. My experience induces me to join the latter opinion. I have never yet heard good singers among the peasants sing in pure unison; only indifferent singers simply "join in". I noticed that it is mostly the young people who are given to monotonous unison, perhaps because they learn by heart the main melody of the song from the playing on the „harmonica" or get used to sing in unison various verses in school. The old men and women, however, always sing some interesting secondary parts or variations of the main melody, not seldom following a peculiar counter-point \*).

But beside the above mentioned fundamental questions of the structure of the folk-song, there are many others, by no means solved, often scarcely indicated. As gold in the sand, many beautiful productions of the popular genius are buried under the stratifications of life. "Seek and ye shall find", they call to us by the lips of the singers.

I feel strongly convinced that if whole troops of collectors were scattered all over Russia, many more precious specimens could be found.

Old men and women still remember them. In many places there are singers such "as cannot be found anywhere in the district". If haste were made to collect songs everywhere, that is to say, if a general collecting of songs were properly organised over as large a district as possible and during a certain period, it is scarcely possible to foresee the wonderful discoveries in the domain of popular musical art that might be made.

Delay is dangerous. There is no doubt that many old songs are dying out. It is true that a new folk-song is being created. It will, perhaps, develop in an interesting direction. But upon us, living at the time when there are still persons who know the old songs, rests the duty of transcribing them so as to preserve them in correct form.

---

\*) This opinion is also borne out by the students of the Lett songs, Messrs Wigner and Melngailis, with whom I had opportunities of frequently conversing on the subject. They both consider that the Lett songs preserve the popular counterpoint which was in existence before the counterpoint invented by learned musicians.



Many reasons, not worth particularising delayed the appearance of the first part of my edition of songs; but the chief reasons were firstly, the mass of new impressions which it was necessary to live through and to assimilate, and secondly the unexpectedly complicated and abundant material which was unfolded before my eyes. The work was of a new kind and one to which I was not used. A great deal of labour has been spent on it. My patience got sometimes exhausted in trying to note down some rebellious song that was constantly eluding me; the shrill sound of the phonograph nearly drove me mad. But the whole time I was encouraged and carried forward by the glad consciousness that I was not alone in my work, that it met with general sympathy. That joy was, however, at times poisoned by the idea that the efforts of single individuals are not sufficient for the work of collecting songs; the sympathy of the public is insufficient, action is needed. The material is so great, the subject is so complicated and wide, that its proper organisation requires the combined and persistent work of many. It is necessary to organise everywhere Song Committees at the archeological and ethnographical Societies and Museums of large cities for collecting and studying the popular music. Musicians with some knowledge of ethnography, and people, in general, ready to assume the serious work of collection, must be attracted to those Committees, funds must be provided for sending out expeditions and for publishing the material collected. Not less important is the organisation of singing Societies for the practical study of the folk-song and for working out a method of execution that should be thoroughly artistic, while at the same time preserving the spirit of the best peasant singers. Only such serious and many-sided knowledge of the folk-song will enable us to serve science, art and life. In conclusion I may say one thing, that I am ready to work for that end without sparing my force or labour, and always mindful of the words of a peasant that have graven themselves in my memory:

“To holy work, betake thyself with fear in thy heart”.

*Eugenie Lineff.*

Moscow, the 10-th november, 1904.

## Some Remarks on the Singers of the Songs.

---

One of the good points of the phonographic record is the possibility it affords us of preserving the individual character of the performance of the singer or leader of a part song, and also, in choral singing, the general character of the whole group of persons composing the chorus. The notes appended below point to the connection between the individuality of the leading singer and the execution of a given variation.

1. **Ye Hills.** Leading singer — Anna Egorovna Podtynnikova, a clever, serious old woman of about 60, who is looked upon as a great authority on songs. Her severe, simple style is reflected in the general execution and in its broad melodiousness forms a striking contrast to the variation of the same song that follows (see table I).

2. **Ye Hills.** Leading singer — Stepan Pitchurin, a young peasant from 28 to 30 years of age. There is much youthful energy, even reckless gaiety thrown into his manner of singing, into the exclamations (ech! aie! nau! oy-da!). The song is sung with more resolution; in the appeal to the “gory” (hills), there is a note of sharp reproach, not of complaint, as in the previous version. The melody is poorer, the rhythm more hackneyed.

3. **Loutchina.** Leading singer — Stepanida Dmitrevna Kasherina, a woman of 50. Her singing is full of earnest, heartfelt feeling: her delivery simple and artistic, her voice a low, soft contralto. Her singing of “Loutchina” is described in the preface (p. XXIV). The variations of this song are exceedingly unlike each other, though it is now rarely met with.

4. **Sing not, sing not, little nightingale.** Leading singer — Fedossia Dmitrievna Neikina, an old woman over 60, very keen and lively, with a remarkably expressive delivery in spite of her weak voice. She is very proud of her knowledge of the old-fashioned songs; she knows many historical songs (from her singing were transcribed the songs, not included in the first edition: about Ivan the Terrible, about Stenka Razin, about Count Panin and Napoleon\*); she sings well in the old-fashioned manner the “legend” of

---

\*) Of the latter it is disrespectfully said that “he ran away from Russia without his breeches and without his cap”.

Van'ka Klushnik (also taken down). Judging by the variety and beauty of the airs she knows, she is very musical and talented. With her sang a younger woman about forty, with whom she was dissatisfied. The other women did not know her songs or sang them to other, more modern tunes.

5. *Nightingale*. This was sung by the young men who sang № 2, together with a middle-aged peasant. The leader was Stepan Pitchurin. The style of these two songs has much in common.

6. *Forest nightingale*. Sung by three brothers, cutlers by trade. They sing exceedingly well, being accustomed to sing together continually over their work and being acquainted with a great many songs. The eldest, Ivan Zacharin, a very talented and musical young man of about 26, with a strongly developed aesthetic instinct, had served as a soldier in Moscow. He had been at the opera, which had made a great impression on him and, though he loves his village songs, he introduces various innovations into them and is passionately drawn to the new songs he has heard in town, which he speaks of under the general title "Koltsov songs". Under this designation, he includes opera-choruses, and the seminary songs set to the words of Nekrasov or other poets. He set me the difficult task of sending him as many as possible of these "Koltsov songs" saying that he "can make out every sort of song". But though the Zaharin brothers considered themselves excellent singers and were famous throughout the whole district, their grandmother, who had been a noted singer in her own day and was now a connoisseur and critic, did not at all approve of their style of singing. She complained that their songs were confused and meanly performed, that the melody was curtailed and the words were changed. The brothers were vexed with her, but allowed that she knew the songs better than they did.

7. *Valley*. Leading singer — Marya Danilievna Petrova, a woman still young, whose life had been passed in melancholy circumstances. She was married to a widower, one of whose sons suffered from a chronic disease. In addition to family troubles, it was her hard lot to live in great poverty — ("one can see sky through the roof in her cottage"). All her songs had a note of melancholy and were like dirges. Consequently "Dolina", which is ordinarily sung *lento* to a very defined air, by her singing was turned into something like a lament. The words, "don't cuckoo, poor cuckoo, sick of life am I without thee", were particularly expressive.

The song "Dolina"—valley—serves as a striking illustration of the close connection of the song with life. "Dolina" is generally known as a recruiting song; in one variation of it, taken down by me in the Novgorod province, the words "the Prussian Tsar" are replaced by the words "the white Tsar"

and the song obviously has reference to the last Turkish war, when the Russian soldiers had to bear great hardships, described in the song by the words "he did us to death with hunger, he froze us with bitter frost". The variation I took down in the Voronezh province refers to the days of serfdom and pours out a complaint of the hard lot of the serfs. The name "the Prussian Tsar" was explained to me to mean the father of a certain landowner very unpopular in the district, whose surname resembled the word "Prussian". They relate that at the time of emancipation he allotted as land for his peasants a bog in which they were hungry and frozen.

**8. Flowers bloomed.** Sung by men and women of middle age. A clearer record of the podgolosky was obtained by the phonograph owing to the difference in timbre of the voices. This song is very widely spread in the centre of Russia, even at the present time and in different variations. (See preface p. IX).

**9. Snowflakes white and fluffy.** Leading singer Varvara Dulina, a handsome young woman who sang with some affectation and introduced a monotonous repetition of the same figure, which was at once reflected in the performance of the rest, though she was singing with old women who would naturally be biassed in favour of the old form of the song. It was in the highest degree interesting to watch how the old women, though they had no liking for the declamatory style of Varvara who "turned the song upside down" substituting ascending sequences for the customary descending ones, at once followed her as the leader and sang their parts in the same spirit. In the song "At sea" (№ 15) Evdokia Konstantinovna Peregudina and Marya Matveyevna Kortchagina, both old women, between 60 and 70, were the leading singers. The character of the chorus was at once transformed and the song was sung in perfectly good style. Varvara Dulina even abandoned her "twists and turns" and sang simply.

**10. Snowflakes white and feathery.** The singers were again the brothers Zharin, the cutlers. The influence of the soldier who is the leader is shown in the abuse of the parallel thirds and the ascending sequence on to the last note of each verse, a feature foreign to the peasant song.

**11. Thou little child, little orphan.** Sung by young girls, ferry girls, from Vetluga. The leader Akoulina Nikanorovna Kabanova, a wonderfully strong and dexterous girl, plain but remarkably sympathetic, with a splendid, melodious voice. This guild or gang of young boatwomen, who know a mass of songs is a living proof of the possibility of preserving them even in the young generation.

**12. The cuckoo calls.** The leading singer was Stepanida Dmitrievna Kashirina, the woman who sang "Loutchinushka"; thanks to her simple talented execution the character of the ancient marriage-song was

very exquisitely rendered. The smoothness, or legato character of the singing was such that the ornaments (*groupelli*) introduced into the air did not at all detract from the severity of the style.

13. **I go out at the gate.** Sung by a mixed chorus (eight persons). An extraordinarily merry young woman, Elizaveta Semyonovna Busareva stood in front of all the rest, facing the phonograph, and sang briskly and vigorously, marking the time by waving her hand to and fro. Song and dance were one in her imagination and she obviously had much ado to keep herself from breaking into a dance. She infected all the chorus with her gaiety, which was reflected in the phonographic record. The general temper of the chorus was admirably recorded, but the song suffered on the technical side, as in the excitement some rather wild sounds reached the phonograph.

14. **Among us, in Holy Russia.** The leading singer Fedossia Vassilievna Filippenkova, a peasant woman of the village Kozakovka, middle-aged, nearly fifty, with an expressive face and powerful voice, very low, almost of masculine timbre. She and her companions — with the exception of one young girl, all middle-aged women—held the final fermata for an extraordinary length of time. I consider this song from the musical point of view one of the most interesting of those I have recorded. In the highest degree curious is the elaboration of the upper podgolosok (Compare Table II.). They say that 300 years ago the inhabitants of Kozakovka and of Novaya Sloboda were brought from Little Russia by their owner, prince Kotchoubey, and though they are by this time quite Great Russians, yet in the air of the song “Among us, in Holy Russia” there is felt the far away influence of the ceremonial songs of Ukraine: “Petrivky” and “Vesnianky”.

15. **Among us, on the Sea.** The leading singers were Evdokia Konstantinovna Peregudina and Marya Matveyevna Kortchagina (compare № 9). The chorus begins not in unison, but on the minor third which is rarely met with in peasant singing: the solo takes the place of the unison; all finish on the same note. One old woman with a very deep voice sings the song an octave lower than the rest.

16. **The little sarafan.** The leading singer Fedossia Xenophontevna Pronina. She is a woman still young, about 28, but regarded as a very good “songstress”. The mocking ridicule of the lazy peasant-woman that runs all through the song was very subtly expressed in the intonation of Fedossia’s voice. The irony is so strongly marked in the words of the song that any exaggeration or emphasis is unnecessary. The “songstresses” sing with perfect seriousness, but as the song proceeds gradually revealing its full meaning, the listener is overcome with laughter.

17. **The Hare.** Sung by very young girls. The game of "the hare" is still played. One member of the chorus represents the hare who imitates everything that is sung of in the song, as does also the chorus. The performance of the young girls was remarkable for the vivacity with which they addressed the "hare" as though he were before them. They mimicked him, laughed goodnatureedly at his cowardice and gave him advice that could not be followed. It made a perfect picture.

18. **The towing Pole.** Sung by quay-porters each taking the lead in turn. The singing was too loud for a small room, so that the resulting record in the phonograph was unpleasing, though characteristic. The performance was wonderfully energetic as if the singers were actually dragging an immense weight. In this song there is a characteristic use of parallel thirds which does not detract from the peasant style of the song, passing freely into the unison at the end of the refrain and into the fourth and fifth on the last note, so that the song does not end as usual on the unison but on the fifth.

19. **On the Kama, on the River.** The singers were again the brothers Zacharin. A typical soldiers' song more interesting for its words than its music, brought from Moscow by Ivan Zacharin.

20. **The little Lark.** Sung by two middle-aged peasants. This song is popular, probably owing to the appropriateness of its words to the actual life of the present day.

21. **We have slept and we have slumbered.** The leading singer Anna Egorovna Podtynnikova (compare No 1). This "verse" as the old women call the religious song, is sung after the wedding, when, after having made merry "to the full", they begin to turn to gloomy thoughts of sin and the transitoriness of all things earthly. An interesting example of a "major mode" with gloomy and melancholy character. There is a peculiar upper *podgolosok* which almost all the time imitates the main motive at the interval of a sixth\*).

22. **Thou rowan Tree, thou curly, leaved Tree.** The leading singer was Avdotia Nikitina, a woman of about 40, of mediocre talent. Four more women sang with her, but owing to the fact that the greater number simply "joined in" with the others, only two distinct voices are recorded in the phonograph. This song is only rarely met with and is interesting both in words and melody. Its hero as they explained to me was the brigand Stenka Razin; he killed his sweetheart and then repented and confessed.

---

\*) We may assume that this religious song was composed under the influence of the church music of the first period of part singing in Russia (in the beginning of the 18-th century) of which *Dm. Razumovsky* says: "The true church melody is sometimes repeated by another voice on the same note as the leading singer and has an upper part at the interval of a sixth". (CHURCH SINGING IN RUSSIA. Second edition. Moscow 1868, p. 220).

23. *Kamarinskaia*. The leading player was Vassily Nikititch Kondratiev, a peasant of the village of Simakovo in the district of Kovrov, province of Vladimir. Eight persons took part in the performance, but the phonograph only succeeded in recording six parts. There was an interesting variety in the variations of the principal motive, which is repeated in innumerable forms by the different horns. The hornplayers were a little disconcerted by the phonograph which prevented them from giving full rein to their fancy.

I cannot refrain from pointing out one curious coincidence. The variations of the main motive of "*Kamarinskaia*" have a resemblance to the airs of some of the legends in the collection of Kirsha Danilov \*). As an experiment and to convince myself that the air of *Kamarinskaia* really is akin to some of the melodies of the legends, I have inserted in the text of the legend "*The guest Terentieshtche*" (No 11, p. 8) a few links, missing probably from the record having been made from verbal repetition only, the dropping of which mars the correctness of the verse. Thus I fitted it to the air, as may be seen from the following example, where the words added are in italics.

*Kak* vau stol - nym Nõ - vyë-gõ-ro - dyë By-lau v'oo-li-tsyë vau Yur-yev-  
 -skoy V'slo-bo - dyë by-lau Te - ren-tyev-skoy, A i zhil *da* byl bo - ga - toy  
 gost, A pau i-me-ni Te - ren - tyi - shtchë. Oo nyë - vo k' dver na tsyë-loy ver-  
 -styë, A kroo-gom dvo-ra zhë-lyez-noy tyn, A na tyniakyë pau ma-kov - kyë.

The text of the legend thus amended is similar to a variation of the air of "*Kamarinskaia*", which may be taken as an indication of the antiquity of that air and its kinship with the songs of the clowns or buffoons.

---

\*) "ANCIENT RUSSIAN POEMS", collected by Kirsha Danilov, third edition. (Committee for the Printing of the Government Documents and Transactions, in the Moscow Chief Archive of the Ministry of Foreign Affairs, from the 2-nd full edition with music. Compare Nos I, II, XV, XVII, XVIII, XXI).

## 'The Tonality and Musical Scales of the Peasant Songs\*').

---

The translation of the free peasant improvisation from the phonograph into musical notes presents another grave problem — that of fixing upon the tonality of the song, of analysing the musical scale, on which it is constructed. As is well known, the musical scale of the peasant song was formed in by-gone ages, long before the creation of our present theory of music. The musical scale of the peasant song, — the prototype of our major and minor,—has preserved to this day its own special characteristics, apart from the rules of our grammar of music. Hence we must seek in the remote past for elements which may elucidate the nature of the structure of the folksong. The lack of sufficient authentic material for correct theoretical deductions and for the verification of opinions is sensibly felt in this connection. The student of the peasant song may, however, arrive at some interesting conclusions, resting partly on the study of theoretical treatises on the music of the Hindoos, Persians, Arabs and Greeks, and partly based on existing collections of popular songs in various languages.

Of the two principal types of musical scale, hitherto known, forming the basis of popular songs, the *five-note scale*—C D—F G A —(c) without semitones, but with intervals of a tone and a half, and consequently without third and seventh, is met with not only among the Chinese, but among other peoples of Mongolian race and among the Malays of Java and Sumatra, the inhabitants of Hudson's Bay Territory, the Papuans of New Guinea, the nations of New Caledonia, some tribes in Hindostan, and of Europeans — among the Scotch, the Irish and the Welsh.

The *seven-note scale*—C D E F G A H (c)—without an interval of a tone and a half, but with two semitones, is met with in the music of all peoples of Indo-European (or Arian) origin, among them the Slavonic.

In his work "On the Melodic Scale of the Arian Song", V. I. Petre endeavours to prove "on the basis of the testimony of the Indian, Perso-

---

\*) I beg the reader to look upon the present attempt of investigation of the musical scale of the peasant songs as an experiment with the view to arrive at a practical solution of a very important question which faces every collector of folk-songs. Besides the well known works of Helmholtz, Westphal, Melgounoff, Sokalsky, Famintzin, Arnold, etc. the reader can find some further theoretical investigation of the subject in comparatively newly published two books of V. I. Petre, professor of classical phylogology at the University of St. Wladimir: 1) «The melodic structure of the Arian songs», St. Petersburg, 1898, and 2) «On the structure, tonalities and musical scales of the old Greek Music», Kiev, 1901. V. I. Petre being well up in the theory of Music and Phylogology makes an attempt to adopt the well known methods used in the comparative phylogology to the study of the peoples music.



Arabic, and Greek musical theorists, and also of the comparative study of the folk songs of the Aryan (that is, of the Indo-European, or, as German writers call them, the Indo-Germanic) peoples, that the whole system of Arian music was based on the interval of the *fourth* and that the most ancient Arian scale was the so-called harmonic tetrachord, consisting of two fourths separated by a tone, for example,  $c-f$ ,  $g-c'$ . The fifth  $c-g$  is given by this scale. The two consecutive *upper* fifths  $g-d'$ , and  $d'-a'$ , introduced into the composition of the harmonic tetrachord, change the most ancient Arian scale  $c-f$ ,  $g-c'$ , into a hexachord:  $cd-f$ ,  $ga-c'$ , thereby transforming the dichords  $c-f$ , and  $g-c'$  into the trichords  $cd-f$  and  $ga-c'$ . The two higher fifths next beyond,  $a'-e''$  and  $e''-h''$ , filling up the blank in the third and seventh in the Arian hexachord, transform the trichords  $cd-f$  and  $ga-c'$  into the tetrachords  $cdef$ ,  $gahc$  and make of the hexachord  $cd-fga-c'$  an octachord  $cdefgahc$  \*).

In general it is the accepted usage to call the Arian scale the scale which in its complete or incomplete form enters into the ancient Indian, Persian and Arabic melodies and is fundamentally similar to the scales of the folk-music of all the Indo-European peoples.

From a study of the Hindoo, Perso-Arabian and Greek theory writers and a comparative study of the people's songs of the Arian (or Indo-European) peoples, some students of ethnography arrive at the conclusion that the Arians, like the Chinese, were acquainted with the law of temperament or the equalized scale, on the basis of which they discovered the chromatic scale, and constructing 7 octachords on each of its 12 degrees, obtained 84 octachords. In this way the idea is confirmed that the musical material «which the Arians had at their disposal at the time when they were living together in their Asiatic fatherland» entered into the life of the Indo-European people as they were dispersed over new regions and «in part reached a further development on the same lines, in part underwent alterations under the influence of new elements» \*\*).

Theoretically the Arian scale was elaborated principally in ancient Greece, where it formed the basis of the system of scales and tonalities.

All the musical scales were really derived by the Greeks from their Arian forefathers, so that they did not create their own tonal series, but simply introduced a certain system of using them, and worked out certain principles.

In ancient Greece, as in other countries, the people improvised their own melodies, while the learned observed and elaborated them and created

\*) V. I. Petre, «On the structure, tonalities and musical scales of the old Greek Music», Kiev, 1901, page III.

\*\*\*) Ibid., page 4.

the well-known theory or system of ancient Greek music, a theory, which, though it has reached us in an incomplete form, and is far from solving all questions, serves to point the way out of the difficulty in defining the scales, until an independent theory of folkmusic shall be elaborated, which must inevitably be formed in the future, provided that exact and ample material for research be collected.

Though the records preserved (especially in authentic form) of the song and music of ancient Greece are generally very few, there is sufficient ground for assuming that the music of the ancient Greeks was marked by the features common to the spontaneous music of the other Indo-European peoples and consequently of the Russian.

On the testimony of the ancient Greek writers, the most ancient melodies of the Greeks were of limited range and formed on a scale of few notes; and in general, their music was simple and consisted of only four notes. Though musical authorities are divided in opinion as to whether the diatonic or harmonic tetrachord existed at an earlier period, they agree that the ancient Greek music was founded on the tetrachord.

An epoch in the development of the theory of Greek music was formed by the researches of Pythagoras, who on the basis of mathematical principles established the familiar sequence of eight notes (the octachord).

The octachord used to be divided in two equal halves — the tetrachords which were known by the ancient Arians and passed into Greek music as *independent* scales and as *component parts* of the octachord. On the evidence of the ancient Greeks, the tetrachords consisting of three varying intervals, were regarded as the most ancient scales on which the popular melodies were composed.

Each of the tetrachords consisted of two whole tones and one semitone. The *Doric* tetrachord, consisting of two whole tones and a *lower* semitone, (one minor and one major third) is regarded as the typical diatonic tetrachord among the Greeks:

Doric  
tetrachord

The tetrachord having the semitone in the *middle* (two minor thirds) was called the *Phrygian*.

Phrygian  
tetrachord

The tetrachord with the semitone *above* (one major and one minor third) was called the *Lydian*.

Lydian  
tetrachord

The octachord was made up of the tetrachord in two ways:

1) By division, when the tetrachords making up the octachord, remained independent, separated in the middle by one tone.

E F G A B C D e

2) By combination, when the final note of one tetrachord served as the initial note of the other tetrachord. In this way a heptachord was obtained, which was turned into an octachord by means of the addition of one more note either above or below

E F G A B C D e

The divided octachord, consisting of two independent tetrachords, was divided into the following intervals:



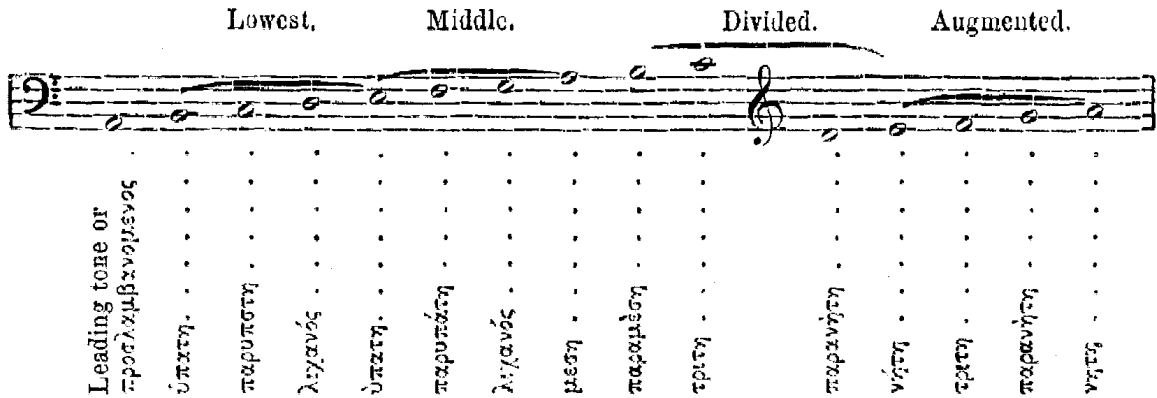
The middle tone — *mesa* (the Arian *ansa*\*) took the lead in the scale of the Greeks. The Pythagoreans compare the middle tone with the sun and the other tones with the planets. Aristotle calls the middle tone «the link of the tones», the «bridle of the tetrachord». Helmholtz quotes the following words from the 33-th problem of Aristotle: «Why is the descending scale more harmonious than the ascending? Is it not perhaps because in the first we begin from the true beginning, because the *middle tone is also the leader of the tetrachord* (that is, of the lower one), while the other way of playing the scale would mean beginning at the end instead of at the beginning? Or perhaps because after the treble the bass sounds nobler and more sonorous»?

From these words of Aristotle, Helmholtz is led to believe that the ancient Greeks began the piece with the middle tone — which took, to a certain extent, the place of our tonic, — but did not finish with it, finishing instead with the lower tone, *hypaté*, of which Aristotle says that unlike the note nearest it in the scale, *parhypaté*, it is sung without any effort.

It is clear that such a conception of the tonic differs widely from the modern conception of it, according to which the whole mass of tones is developed from the tonic and returns to it again. But on the accompanying instrument among the ancient Greeks, *mesa*, the middle note, is frequently repeated, and the musician, departing from it, returns to it again and

\*) William Jones. „On the musical modes of the Hindoos“.

finishes with it, making with the note sung an octave, or fifth, or fourth, or prime. In course of time, as the diapason of the melody was extended, other notes were added to the octachord, and in the time of Aristoxenes, the first of the Greek writers on music known to us, the Greek diatonic scale consisted of two octaves (within the limits of the male voice).



This diatonic scale of fifteen notes was called the completed separable unmodulated system. The development of the Greek scale did not stop there. It could be indefinitely extended, by the repetition of intervals in the same order. Later on a more complex system of modulation was worked out. But it is just this unmodulated system which is of interest in this essay, since the Russian folk song is for the most part formed on the diatonic scale and instances of modulation are rare, so far, at least, as one may judge from the observations hitherto made.

**Ancient-Greek Scales up to the IV-th Cent. (before J. Chr.\*).**

Ancient-Greek names.	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Dorian} \\ \text{Phrygian} \\ \text{Lydian} \\ \text{Locrian} \end{array} \right.$	e f g A h c d e	Aeolian.	$\left. \begin{array}{l} \text{Names used later} \\ \text{in the Western} \\ \text{Church.} \end{array} \right\}$
		d e f G a h c d	Mixolydian.	
		c d e F g a h c	Lydian.	
		a h c D e f g a	Dorian.	
		Mesa.		

**Four Groups of Ancient-Greek Scales (before Aristoxenus\*\*).**

*I. Group of the Greek-popular (Dorian) scales:*

- a) Dorian . . . . . e f g A h c d e
- b) Hypodorian (Aeolian) . . . . A h c d e f g a
- c) Bœotian . . . . . c d e f g A h c.

The basis of all three scales is the *Dorian tetrachord* e, f, g, a. In all three scales the one principal note is A — the *mesa* of the original Dorian scale.

\*) I. N. Melgounov, "On the Question of the Russian National Music", Ethnographic Revue, Moscow, 1890, № 3.

\*\*\*) V. I. Petre, "On the structure, tonalities and musical scales of the old Greek Music", p. 182 and seq.

II. Group of Phrygiastic scales (of outland countries):

- a) Phrygian . . . . .  $\overbrace{d\ e\ f\ G} \overbrace{a\ h\ c\ d}$   
 b) Hypophrygian . . . . .  $G\ a\ h\ c\ d\ e\ f\ g$   
 c) Syntonophrygian  $h\ c\ d\ e\ f\ G\ a\ h.$

At the basis of these three scales lies the *Phrygian tetrachord*  $d, e, f, g$ . The *mesa*  $G$  is the principal note of all three scales.

III. Group of Lydian scales (of outland countries):

- a) Lydian . . . . .  $\overbrace{c\ d\ e\ F} \overbrace{g\ a\ h\ c}$   
 b) Hypolydian . . . . .  $\overbrace{F\ g\ a\ h\ c\ d\ e\ f}$   
 c) Syntonolydian . . . . .  $a\ h\ c\ d\ e\ F\ g\ a.$

The basis is the Lydian tetrachord —  $c, d, e, f$ . The *mesa* is  $F$ .

IV. Group of Locrian scale (very rarely used):

- a) Locrian\*) . . . . .  $\overbrace{a\ h\ c\ D} \overbrace{e\ f\ g\ a}$   
 b) Hypolocrian . . . . .  $\overbrace{D\ e\ f\ g\ a\ h\ c\ d}$   
 c) Syntonolocrian . . . . .  $f\ g\ a\ h\ c\ D\ e\ f.$

The Locrian is made up of two different tetrachords. The *mesa* is  $D$ .

The two latter are only assumed on the analogy of the previous groups, as there is no trace existing of their use in practice. One other scale is met with in the writers of antiquity:

$$\text{Ionian} — \overbrace{g\ a\ h\ C} \overbrace{d\ e\ f\ g}.$$

All the scales belonging to one group have a common tetrachord and a common keynote. If the melody finishes on *hypaté*  $e$ , it is called Dorian; if on the *mesa*  $a$ , it is said to be Hypo- or Lower Dorian; if on the third,  $a$ , the Bœotian. A melody with the final note  $d$ , is called Phrygian, with the final note the *mesa*  $g$ , — Hypophrygian, with the final note the third  $g$ , the Syntonophrygian. If the melody finishes on the *hypaté*,  $e$ , it is called Lydian, on the *mesa*,  $f$ , Hypolydian, on the third  $f$ , Syntonolydian. Thus the scale is defined 1) by the character of the tetrachord that forms its basis and 2) by its final note being the *mesa*, the *hypaté*, or the third.

Each of these scales could be formed on any note, preserving unchanged the relations of the intervals.

When the songs, included in this book, and also others, recorded by the phonograph, but not yet printed, have been analysed with the object

---

\*) The difference between the Locrian and Hypodorian scales depends on the place occupied by the principal note. The Locrian consists of a *divided octachord* with the principal note in the middle, the Hypodorian of a *united octachord* with the keynote on *hypaté*, the final note.

of defining their tonality, it became evident that theoretic principles of the ancient Greeks were more applicable to them than our modern musical principles, and that a solution of the problem was possible for every song, by adopting to it one of the ancient Greek scales.

The following clearly defined characteristics were found to be common to the ancient Greek music (up to Aristoxenus) and to the old Russian peasant song:

- 1) The use of natural intervals.
- 2) The system of short scales — tetrachords, which are grouped and united, in accordance with the musical requirement of the people, into longer scales.
- 3) A certain freedom in the displacement of the keynote, the division of its functions between the middle note and the final note.
- 4) The predominance of diatonism.
- 5) The predominance of descending melodic figures.

The table annexed below shows the results to which an experiment in this direction led. It turned out that the tonality of all the 23 songs could be defined by the aid of the ancient Greek scales:

№ 1, 2, 3, 5, 7, 15, 16, 20, 22	correspond to the . . . . .Hypodorian scale.
№ 8	. . . . .Locrian, with the tonic on the lower note of the upper tetrachord.
№ 12 and 14	. . . . .Locrian, with the tonic on the upper note of the lower tetrachord.
№ 13	. . . . .At first sight seems to be in F major, modulating into d-minor, but seeing that the septime is not augmented, and there is no accidental, one must assume that it is the Lydian scale, passing into the Locrian.
№ 18	. . . . .The leading (middle) voice, and the lower voice sing in the Phrygian tetrachord. Only the upper voice goes off a third higher and at times joins the other voices in unison.

- № 9, 10, 17, 19, 21, 23 . . . . . Lydian scale.  
 № 4 . . . . . The Lydian passing into the  
    Hypodorian.  
 № 11 . . . . . Ionian scale.  
 № 6 . . . . . The leading melody is in the Phry-  
    gian tetrachord, the chorus sings a  
    note lower than the leader, but  
    still in the Phrygian scale.

The above table shows that the 23 songs are distributed according to tonality, as follows:

Minor.	{	9 songs (№ 1, 2, 3, 5, 7, 15, 16, 20, 22) correspond with the . . . Hypodorian scale.
		3 songs (№ 8, 12 and 14) . . . . . with the Locrian.
		2 songs (№ 6 and 18) . . . . . with the Phrygian.
	}	14
Major.	{	6 songs (№ 9, 10, 17, 19, 21, 23) correspond with the . . . . . Lydian scale.
		1 song (№ 11) . . . . . Ionian scale.
	}	7

2 songs are examples of modulation from the major into minor; first (№ 4) from the Lydian into the Hypodorian scale, the second (№ 13), from the Lydian into the Locrian.

From the above analysis it is clear that 14 out of the 23 songs are in *the minor* key with a *minor third as basis of the scale*, with intervals equally disposed in the ascending and descending order, that is, without any augmented sixth and seventh and so without an accidental, and consequently *in the natural minor*.

Of the Ancient-Greek scales, quoted above, the following may be classed under this characteristic of a natural minor:

- Dorian scale.
- Hypodorian (Aeolian).
- Locrian.
- Phrygian.
- Syntonophrygian.
- Syntonolydian.


The fundamental sign of the minor—the minor third ( $1\frac{1}{2}$  tones) at the beginning of the scale—is found in all these scales, but in the Dorian the lower

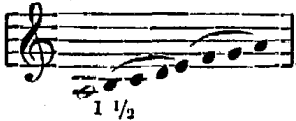
interval is a semitone, the second is a whole tone, while in the others the lower interval is a whole tone, and the upper a semitone.

The following seven songs are composed in the *naturel major* with the major third as basis. It is distinguished from the modern major by the mobility of the tonic. To it belong the:

- Lydian.
- Hypolydian.
- Hypophrygian.
- Bœotian.
- Ionian.

I have not hitherto met with scales with the tonic on the sixth or the third in Russian songs.

Of the various forms of the natural minor, as far as it is known, the Dorian scale  which is regarded as the typical scale, stood very high in ancient Greece.

Plato reckoned it in his category of serious scales, and ascribed to it special ethical value in the education of the citizens of his ideal republic. The qualities which the ancient-Greek sages attribute to the Dorian scale, Aristotle ascribes also to the Hypodorian scale,  and called it "splendid, stoical".

In the Russian peasant songs the Hypodorian scale, as we have seen, plays a part of no small importance, since of the 23 songs collected, 10 are referred to it in its pure form, two in the form mixed with the major, and two to the corresponding Locrian scale, which has the same octave as the Hypodorian, but with the tonic in the centre, in all, 14 songs out of 23, in fact over half of the whole number\*).

The above analysis of the Ancient-Greek scales makes it clear that they are different variations and transformations of the natural major and minor and proves the indisputable connection between the musical theory of the ancient Greeks and the actually existing Russian peasant songs, founded on the natural scale.

---

\*) In this work Russian church music, a subject of the widest scope and importance, is completely untouched. To judge from the investigations of the authorities on church music, Dm. Razumovsky at their head, scales of our church music are also founded on the theoretic principles of the ancient Greeks. The labours of S. V. Smolensky, who studied the old religious melodies of the ancient church chant and of peasant sacred singing, have established the very important connection between the sacred and profane airs of Russian peasant music. Compare S. V. Smolensky, "Of more immediate practical problems and scientific researches in the sphere of archæology of Russian church singing". St.-Petersburg, 1904.

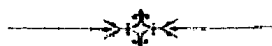


Since the peasants sing with natural intervals while the song has to be reproduced on an instrument with tempered intervals—the piano, it is interesting to consider the difference existing between the natural scale, founded on the laws of acoustics or the natural harmony of sound, and the tempered scale, with intervals artificially equalised in accordance with the demands of the modern theory of harmony \*).

A more elaborate investigation of the subject will appear in the introduction to the Second Series of "The Peasant Songs of Great Russia", which are now in the press. For the present it will be sufficient to mention, that the comparative table of the relations of the intervals of the natural scale, of the ancient tempered (Pythagorean) scale, and of the modern tempered scale (Rameau, Sebastian Bach) shows that the intervals most stable are the primes, fourths, fifths and octaves, the intervals forming the foundation of the harmonic tetrachord of bygone ages.

---

\*) Compare Helmholtz "Die Lehre von den Tonempfindungen" and V. I. Petre "On the structure, tonalities and musical scales of the old Greek Musik".



WORDS  
OF THE  
PEASANT SONGS  
OF  
GREAT RUSSIA.

## 1. Ye Hills.

*Village Nikolskoe, Province Voronezh, District Voronezh.*

- |  |  |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"><li>1. Aye ye hills, ye hills,<br/>Ye hills of Vorobyev, of Vorobyev,<br/>Of Vorobyev.</li><li>2. Ach, nothing have ye hills, ye hills,<br/>Have ye brought forth, brought forth,<br/>Have ye brought forth.</li><li>3. Ach, nay, ye have brought forth, ye hills,<br/>The white stone that burneth, [ye hills,<br/>The white stone that burneth.</li><li>4. Ach, from beneath the stone there floweth,<br/>Floweth a rapid... rapid rivulet,<br/>Rapid rivulet.</li></ol> | <ol style="list-style-type: none"><li>5. Ach, the rapid river flows<br/>With water ever, ever cold,<br/>Ever cold.</li><li>6. Ach, and on that riverbank stands a bush,<br/>A bush of willows thick,<br/>A bush of willows thick.</li><li>7. And on that bush an eagle sits,<br/>An eagle young and gray,<br/>An eagle young and gray.</li><li>8. Ach, in his claws he holds a raven black,<br/>In his claws a raven black,<br/>A raven black.</li></ol> |
|--|--|

## 2. Ye Hills.

*Village of Baigori, Province of Tamboff, District Morshansk.*

1. Oy da, ye hills, ye hills, aie nau, ech,  
Oy da, why have ye, ye hills, brought forth nought,  
Oy, ye have brought forth nought?
2. Oy da, ye have brought forth nought, aie nau, ach!  
Oy da, ye have brought forth, ye hills, the white stone that burns,  
Oy, the white stone that burns.
3. Oy da, the white stone that burns, ach,  
Oy da, from below the stone there floweth,  
Floweth a swift rivulet,  
A swift rivulet floweth.
4. Oy da, a swift rivulet floweth, aie nau, ach,  
Oy da, and beyond that river  
Stood a bush of willow,  
A bush of willow stood.
5. Oy da, and on that bush, aie nau,  
Ach, on that, oy, on that bush,  
Sat an eagle young and gray,  
Oy da, an eagle young and gray.

6. Oy da, an eagle young and gray, aie nau, ach,  
Och, he held in his claws a raven black.  
He does not peck him, does not tear him,  
But asks him o'er and o'er again.
7. Oy da, he asks him o'er and o'er, aie nau, ach.  
"Oy da, where hast thou, raven, been?  
Where hast thou flown, where hast thou flown?  
And what, oh raven, hast thou seen?"
8. Oy da, what, oh raven, hast thou seen, aie, nau, ach"  
"I have seen, I have seen a wonder wondrous,  
There stood a bush of raspberry,  
Oy da, a bush of raspberry stood.
9. Ech da, the bush of raspberry stood, aie nau.  
Ach, and below that bush, that bush,  
A body white there lies".

### 3. The Birch Splinter (Lootchina).

*Village Makariev, Province Voronezh, District Voronezh.*

1. "Oy da, my lighted splinter, little splinter, och.  
Why, my birchwood splinter, dost thou not burn brightly?"
2. Oy da, thou burnest not, burnest not bright, and dost not flare up, och  
Hast thou, my little splinter, not been in the oven?"
3. Oy da, hast not thou been in the oven\*), och".  
"But I, but I have been in the oven last night.
4. Oy da, last night, och.  
The cruel mother in law crept into the oven,
5. She crept into the oven,  
She crept into the oven and drenched me with water.
6. She drenched me with water".  
Oh girls, my friends, come and join me.
7. Come ye and join me.  
Come ye and join me, join me,  
And you lie down to sleep.
8. And you lie down to sleep,  
Lie down to sleep, to sleep,  
There's no one for you to wait for.

### 4. Sing not, sing not, Nightingale.

*Village Baku, Province Kostroma, on the Velluga.*

- LEADER. 1. Sing not, sing not, nightingale, in my garden green,  
CHORUS. Bring not sorrow and vexation to this heart of mine.
- LEADER. 2. Bring not sorrow and vexation to this heart of mine,  
CHORUS. Without thy singing the heart was aching in me.

---

\*) The wood (*lootchina*) is dried in the oven to ensure good burning.

- LEADER. 3. Without thy singing the heart was aching in me.  
CHORUS. From the blue stone the water floweth not.  
LEADER. 4. From the blue stone the water floweth not.  
CHORUS. Beyond the streamlet, the swift streamlet grows a garden green,  
LEADER. 5. Beyond the streamlet, the swift streamlet, grows a garden green.  
CHORUS. In that garden, that green garden walked the maidens, oy.  
LEADER. 6. In that garden, that green garden, walked the maidens, oy.  
CHORUS. My one, da, my dear one, they were betrothing.  
LEADER. 7. My one, oy lee, da, my dear one, they were betrothing.  
CHORUS. From that porch they are leading to the bridal crown a maiden fair.  
LEADER. 8. The bride groom leads her by one hand, the matchmaker by the other,  
CHORUS. A third one stands, sheds tears, and thus he speaks:  
LEADER. 9. "Food and drink I gave my love, I cheated myself with dreams,  
CHORUS. My beloved will belong to another, not to me".

### 5. The Nightingale.

*Village Baigori, Province Tamboff, District Morshansk.*

- LEADER. 1. Oy da, sing not, nightingale, aie nau.  
CHORUS. Oy da, sing not early, early, young one,  
Oy da, hide not thyself from sorrow, from grieving,  
Oy da, my heart, oh, heart of mine.  
LEADER. 2. Aye, oy da, this heart of mine,  
CHORUS. My heart was sore, my breast was aching,  
My breast was aching for thee, my dear one.  
LEADER. 3. Aye, oy da, my dear one.  
CHORUS. I walked in the forest, the dark, dark forest,  
Oy da, nothing did I fear,  
LEADER. 4. Oy da, nothing.  
CHORUS. I walked in the meadow, the green, green meadow,  
Oy da, I saw a blood-red flower.  
LEADER. 5. I saw a blood-red flower.  
CHORUS. My blood-red flower, my laurel flower,  
Oy da, it hastens after me.

### 6. The Forest Nightingale.

*Village Diakovo, Province Vladimir, District Murom.*

- LEADER. 1. Ach, da, thou forest nightingale!  
CHORUS. Ach, thou forest nightingale, sing not, sing not early in the spring.  
LEADER. 2. Ach, da, sing not early in the spring.  
CHORUS. Sing not briskly, sing not loudly, och, in the garden green.  
LEADER. 3. Ach, in that garden green, och.  
CHORUS. Ach, in that garden green, ach, woe came upon a young man.  
LEADER. 4. Woe came upon a young man, ech.  
CHORUS. Woe, and grief and sorrow on him, ach, for his sweetheart's sake.  
LEADER. 5. Ach, for his sweetheart's sake, ech.  
CHORUS. Yea, my sweetheart, ech, has gone away from me.  
LEADER. 6. Ech, she has gone away from me, ech.  
CHORUS. She has gone away from me, ech, she has forgotten her young man.

## 7. The Valley. \*)

*Village Suprunovka, Province Voronezh, District Voronezh.*

- LEADER. 1. My valley, my valley, you broad valley,  
CHORUS. Ach, da, you broad valley.
- LEADER. 2. Ach, da, in this valley mine, there nothing grew at all,  
CHORUS. Nothing grew at all.
- LEADER. 3. Ach, nay, in this valley mine, there grew a bush of eldertree.  
CHORUS. There grew a bush of eldertree.
- LEADER. 4. Och, on that bush, that elder tree, the topmost bough was dead,  
CHORUS. The topmost bough was dead.
- LEADER. 5. Ach, upon that dead tree-top there sits a grieving cuckoo,  
CHORUS. A grieving cuckoo.
- LEADER. 6. Ach, do not call, thou grieving cuckoo, ach without thee, we are sick of life,  
CHORUS. Without thee, we are sick of life.
- LEADER. (1) 7. Ech, for the Prussian Tsar drove us out into strange lands,  
CHORUS. Ach, da, into strange lands.
- LEADER. (5) 8. Ach, the Prussian Tsar has done us to death by hunger,  
CHORUS. To death by hunger.
- LEADER. (4) 9. Ech da the Prussian Tsar has frozen us with bitter frost,  
CHORUS. With bitter frost.

## 8. There bloomed Flowers in the Meadow.

*Village Lukoianovo, Province Nizhni Novgorod, District Lukoianov.*

- LEADER. 1. There bloomed flowers in the meadow  
CHORUS and they faded  
My sweetheart loved me and he left me.
- LEADER. 2. My sweetheart loved me  
CHORUS and he left me,  
Och, my dear one left me not for long.
- LEADER. 3. My dear one left me  
CHORUS not for long,  
Ach, but for a little while, for a short hour.
- LEADER. 4. But for a little while,  
CHORUS for a short hour.  
The hour to me seems a day long,
- LEADER. 5. The hour to me seems  
CHORUS a day long.  
The day will seem to be a week.
- LEADER. 6. The day will seem  
CHORUS to be a week,  
The week will seem to be a month.

---

\*) The figures in parenthesis refer to the music of the corresponding strophe.

### 9. Snowflakes white and downy.

*Bolshaya Privalovka, Province Voronezh, District Voronezh.*

- LEADER. 1. Snowflakes white and downy covered all the fields,  
CHORUS. Only one was covered not,  
Ach, my father's field.
- LEADER. 2. Only one was covered not,  
My father's field.  
CHORUS. In the midst of the field a little bush  
Standeth, see, alone.
- LEADER. 3. In the midst of the field a little bush  
Standeth all alone.  
CHORUS. Ach da, it bows no branch to earth,  
And no leaf hangs on it.
- LEADER. 4. But I, poor hapless one, drop ever tears for my dear  
CHORUS. Ach, for him the tear falls, the snow melts,  
Ach, the grass grows over him.

### 10. Snowflakes white and feathery.

*Village Diakovo, Province Nizhni Novgorod, District Murom.*

- LEADER. 1. Snowflakes white and feathery  
CHORUS. Covered all the fields.  
One alone they covered not,  
The field of my bitter grief.
- LEADER. 2. One field they covered not  
CHORUS. The field of my bitter grief.  
A bush there is in the midst of the field,  
Standeth all alone.
- LEADER. 3. A bush there is in the midst of the field,  
CHORUS. Standeth all alone.  
It grows not dry, it withers not  
And no leaf hangs on it.
- LEADER. 4. It grows not dry, it withers not,  
CHORUS. And no leaf hangs on it.  
But I, hapless grieving one,  
Weep ever for my dear.
- LEADER. (2) 5. But I, hapless, grieving one,  
CHORUS. Weep ever for my dear.  
The weary day, the sorrowing night  
I weep my tears by stealth.
- LEADER. (3) 6. The weary day, the sorrowing night  
CHORUS. I weep my tears by stealth.  
The tear falls, the snow melts,  
The grass grows over him.

## 11. Thou poor Fellow, thou poor Orphan.

*Village Voskresenskoe, Province Nizhni Novgorod, District Makariev.*

- LEADER. 1. Thou poor fellow,  
CHORUS. Thou poor orphan,  
Most piteous is thy lot.
- LEADER. 2. Most piteous is thy lot.  
CHORUS. Without father hast thou grown and without a mother.
- LEADER. 3. Without father hast thou grown  
CHORUS. And without a mother.  
Food and drink gave thee the commune of the true faith,  
Thou was rocked in a light little boat.
- LEADER. 5. The poor orphan was rocked  
CHORUS. In a light little boat  
And its body was washed by mother Volga.
- LEADER. (1) 6. Its body was washed by mother Volga,  
CHORUS. Dear sweetheart curled his curls.
- LEADER. (2) 7. Dear sweetheart curled his curls,  
CHORUS. Having curled his curls, she began to weep,
- LEADER. (3) 8. Having curled his curls, she began to weep,  
CHORUS. She wept sadly and wept much.
- LEADER. (3) 9. Wait, ye curls, come not uncurled  
CHORUS. Till the floodtime, the flood of the waters.
- LEADER. (5) 10. The floodtime, the flood of the waters,  
CHORUS. Till the season comes of springtide fair.
- LEADER. (1) 11. Till the season comes of springtide fair,  
CHORUS. When the water's at full flood.
- LEADER. (3) 12. When the water's at full flood,  
CHORUS. The flaxen curls will come uncurled.

## 12. The Cuckoo calls.

*Village Makariev, Province Voronezh, District Voronezh.*

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. The cuckoo calls, cuckoo, cuckoo.</p> <p>2. In my mother's house, I sorrow, I sorrow,</p> <p>3. Oy, mother, mother mine<br/>The Boyars are coming,<br/>The Boyars are coming.</p> <p>4. Ach, child, dear child,<br/>Sit still and fear not,<br/>Sit still and fear not.</p> | <p>5. Oy, mother mine, mother mine,<br/>Into the court they are riding,<br/>Into the court they are riding.</p> <p>6. Ach, child, dear child,<br/>Sit still and fear not,<br/>Sit still and fear not.</p> <p>7. Oy, mother, mother mine,<br/>They come into the house,<br/>They come into the house.</p> |
|---|--|
8. Ach, child, dear child,  
Rise up, farewell,  
Rise up, farewell!



### 13. I go out at the Gate.

*Village Lukoianovo, Province Nizhni Novgorod, District Lukoianovo.*

- LEADER. 1. I go out at the gate, I look into the distance,  
 CHORUS. I look into the distance, where are meadows, and marshes,
- LEADER. 2. I look into the distance, where are meadows, and marshes,  
 CHORUS. Where are meadows and marshes and deep lakes,
- LEADER. 3. Where are meadows and marshes and deep lakes.  
 CHORUS. In those lakes lives a fish, the pike,
- LEADER. 4. In those lakes lives a fish, the pike,  
 CHORUS. Lives the fish, the pike, and the white sturgeon,
- LEADER. 5. Lives the fish, the pike, and the white sturgeon.  
 CHORUS. Oh, white one, white one, where is my dear one?
- LEADER. 6. Oh, white one, white one, where is my dear one?  
 CHORUS. On the bank she's walking, the white fish she's catching,
- LEADER. 7. On the bank she's walking, the white fish she's catching.  
 CHORUS. She casts in the net and draws out the sturgeon,
- LEADER. 8. She casts in the net and draws out the sturgeon.  
 CHORUS. Where's one to sit, to sit the white fish to eat?
- LEADER. 9. Where's one to sit, to sit the white fish to eat?  
 CHORUS. I'll sit, I'll sit awhile in the garden green,
- LEADER. 10. I'll sit, I'll sit awhile in the garden green,  
 CHORUS. In this valley, on this dear pathway,
- LEADER. 11. In this valley, on this dear pathway.  
 CHORUS. Where'er my dear one walks, he will not pass me by.
- LEADER. 12. Where'er my dear one walks, he will not pass me by;  
 CHORUS. Where'er my dear one drives, he will not drive by me,
- LEADER. 13. Where'er my dear one drives, he will not drive by me.  
 CHORUS. He will seat me in his sledge, he will drive me through the town,
- LEADER. 14. He will seat me in his sledge, he will drive me through the town.  
 CHORUS. The town is not a village, the district town of Penza.

### 14. Among us, in Holy Russia.

*Village Novaia Sloboda, Province Nizhni Novgorod, District Lukoianov.*

- LEADER. 1. Ach, da, among us, ech da, in Russia, oy, it was.  
 CHORUS. Among us in Russia, in white stoned Moscow,  
 Ech, a young soldier, oy da, a soldier stood on guard.
- LEADER. 2. Ech da, among us, ech, in Russia, it was.  
 CHORUS. Ech, the soldier on guard, on guard, was standing,  
 And expecting the next watch to replace him.  
 Ech da, before the next watch came, they clanged the great bell.
- LEADER. 3. Ech da, in mother Russia, it was.  
 CHORUS. Ech da, the Tsar was dead, the Tsar of the true faith,  
 And when he was dying, he bade them:  
 "Ech da, make me a coffin of seven planks,  
 And bury me between three roads".

### 15. Among us, on the Sea.

*Village Bolshaya Privalovka, Province Voronezh, District Voronezh.*

LEADER. 1. Ach, among us on the sea,  
Among us, on the sea,

CHORUS. Among us, on the sea, the blue sea,  
Among us, on the sea, the blue sea.

LEADER. 2. Ach, there floats a flock,  
There floats a flock,

CHORUS. There floats a flock of swans,  
A flock of swans,

LEADER. 3. Of swans,  
Of swans,

CHORUS. Of swans, of peacocks,  
Of swans, of peacocks.

LEADER. 4. Ach da, where'er he was,  
Och da, where'er he was,

CHORUS. Where'er the young man was,  
And where'er the young man was.

LEADER. 5. Ach, he slew and he drove away,  
He slew, he drove away,

CHORUS (1). He slew, he drove away the white swan,  
He slew, he drove away the white swan.

### 16. The little Sarafan.

*Village Nikolskoe, Province Voronezh, District Voronezh.*

LEADER. 1. I went out to the fair,

CHORUS. For three farthings I bought me some flax to spin,  
For three farthings I bought me some flax to spin,  
I came home and I laid the bundle on the shelf.

2. I came home and I laid the bundle on the shelf.  
You lie there, lie there, bundle, all the week,  
You lie there, lie there, bundle, all the week,  
And spin yourself, bundle, the next.

3. And spin yourself, bundle, the next,  
I've never spun on Fridays up to now,  
I've never spun on Fridays up to now,  
And Saturdays I keep in memory of my parents.

4. Saturdays I keep in memory of my parents.  
On Sunday I went out to have a spree,  
On Sunday I went out to have a spree,  
And on Monday I lay down to sleep it off.

5. On Monday I lay down to sleep it off,  
On Tuesday I combed out my saucy hair,  
On Tuesday I combed out my saucy hair,  
And on Wednesday I span three thin threads.
6. And on Wednesday I span three thin threads  
Three blisters I raised on my hand  
Three blisters I raised on my hand,  
I went to show a dear friend of mine.
7. I went to show a dear friend of mine,  
My sweetheart was horrified, he wept to see it,  
My sweetheart was horrified, he wept to see it:  
"Do not spin, my darling, don't be a slave,
8. Do not spin, my darling, don't be a slave,  
We will wait till the right time, the warm summer,  
We will wait till the right time, the warm summer,  
When the green burdocks will grow,
9. When the green burdocks will grow,  
We'll make you a little sarafan,  
We'll make you a little sarafan.  
Don't you go by the garden, my dear,
10. Don't you go by the garden, my dear,  
You go by the litte meadow, my dear,  
You go by the little meadow, my dear."  
Wherever the priest's goats and sheep were,
11. Wherever the priest's goats and sheep were,  
Wherever the priest's goats and sheep were,  
They tore the little sarafan in pieces.

## 17. The Hare.

*Village Alexandrovka, Province Tamboff, District Morshansk.*

LEADER. 1. "What have you been doing, little hare?"

CHORUS. What have you been doing, grey one?  
All the cabbage you have broken, all the leaves you have been nibbling."  
Little grey hare of mine!

LEADER. 2. This is how they beat the hare,

CHORUS. And this is how they beat the grey one,  
With their fists about his ribs, and with their sleeves about his head,  
Little grey hare of mine!

LEADER. 3. "You had better run away, hare,

CHORUS. You had better run away, grey one".  
"Go away I will not, run away I can not".  
Little grey hare of mine!

LEADER. 4. "You get into the furrow, hare,

CHORUS. You get into the furrow, grey one".  
"The furrow is too narrow, and the cabbage is too low".  
Little grey hare of mine!

LEADER. 5. "You climb up in the pine tree, hare,  
CHORUS. You climb up in the pine tree, grey one".  
"There are needles in the pine tree, I'm afraid to prick myself".  
Little grey hare of mine!

LEADER. 6. "You run into the village, ech, hare,  
CHORUS. You run into the village, grey one".  
"There are people in the village, will chase little hare out of the gates".  
Little grey hare of mine!

### 18. The towing Pole.

*Taken down in Nizhni Novgorod, from an artel of porters from the village of Promzino in the Province of Simbirsk.*

LEADER. 1. Da, lads, pull ye all together!  
CHORUS. A mighty pile we have to drag,  
Ech! my towing pole, we cry ohoy!  
Ech, the green one, she'll go alone,  
She's going, she's going, she's going,  
She's going, she's going.

LEADER. 2. Da, my lads, don't be afraid!  
CHORUS. Your strength you must not spare,  
Ech! my towing pole, we cry ohoy!  
Ech, the green one, she'll go alone,  
She's going, she's going, she's going,  
She's going, she's going.

LEADER. 3. Da, my lads, raise ye a shout,  
CHORUS. The master will stand a drink,  
Ech! my towing pole, we cry ohoy!  
See the green one will go alone,  
She's going, she's going, she's going,  
She's going, she's going.

LEADER. 4. Now, my lads, do all your best,  
CHORUS. Haul well at the towing pole!  
Ech! my towing pole, we cry ohoy!  
Ech the green one, she'll go alone,  
She's going, she's going, she's going,  
She's going, she's going.

### 19. On the Kama, on the River.

*Village of Diakovo, Province Vladimir, District Murom.*

LEADER. 1. On the Kama, on the river,  
CHORUS. River, on the water cold,

LEADER. 2. Ech, and on the water cold,  
CHORUS. Ach da, on the water, cold and icy,  
Ech da, there floats a little boat.

LEADER. 3. There floats a little boat.  
CHORUS. Ach, not one, not one boat floats there,  
Ach da, it leads many after it,

- LEADER. 4. It leads many after it.  
CHORUS. Ach, behind it, behind it, it leads many  
Ech da, three hundred and eight ships.
- LEADER. (4) 5. Three hundred and eight ships.  
CHORUS. And on every, every ship  
Seven hundred gallant men.
- LEADER. (2) 6. Seven hundred gallant men.  
CHORUS. Ech da, seven... seven hundred valiant men,  
Ach da, and oarsmen singers all.
- LEADER. (2) 7. Oarsmen singers all.  
CHORUS. Ach, boldly... boldly row those oarsmen,  
Ach, merrily they sing,
- LEADER. (2) 8. Boldly and merrily.  
CHORUS. Ach, they talk, they talk together,  
Ech da, Arakchcev they chide.
- LEADER. (1) 9. Arakchcev they chide.  
CHORUS. Ach, da, Arakchcev, Arakchcev's a gentleman,  
Ach da, sits alone at table,
- LEADER. (1) 10. Sits alone at table.  
CHORUS. Ach da, a glass, a glass of rum before him.
- LEADER. (2) 11. A glass of rum before him.  
CHORUS. Ach, he drinks, drinks up and eats up,  
Ach, all our pay.
- LEADER. (2) 12. Ach da, all our pay.  
CHORUS. Ach da, our little money,  
Ach da, our fifteen roubles,
- LEADER. (4) 13. Our fifteen roubles.  
CHORUS. Ach, and with this, this money,  
Ach da, he has founded factories.
- LEADER. (4) 14. He has founded factories.  
CHORUS. Ach da, he has built him, built him palaces,  
Palaces of stone.
- LEADER. (3) 15. Palaces of stone.  
CHORUS. Ach, the windows, windows all in frames,  
And the ceiling all of crystal.
- LEADER. (4) 16. The ceiling all of crystal.  
CHORUS. Ach da, and golden, golden the pinnacle,  
In Moscow the first house.
- LEADER. (4) 17. In Moscow the first house.  
CHORUS. Ach, it is no better, no better and no worse,  
Ach da, than the palace of Nikolai.
- LEADER. (2) 18. Than the palace of Nikolai.  
CHORUS. Ach da, unless may be, may be, worse because  
Ach, there is no golden eagle on it.
- LEADER. 19. There is no golden eagle on it.  
CHORUS. Ach, forty thousand, they say, he has squandered  
And will cast a golden eagle,
- LEADER. (3) 20. He will cast a golden eagle.  
CHORUS. Ach, he will cast a golden, golden eagle  
Ach da, and will put it on his palace.

## 20. The Lark.

*Village Bolshaja Trivalovka, Province Voronezh, District Voronezh.*

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Little lark,<br/>Ech da, little young one,<br/>Sing thou early in the spring,<br/>Sing on the thawed place.</p> <p>2. Oy da, sing thou in the spring.<br/>Sing thou in the thawed place,<br/>Cheer a brave young man,<br/>Amuse a gallant fellow.</p> <p>3. Oy da, cheer a brave young man,<br/>In evil bondage,<br/>In evil bondage,<br/>In the prison dark and stony.</p> | <p>4. Not one year have I been here,<br/>And not two years,<br/>In the dark stone prison.<br/>Ach, behind the window barred.</p> <p>5. Ech, behind the window,<br/>Ech da, the barred window,<br/>Behind the barred window,<br/>Behind the iron doors.</p> <p>6. Oy da, behind the iron doors,<br/>Oy da, in bondage.<br/>Well for him to live in bondage<br/>For him who knows it, knows it not.</p> |
|---|---|

## 21. We have Slept and We have Slumbered.

*Village Nikolshoe, Province Voronezh, District Voronezh.*

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. "We have slept and we have slumbered<br/>Heedless of the heavenly kingdom.</p> <p>2. Ah ye doves and ah ye white ones!"<br/>"We are not doves and are not white ones!"</p> <p>3. We are Angels of the Saviour!<br/>Who protect poor sinful souls!</p> <p>4. We have been and we have flown down<br/>To the sinful soul!</p> | <p>5. As the sinful soul<br/>Parted from the body,</p> <p>6. Parted and said farewell:<br/>Forgive me oh white body</p> <p>7. Thee, oh body, and white body,<br/>The worms shall gnaw.<br/>But I, the sinful soul, must go<br/>Before the judgement of the Lord.</p> |
|---|--|
8. Before the judgement of the Lord  
To the gathering of all the world."

## 22. Thou rowan Tree, thou curly, leaved Tree.

*Village Novaia Starina, Province Novgorod, District Bulozersk.*

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. Thou rowan tree,<br/>Thou curly leaved tree,<br/>Ach, thou curly leaved tree,<br/>And thou youthful tree!</p> <p>2. See, thou curly leaved tree<br/>And thou youthful tree,<br/>Ach, when didst thou spring up?<br/>And when didst thou grow?</p> <p>3. "In the spring I sprang up,<br/>In the summer I grew,<br/>In the morning I flowered,<br/>At midday I ripened.</p> | <p>5. In the morning I flowered,<br/>And at midday I ripened."<br/>Under thee,<br/>Under the rowan-tree,</p> <p>(1) 5. Under thee,<br/>Under the rowan-tree,<br/>The poppy flowers not,<br/>But the fire burns.</p> <p>(3) 6. There the poppy flowers not,<br/>But the fire burns,<br/>There burns, there burns<br/>A sorrowful heart.</p> |
|---|--|

(4) 7. There burns, there burns  
A sorrowful heart,  
Of a brave young man  
And an ataman.

(3) 8. Of a brave young man,  
Of an ataman.  
The ataman shouts  
In a loud voice.

(3) 9. The ataman shouts  
In a loud voice.  
"Blow, blow,  
Ye boisterous winds.

(4) 10. Blow, blow,  
Ye boisterous winds,  
Go to your sport,  
Ye evil robbers.

(4) 11. Go to your sport  
Ye evil robbers.  
Dig ye and search  
In wet mother earth.

(2) 12. Dig ye and search  
In wet mother earth  
And you will find  
A new coffin of boards.

(4) 13. You will find  
A new coffin of boards  
And open ye  
The coffin of boards.

(4) 14. And open ye  
The coffin of boards,  
And turn back  
The gold brecade.

(4) 15. Turn back  
The gold brocade,  
And take out  
A maiden fair.

(3) 16. And take out  
A maiden fair,  
Take off her  
A golden ring

(4) 17. Take off her  
A golden ring,  
The golden ring  
Of betrothal.



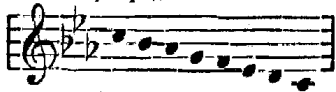
ВЕЛИКОРУССКІЯ ПѢСНИ.



# ПѢСНИ ЛИРИЧЕСКІЯ.

## 1. Горы.

Звукорядъ пѣва.



Село Никольское, Воронежской губ., Воронежскаго уѣзда.

Довольно медленно (связно). М.М. ♩ = 76.

ХОРЪ.  
*mf*

I. Горы Во-ро-бьев - - - скі-

II. Горы Во-ро-бьев - - - скі-

III. *mf* ЗАПѢВЪ. 1. Ужь вы го-ры, го-ры, Горы Во-ро-бьев - - - скі-

PIANO.

I. *f allarg.* я, Во-ро-бьев - - - скі-я, А - -

II. я, Во-ро-бьев - - - скі-я, А - -

III. *mf* ЗАПѢВЪ. я, Во-ро-бьев - - - скі-я. 2. Во-ро-бьев-скі-я - - -, А - -

PIANO.

*mf* | *p* *f* *allarg.*

I. - (а)хъ. 2. Ня-че - го то вы, го - ры, горы, не по-ро... не по-ро - - ди-

II. - (а)хъ. 2. Ня-че - го то вы, го - ры, горы, не по-ро... не по-ро - - ди-

III. - (а)хъ. 2. Ня-че - го то вы, го - ры, горы, не по-ро... не по-ро - - ди-

PIANO.

ХОРЪ.

*p* *mf*

I. ли. А - - (а)хъ. 3. Какъ по - ро-ди-ли го-

II. ли. А - - (а)хъ. 3. Какъ по - ро-ди-ли го-

III. ли. Не по - ро - ди - ли, А - - (а)хъ. 3. Какъ по - ро-ди-ли го-

PIANO.

*f*

I. ры, го-ры бѣль го - рю - - - (ю)чь, Бѣль го - рю - ючь ка-

II. ры, го-ры бѣль го - рю - - - (ю)чь, Бѣль го - рю - ючь ка-

III. ры, го-ры бѣль го - рю - - - (ю)чь, Бѣль го - рю - ючь ка-

PIANO.

I. *mf*  
мень, А - - (а)хъ. 4. Изъ подъ ка-муш-ка те-

II. *mf*  
мень, А - - (а)хъ. 4. Изъ подъ ка-муш-ка те-

III. *mf*  
мень, 4. Бѣль го-рючъ ка - ме - (е)нь, А - - (а)хъ. 4. Изъ подъ ка-муш-ка те-

PIANO

I. *p* *f* *замедляя*  
четь, Те-четь бы-стра рѣ . . . . рѣч-ка бы - - стра-я.

II. *p* *f* *замедляя*  
четь, Те-четь бы-стра рѣ . . . . рѣч-ка бы - - стра-я.

III. *p* *f* *замедляя*  
четь, Те-четь бы-стра рѣ . . . . рѣч-ка бы - - стра-я.

PIANO

ЗАПѢВЪ. Рѣчка быстрая,  
ХОРЪ (2) 5\*) Ахъ, рѣчка быстрая течетъ, вода все  
холо . . . .  
Все холодная.

ЗАПѢВЪ. Все холодная.  
ХОРЪ (4) 6. Ахъ, какъ на этой на рѣкѣ,  
Стоитъ часть раки . . . .  
Часть ракушекъ кустъ.

ЗАПѢВЪ. Часть ракушекъ кустъ.  
ХОРЪ (4) 7. Какъ на этомъ на кустѣ

Сидитъ младъ сизой,  
Младъ сизой орелъ.

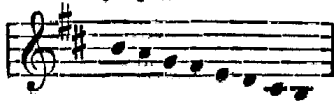
ЗАПѢВЪ. Младъ сизой орелъ,  
ХОРЪ (3) 8. Ахъ, самъ онъ держитъ во когтяхъ,  
Когтяхъ, черна ворона,  
Черна ворона.

ЗАПѢВЪ. Черна ворона,  
ХОРЪ (3) 9. Ахъ, черна ворона, свое братца ро . .  
Братца родного.

\*) Номеръ въ скобкахъ обозначаетъ «колѣно», мелодическій рисунокъ котораго вполне подходитъ къ словамъ того, возлѣ котораго стоитъ этотъ номеръ, напр. (2) къ 5-му, (4) къ 6-му, и т. д.

## 2. Горы.

Звукорядь пѣвца.



Село Байгоры, Тамбовской губ., Моршанскаго уѣзда.

Энергично, не слишкомъ медленно. М.М.  $\text{♩} = 72$ .

I. *f*

II. *mf* *f* |

ЗАПѢВЪ. Э . . . (э)хъ,

1. Ой, да ужь вы, го - ры, вы, го-ры, эй по Э . . . (э)хъ,

PIANO.

I. *p*

II. *p*

1. Ой, да по - че - му же, пра-во, вы, го - ры, ни - че - го вы не спо-  
2. Ой, да спо-ро - ди-ли, ой да вы, го - ры, да вы, го-ры, бѣль го-

1. Ой, да по - че - му же, пра-во, вы, го - ры, ни - че - го вы не спо-  
2. Ой, да спо-ро - ди - ли, ой да вы, го - ры, да вы, го-ры, бѣль го-

PIANO.

I. *p*

ро ди - ли. 1. Ой, не спо - ро - ди - ли.  
рючь ка - мень. 2. Ой, бѣль го - рю-ючь ка - мень.

II. *mf* ЗАПѢВЪ.

ро ди - ли. Ой, не спо - ро - ди - ли. 2. Ой, да не спо-  
рючь ка - мень. Ой, бѣль го - рю-ючь ка - мень. 3. Ой, да бѣль го-

PIANO.

I. *f*

А - - - (а)хъ, Ой, да изъ подъ ка-муш-

ро - - ди - ли, ай, по  
рю - ючь ка - мешь, ай, но А - - - (а)хъ, Ой, да изъ подъ ка-муш-

PIANO.

I. *p*

ка во-да те-чень, Те-чень рѣч - ка бы - - стра - я, Рѣч - ка

ка во-да те-чень, Те-чень рѣч - ка бы - - стра - я, Рѣч - ка

PIANO.

I.

бы-стра-я те - четь.

ЗАПѢВЪ.

II.

бы-стра-я те - четь. 4. Ой, да рѣч - ка бы - стра-я те - четь, ай, но;

PIANO.

*f*

I. А - - - (а)хъ, 4. Ой, да какъ за э-той, пра-во, за рѣ - кой,

II. А - - - (а)хъ, 4. Ой, да какъ за э-той, пра-во, за рѣ - кой,

PIANO.

I. Сто-яль кустъ ра - ки - - то - вый, Кустъ ра - ки-то-вый сто - яль.

II. Сто-яль кустъ ра - ки - - то - вый, Кустъ ра - ки-то-вый сто - яль.

PIANO.

ЗАПѢВЪ (1) 5. Ой, да какъ на этомъ на кустѣ, ай, но,  
ХОРЪ. Ахъ, какъ на этомъ, ой, да на кустѣ,

Сидѣль младъ сизой орехъ.  
Ой, да младъ сизой орехъ.

ЗАПѢВЪ (2) 6. Ой, да младъ сизой орехъ, ай, но,  
Ахъ,

ХОРЪ. Охъ, да держаль въ когтяхъ черна ворона.  
Онъ не клюеть его, не дереть,  
Все выпрашиваетъ.

ЗАПѢВЪ (3) 7. Ой, да все выпрашиваетъ, ай, но,  
Ахъ,

ХОРЪ. «Ой, да гдѣ-жь ты, воронъ, воронъ, побываль?  
Гдѣ полетываль, леталь,  
Да чего-жь, воронъ, видалъ?»

ЗАПѢВЪ (4) 8. Да, чего-жь, воронъ, видалъ?» ай, но,  
Ахъ,

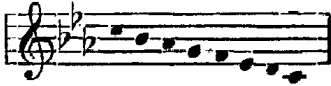
ХОРЪ. «Я видѣль, видалъ диво дивное;  
Стояль кустъ малиновый.  
Ой, да кустъ малиновый стояль.

ЗАПѢВЪ (4) 9. Эхъ, да кустъ малиновый стояль, ай, но,

ХОРЪ. Ахъ, да какъ подъ этимъ, право, подъ кустомъ,  
Ой да лежитъ тѣло бѣлое,  
Тѣло бѣлое лежитъ».

## 3. Лучина.

Звукорядъ напѣва.



Село Махарье, Воронежской губ., Воронежскаго уѣзда.

Довольно медленно. М.М.  $\text{♩} = 76$ .

I.

II.

III.

ЗАПѢВЪ (плавно и связно).

1. Ой да лу-чи - на мо-я, лу - чи-нуш-ка, да бе...бе-ре - зы - ва - я, охъ,  
2. Ой да не яр - ко да ты горюшь, горюшь, да не...не вспы-ха - ва - ешь, охъ,

PIANO.

ХОРЪ.

I.

II.

III.

1. Что же ты, мо-я лу - чи - нуш-ка, не яр-ко да ты го - рюшь?  
2. А - ли ты, мо-я лу - чи - нуш-ка, въ пе-чи да ты не бы - ла?

1. Что же ты, мо-я лу - чи - нуш-ка, не яр-ко да ты го - рюшь?  
2. А - ли ты, мо-я лу - чи - нуш-ка, въ пе-чи да ты не бы - ла?

1. Что же ты, мо-я лу - чи - нуш-ка, не яр-ко да ты го - рюшь?  
2. А - ли ты, мо-я лу - чи - нуш-ка, въ пе-чи да ты не бы - ла?

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I. 3. Ой да въ пе-чи да ты не бы - ла, охъ, 3. Я, я бы-ла, бы-  
4. Ой да вче-раш-ней но - - чи, охъ, 4. Лю-та - я мо-я све-

II. ЗАПѢВЪ. ХОРЪ  
5. День - щи - цей бы - ла, 3. Я, я бы-ла, бы-  
6. Во - дой ме-ня за-ли - ла, 4. Лю-та - я мо-я све-

III. ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.  
7. Схо - ди - те-ся вы ко мнѣ, 3. Я, я бы-ла, бы-  
pp 8. Ло - жи - те-ся да вы спать, 4. Лю-та - я мо-я све-

5. День - щи-цей бы-  
6. Дѣ - вуш-ки мо-и по-

PIANO.

I. 3. ла я въ пе-чи вче-раш-ней да я но - чи.  
4. кровь - юш-ка день-щи-цей бы - ла.  
5. ла, бы-ла, во-дой ме-ня за-ли - ла.  
6. дру - жень-ки, схо-ди-те-ся вы ко мнѣ.

II. 3. ла я въ пе-чи вче-раш-ней да я по - чи.  
4. кровь - юш-ка день-щи-цей бы - ла.  
5. ла. бы-ла, во-дой ме-ня за-ли - ла.  
6. дру - жень-ки, схо-ди-те-ся вы ко мнѣ.

III. 3. ла я въ пе-чи вче-раш-ней да я но - чи.  
4. кровь - юш-ка день-щи-цей бы - ла.  
5. ла, бы-ла, во-дой ме-ня за-ли - ла.  
6. дру - жень-ки, схо-ди-те-ся вы ко мнѣ.

PIANO.

ХОРЪ (послѣ запѣва 7).

(4) 7. Сходитесь вы ко мнѣ, ко мнѣ,  
Ложитесь да вы спать.

ХОРЪ (послѣ запѣва 8).

(3) 8. pp Ложитесь да вы спать, спать:  
f Вамъ не кого ждать.

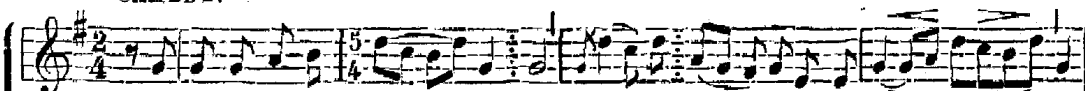


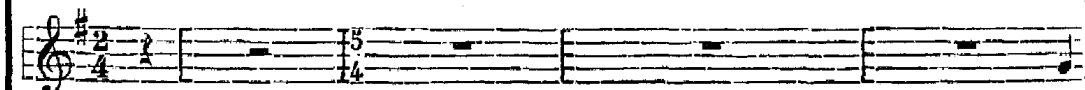
# 4. Не пой, не пой, соловьюшокъ.

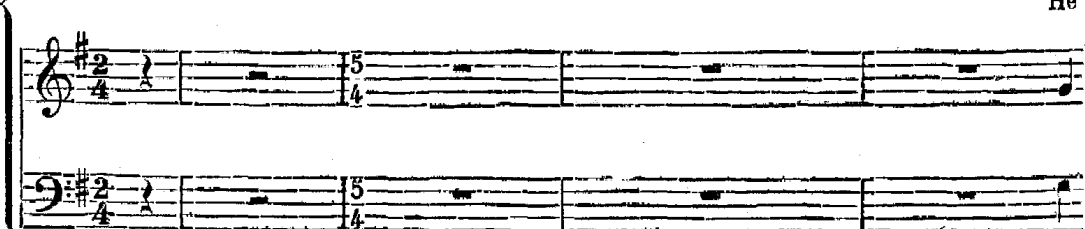
Село Баку, Костромской губ., на Велугѣ, Варнавинскаго уѣзда.

Довольно медленно. М.М. ♩ = 72.

ЗАПѢВЪ.

I.  1. Не пой, не пой, со - ло - вью-шокъ, въ зе-ле-номъ моемъ са - ду - - (у), Не

II.  Не

PIANO. 

ЗАПѢВЪ.

I.  дай то - ски да ты на - зо - (о)-луш-ки серд-цу мо... - мо - е - му. 2. Не

II.  дай то - ски да ты на - зо - (о)-луш-ки серд-цу мо - (о)-е - му.

PIANO. 

I.  дай то-ски на - зо - - луш-ки серд - - цу мо... - 'мо - е - му - - И

II.  серд - цу мо... - мо - е - му - - И

PIANO. 

ЗАПѢВЪ.

I.  такъ мо-е да сер - де - чуш-ко из-ны-ло о-но во мнѣ. З. И

II.  такъ мо-е да сер - де - чуш-ко из-ны-ло о-но во мнѣ.

PIANO. 

I.  такъ мо-е сер - де - чуш-ко да из - ны-ло о-но во мнѣ - - -, Изъ

II.  из - ны-ло о-но во мнѣ - - -, Изъ


PIANO. 


ЗАПѢВЪ.

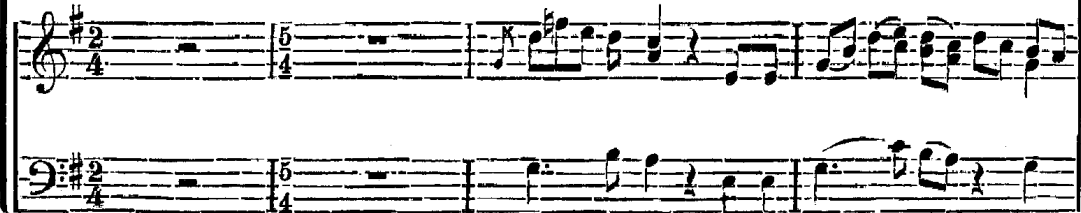
I.  си-ня-го да изъ ка-меш-ку во-да не... не те - четъ, Изъ

II.  си-ня-го да изъ ка-меш-ку во-да не те - четъ,


PIANO. 

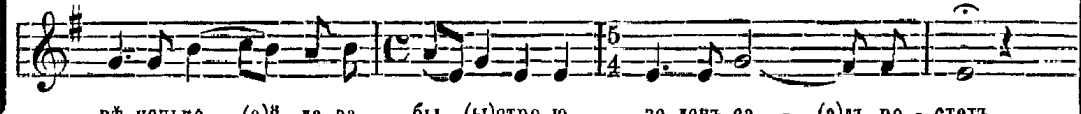
I.    
 ся-ня-го изъ ка - меш-ку и во - да не... не те - че - (е)тъ, За


II.    
 во - да не... не те - чо - - (е)тъ, За

PIANO. 

ЗАПѢВЪ.

I.    
 рѣ-чень-ко - (о)и, да за бы - (ы)стро-ю зе-лень са - (а)дъ ро - стеть, За

II.    
 рѣ-ченько - (о)и, да за бы - (ы)стро-ю зе-лень са - (а)дъ ро - стеть,

PIANO. 

I.    
 рѣ-чень-кой за бы - (ы) - стро-ю зе-лень садъ ро - сте - - (е)тъ, Во

II.    
 зе - лень садъ ро - сте - - (е)тъ, Во

PIANO. 

ЗАПѢВЪ.

I. ТОМЪ ЛИ ВО ЗЕ - ЛЕ - НОМЪ СА - ДИ - КѢ ДѢ - ВУШКИ, ОИ - , ГУ - ЛЯ - ЛИ. ВО

II. ТОМЪ ЛИ ВО ЗЕ - ЛЕ - НОМЪ СА - ДИ - КѢ ДѢ - ВУШКИ, ГУ... ГУ - ЛЯ - ЛИ.

PIANO.

I. ТОМЪ ЗЕ - ЛЕ - НОМЪ СА - ДИ - КѢ ДѢ - ВУШКИ ОИ - , ГУ - ЛЯ - ЛИ - - - , МО -

II. ДѢ - ВУШКИ ГУ - - - ЛЯ - ЛИ - - - , МО -

PIANO.

I. Ю, ЧТО ЛИ - , РАЗ - ЛЮ - БЕЗ - ПУ - Ю СГО - ВА - РИ - - ВА - ЛИ.

II. Ю, ЧТО ЛИ - , РАЗ - ЛЮ - БЕЗ - ПУ - Ю СГО - ВА - РИ - - ВА - ЛИ.

PIANO.

ЗАПѢВЪ (1). Мою, ой ли, да разлюбезную  
Сговаривали.

ХОРЪ. Съ того крыльца ведутъ къ вѣнцу  
Красну дѣвушку.

ЗАПѢВЪ (2). Женихъ ведетъ за ручешку,  
Сваха за другу.

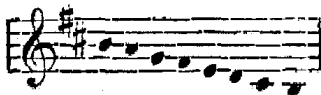
ХОРЪ. Третій стоитъ, слезы ронить,  
Самъ рѣчь говорить.

ЗАПѢВЪ (1). Поишь, кормилъ любезную,  
Мерсчилъ себѣ.

Достанется любезнал  
Иному, не мнѣ.

## 5. СОЛОВЬЮШКА.

Звукорядъ напѣва.



Село Байгоры, Тамбовской губ., Моршанскаго уѣзда.

Медленно. М.М. ♩ = 60.

ХОРЪ.

I. 1. Ой да не пой

II. 1. Ой да не пой

III. 1. Ой да ты не по - - (ой) со - ловьюшка, айт но, 1. Ой да не пой

PIANO.

I. ра - но, ра-но, мо-ло - дой, Ой да не у - тай - ся съгорюшка до

II. ра - но, ра-но, мо-ло - дой, Ой да не у - тай - ся съгорюшка до

III. ра - но, ра-но, мо-ло - дой, Ой да не у - тай - ся съгорюшка до

PIANO.

I.  са... что до са-душ-ки, Ой да все сер - деч - - ка, серд-ца мо - с-

II.  са... что до са-душ-ки, Ой да все сер - деч - - ка, серд-ца мо - с-

III.  са... что до са-душ-ки, ай по, Ой да все сер - деч - - ка, серд-ца мо - с-

PIANO. 

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I.  го. 2. Э - ой да мо - е - го. 2. Серд-це ны - ло, грудь да бо-  
3. Шла я лѣ - сомъ, шла я да  
4. Шла я лу - гомъ, шла я зе-  
5. Цвѣтъ мой а - лый, цвѣтъ мой ла-

II.  го. 3. Э - ой да хо-ро-шій мой, 2. Серд-це ны - ло, трудъ да бо-  
3. Шла я лѣ - сомъ, шла я да  
4. Шла я лу - гомъ, шла я зе-  
5. Цвѣтъ мой а - лый, цвѣтъ мой ла-

III.  го. 4. О - (о)й да ни - че - го. 2. Серд-це ны - ло, грудь да бо-  
5. Мнѣ ка-зал-ся а - лый цвѣтъ. 3. Шла я лѣ - сомъ, шла я да  
4. Шла я лу - гомъ, шла я зе-  
5. Цвѣтъ мой а - лый, цвѣтъ мой ла-

PIANO. 

I. 

лѣ - ла, грудь бо - лѣ - ла, ой да по те - бѣ - (ѣ) хо - ро - - шій мой.  
 тем - нымъ, шла я темненькимъ, ой да не бо - я - лась да я ни - че - го.  
 ле - нымъ, шла зе - ле - ненькимъ, ой да млѣ ка - зал - ся а - (а) - лый цвѣтъ  
 vro - вый, цвѣтъ ла - вровень - кий, ой да по - сиѣ - ва - етъ за - (а)мнои вслѣдъ

II. 

лѣ - ла, грудь бо - лѣ - ла, ой да по те - бѣ - (ѣ) хо - ро - - шій мой.  
 тем - нымъ, шла я темненькимъ, ой да не бо - я - лась да я ни - че - го.  
 ле - нымъ, шла зе - ле - ненькимъ, ой да млѣ ка - зал - ся а - (а) - лый цвѣтъ  
 vro - вый, цвѣтъ ла - вровень - кий, ой да по - сиѣ - ва - етъ за - (а)мнои вслѣдъ

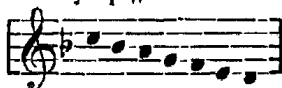
III. 

лѣ - ла, грудь бо - лѣ - ла, ой да по те - бѣ - (ѣ) хо - ро - - шій мой.  
 тем - нымъ, шла я темненькимъ, ой да не бо - я - лась да я ни - че - го.  
 ле - нымъ, шла зе - ле - ненькимъ, ой да млѣ ка - зал - ся а - (а) - лый цвѣтъ.  
 vro - вый, цвѣтъ ла - вровень - кий, ой да по - сиѣ - ва - етъ за - (а)мнои вслѣдъ.

PIANO. 

## 6. СОЛОВЬЮШЕКЪ ЛѢСНОЙ.

Звукорядъ пѣвца.



Дьяково, Владимирской губ., Муромскаго уѣзда.

Довольно медленно. М.М. ♩ = 58.

I. 

II. 

III. 

1. Ахъ, да ты со - ло - - - (о) - вью - шекъ лѣс - но - - - (о)в.

PIANO. 

ХОРЪ.

I. 1. Ахъ, ты, со - ло - вьюшекъ лѣс - ной, ты не пой, не пой ра - но вес - ной.

II. 1. Ахъ, ты, со - ло - вьюшекъ лѣс - ной, ты не по - - - (о)й ра - но вес - ной.

III. 1. Ахъ, ты, со - ло - вьюшекъ лѣс - ной, ты не пой, не пой ра - но вес - ной.

PIANO.

I. [Blank staff]

II. [Blank staff]

III. ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

2. Ахъ, да ты не по - - - (о)й ра - но вес - но - (о) - - - (о) -

PIANO.

I. 2. Не пой тихо, не пой громко, Охъ, во зе - ле - - (е)номъ во са - ду.

II. 2. Не пой тихо, не пой громко, Охъ, во зе - ле - - (е)номъ во са - ду.

III. (о)хъ. (о)й. 2. Не пой тихо, не пой громко, Охъ, во зе - ле - - (е)номъ во са - ду.

PIANO.



ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I. 3. Ахъ, я во зе - ле - - (е)номъ томъ са - ду - - - (у), эхъ. 3. Во зе -  
4. Ста - ло 4. Ста - ло  
5. Да су - 5. Да су -  
6. От - да - 6. От - да -

II. ЗАПѢВЪ. 3. Во зе -  
4. Ста - ло то - - (ош)но мо - ло - ду, Э - - - (э)хъ. 4. Ста - ло  
5. Да су - 5. Да су -  
6. От - да - 6. От - да -

III. ЗАПѢВЪ. 3. Во зе -  
5. Ахъ, да по су - да - - (а) - руш - кѣ сво - ей, Э - - - (э)хъ. 4. Ста - ло  
6. Эхъ от - да - ли - - (я) - лась отъ ме - ня, Э - - - (э)хъ. 5. Да су -  
6. От - да - 6. От - да -

PIANO.

I. ле - номъ томъ са - доч - кѣ, Ахъ, ста - ло то - - (ош)но мо - ло - ду.  
тош - но, боль - но груст - но, Ахъ, по су - да - - (а) - руш - кѣ сво - ей.  
да - руш - ка мо - я, Эхъ, от - да - ли - - (я) - лась отъ ме - ня.  
ли - лась отъ ме - ня, Эхъ, по - за - бы - - (ы) - ла мо - ло - дца.

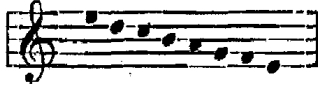
II. ле - номъ томъ са - доч - кѣ, Ахъ, ста - ло то - - (ош)но мо - ло - ду.  
тош - но, боль - но груст - но, Ахъ, по су - да - - (а) - руш - кѣ сво - ей.  
да - руш - ка мо - я, Эхъ, от - да - ли - - (я) - лась отъ ме - ня.  
ли - лась отъ ме - ня, Эхъ, по - за - бы - - (ы) - ла мо - ло - дца.

III. ле - номъ томъ са - доч - кѣ, Ахъ, ста - ло то - - (ош)но мо - ло - ду.  
тош - но, боль - но груст - но, Ахъ, по су - да - - (а) - руш - кѣ сво - ей.  
да - руш - ка мо - я, Эхъ, от - да - ли - - (я) - лась отъ ме - ня.  
ли - лась отъ ме - ня, Эхъ, по - за - бы - - (ы) - ла мо - ло - дца.

PIANO.

## 7. Долина.

Звукорядъ наѣва.



Дер. Сушуровка, Воропежской губ., Воронежскаго уѣзда.

Не слишкомъ медленно. М.М. ♩ = 76.

ЗАПѢВЪ.

I. 1. До - ли - на мо - я, до - ли - - - нуш - ка, до - линка да ши - ро - ка - я,

II.

III.

PIANO.

ХОРЪ.

ЗАПѢВЪ.

I. Ахъ, да ши ро - ка - - - я. 2. Ахъ, да на этой на до - ли - - - нуш - кѣ  
3. Ахъ какъ на этой на до - ли - - - нуш - кѣ

II. Ахъ, да ши ро - ка - - - я.

III. Ахъ, да ши ро - ка - - - я.

PIANO.

## ХОРЪ.

I. да ни - что не ро - ди - лось, 2. Ни - что не ро - ди лось.  
да вы - росъ кустъ ка - лин - ка, 3. Вы - росъ кустъ ка - лин ка.

II. 2. Ни - что не ро - ди лось.  
3. Вы - росъ кустъ ка - лин ка.

III. 2. Ни - что не ро - ди лось.  
3. Вы - росъ кустъ ка - лин ка.

PIANO.

## ЗАПѢВЪ.

I. 4. О - (о)гъ, на э - томъ на ку - сту да на ка - ли (и)н - къ

II.

III.

PIANO.

## ХОРЪ.

I. Су - ха - я ма - куш - ка, 4. Су - ха - я ма - ку (у)ш - ка.

II. 4. Су - ха - я ма - ку (у)ш - ка.

III. 4. Су - ха - я ма - ку (у)ш - ка.

PIANO.

**ЗАПѢВЪ.**

I. 5. Ахъ, какъ на э-той на су - хой да на ма - ку - (у)ш - кѣ, да  
6. Ахъ, не ку-луй-же ты, горь-ка-я ку - ку - (у)ш - ка:

II.

III.

PIANO.

**ХОРЪ.**

I. си-дѣтъ горь-ка-я ку - куш-ка, 5. Горь-ка-я ку - ку - - - (у)ш - ка.  
эхъ, да безъ те-бя жить тош-но, 6. Безъ те-бя жить то - - - (о)ш - но.

II. 5. Горь-ка-я ку - ку - - - (у)ш - ка.  
6. Безъ те-бя жить то - - - (о)ш - но.

III. 5. Горь-ка-я ку - ку - - - (у)ш - ка.  
6. Безъ те-бя жить то - - - (о)ш - но.

PIANO.

**ЗАПѢВЪ (1) 7.** Эхъ, какъ же насъ да прусскій царь  
Загналъ въ ныи земли.

**ХОРЪ.** Ахъ, да въ ныи земли.

**ЗАПѢВЪ (5) 8.** Эхъ, поморилъ насъ прусскій царь  
Голодною смертью.

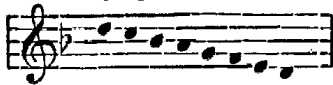
**ХОРЪ.** Да голодною смертью.

**ЗАПѢВЪ (4) 9.** Эхъ, да какъ поморозилъ насъ прусскій царь  
Да лютымъ морозомъ.

**ХОРЪ.** Эхъ, лютымъ морозомъ.

## 8. ЦВѢЛИ ВЪ ПОЛѢ ЦВѢТИКИ.

Звукорядъ напѣва.



Село Лукониново, Нижегородской губ., Лукониновскаго уѣзда.

Умѣренно. М.М. ♩ = 50.

ЗАПѢВЪ (полнымъ голосомъ).

ХОРЪ.

громко

I. 1. Цвѣ-ли въ полѣ цвѣ-ти-ки, да по-блек - ли - (и), Люби-ль ме-ня

II. да по-блек - ли - (и), Люби-ль ме-ня

III. да по-блек - ли - (и), Люби-ль ме-ня

IV. да по-блек - ли - (и), Люби-ль ме-ня

PIANO.

*тихо* ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I. ми - ленькій, да спо-ки - нуль. 2. Лю - биль ме-ня ми - ленькій, да спо-

II. ми - ленькій, да спо-ки - нуль. да спо-

III. ми - ленькій, да спо-ки - нуль. да спо-

IV. ми - ленькій, да спо-ки - нуль. да спо-

PIANO.

I.  ни - нулъ, Охъ, спо-ки-нулъ ду - ша мо-я не на дол - го.

II.  ни - нулъ, спо-ки-нулъ ду - ша мо-я не на дол - го.

III.  ни - нулъ, спо-ки-нулъ ду - ша мо-я не на дол - го.

IV.  ни - нулъ, спо-ки-нулъ ду - ша мо-я не на дол - го.

PIANO. 

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ (громко).

I.  3. Спо - винулъ ду - ша мо-я не на дол - го, Ахъ, на ма-ло - е

II.  не на дол - го, Ахъ, на ма-ло - е

III.  не на дол - го, Ахъ, на ма-ло - е

IV.  не на дол - го, Ахъ, на ма-ло - е

PIANO. 

*тише*                      ЗАПѢВЪ.                      ХОРЪ.

I.    
 вре - мяч-ко, охъ, на ча - со - чекъ. 4. На ма-ло-е вре-мяч-ко, На ча-

II.    
 вре - мяч-ко, охъ, на ча - со - чекъ. На ча-

III.    
 вре - мяч-ко, охъ, на ча - со - чекъ. На ча-

IV.    
 вре - мяч-ко, охъ, на ча - со - чекъ. На ча-

PIANO. 

I.    
 со - чекъ. Ча-со-чекъ мнѣ ка - жет-ся да за де - не - чекъ.

II.    
 со - чекъ. Ча-со-чекъ мнѣ ка - жет-ся за де - не - чекъ.

III.    
 со - чекъ. Ча-со-чекъ мнѣ ка - жет-ся за де - не - чекъ.

IV.    
 со - чекъ. Ча-со-чекъ моѣ ка - жет-ся за де - не - чекъ.

PIANO. 

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I.  5. Ча - - со-чекъ мѣ ка-жет-ся 5. за де - не - че - (е)къ.  
6. за не - дѣль - ку - - - .

II.  6. Де - - не-чекъ по ка-жет-ся 5. за де - не - че - (е)къ.  
6. за не - дѣль - ку - - - .

III.  5. за де - не - че - (е)къ.  
6. за не - дѣль - ку - - - .

IV.  5. за де - не - че - (е)къ.  
6. за не - дѣль - ку - - - .

PIANO. 

*трожно, замедляя*

I.  5. Де - не-чекъ по - ка-жет-ся за не - дѣль - ку.  
6. Не-дѣль-ка по - ка-жет-ся за май мѣ - сяць.

II.  5. Де - не-чекъ по - ка-жет-ся за не - дѣль - ку.  
6. Не-дѣль-ка по - ка-жет-ся за май мѣ - сяць.

III.  5. Де - не-чекъ по - ка-жет-ся за не - дѣль - ку.  
6. Не-дѣль-ка по - ка-жет-ся за май мѣ - сяць.

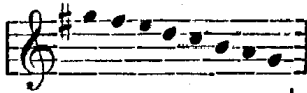
IV.  5. Де - не-чекъ по - ка-жет-ся за не - дѣль - ку.  
6. Не-дѣль-ка по - ка-жет-ся за май мѣ - сяць.

PIANO. 



## 9. Снѣжки бѣлы, лопушисты.\*)

Звукорядъ паѣва.



Большая Приваловка, Воронежской губ., Воронежскаго уѣзда.

Медленно. М.М. ♩ = 54.

ЗАПѢВЪ.

I. 1. Снѣжки бѣ - - лы, ло-пу-ши - - сты по-за - кры-ли всѣ по - ля; од-по-

II.

III. *1 голосъ*  
од-по-

PIANO.

I. го, Одно поле о-но не по-кры - то, Ахъ, поле ба-тющ-ки мо - во. Одно

II. Одно поле о-но не по-кры - то, Поле ба-тющ-ки мо - во.

III. го, Одно поле о-но не по-кры - то, По - ле ба-тющ-ки мо - во.

PIANO.

\* ) Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ поютъ «Снѣжки бѣлы, лопушисты», вмѣсто «Снѣжки бѣлые, пушисты».

ХОРЪ.

I. по - ле не по - кры - то, Поле багюшии мо - во. Посе - редь, Посе -

II. *Одинъ голосъ* По - се -

III. Эхъ, посе - редь, По - се -

PIANO.

ЗАПѢВЪ.

I. редь по-ля ку - сто - чекъ, Вотъ, о - ди - не-шенекъ сто - ить. 3. Среди  
4. А я

II. редь по - ля ку - сто - чекъ О - ди - не-шенекъ сто - ить.

III. редь по-ля ку - сто - чекъ, Ахъ, да вотъ о - ди - не-шенекъ сто - ить.

PIANO.

ХОРЪ.

I. по - ля тамъ ку - сто - чекъ О - ди - не-ше-некъ сто - ять, 3. Ахъ, да  
бѣд - ва - я не - счаст - на все по миломъ сле - зы лью, 4. Охъ, по

II. 3. Ахъ, да

III. 3. Ахъ, да

PIANO.

I. 

3. Онъ къ землѣ вѣ-то - чекъ не кло - нить, Ахъ, и ли - сточ-ковъ на немъ нѣтъ.  
4. немъ, слез-ка ка-нетъ, снѣгъ ра - ста - етъ, Ахъ, травка вы - ро-стетъ на немъ.

II. 

3. Онъ къ землѣ вѣ-то - чекъ не кло - нить, Ахъ, и ли - сточ-ковъ на немъ нѣтъ.  
4. немъ, слез-ка ка-нетъ, снѣгъ ра - ста - етъ, Ахъ, травка вы - ро-стетъ на немъ.

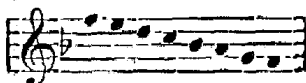
III. 

3. Онъ къ землѣ вѣ-то - чекъ не кло - нить, Ахъ, и ли - сточ-ковъ на немъ нѣтъ.  
4. немъ, слез-ка ка-нетъ, снѣгъ ра - ста - етъ, Ахъ, травка вы - ро-стетъ на немъ.

PIANO. 

## 10. Снѣжки бѣлые, пушисты.

Звукорядъ нащѣва.



Село Дьяково, Нижегородской губ., Муромскаго уѣзда.

Медленно. М.М.  $\text{♩} = 69$ .

ЗАПѢВЪ (полнымъ голосомъ). ХОРЪ.

I. 

1. Снѣжки бѣ-лы-е, пу - шисты Покры - вали всѣ по - ля - - (а), Одно-

II. 

Покры - вали всѣ по - ля - - (а), Одно-

III. 

Покры - вали всѣ по - ля - - (а), Одно-

PIANO. 

I. го лишь не по - кры - ли Го - ря лю - та - го мо - во.

II. го лишь не по - кры - ли Го - ря лю - та - го мо - во.

III. го лишь не по - кры - ли Го - ря лю - та - го мо - во.

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I. 2. Од-но по-ле не по - кры-ли Го-ря лютаго мо - во - - (о). Есть ку-

II. Го-ря лютаго мо - во - - (о). Есть ку-

III. Го-ря лютаго мо - во - - (о). Есть ку-

PIANO.

(мѣтко)

I. сто-чекъ сре-ди по - ля, О - дя - не - ше - некъ сто - ить.

II. сто-чекъ сре-ди по - ля, О - дя - не - ше - некъ сто - ить.

III. сто-чекъ сре-ди по - ля, О - дя - не - ше - некъ сто - ить.

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I. 3. Есть ку - сточекъ сре - ди по - ля, О - ди - не - шевекъ сто - и - (а)тъ. Онъ не  
4. Онъ не сохнетъ, онъ не вянетъ, И ли - сточковъ на немъ нѣ - (б)тъ.

II. О - ди - не - шевекъ сто - и - (а)тъ. Онъ не

III. И ли - сточковъ на немъ нѣ - (б)тъ. Онъ не

PIANO.

I. сох - нетъ, онъ не вя - нетъ, И ли - сточ - ковъ на немъ нѣтъ.  
горь - ка - я, но - счаст - на Все - гда пла - чу по ми - ломъ.

II. сох - нетъ, онъ не вя - нетъ, И ли - сточ - ковъ на немъ нѣтъ.

III. горь - ка - я, но - счаст - на Все - гда пла - чу по ми - ломъ.

PIANO.

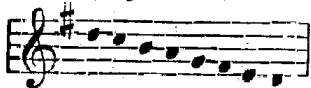
ЗАПѢВЪ (2) 5. А я горькая, несчастна  
ХОРЪ. Всегда плачу по милому,  
День тоскую, ночь горюю,  
Потихоньку слезы лью.

ЗАПѢВЪ (3) 6. День тоскую, ночь горюю,  
ХОРЪ. Потихоньку слезы лью.  
Слезка канетъ, снѣгъ растаетъ,  
Травка вырастетъ на немъ.

## ПОСИДѢЛОЧНАЯ.

## 11. Ты дѣтинушка, да сиротинушка.\*)

Звукорядъ напѣва.



С. Воскресенское, на Везлугѣ, Нижегородской губ., Макарьевского уѣзда.

Умеренно. М.М. ♩ = 58.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I. Ты дѣ - ти - нуш - ка, да си - ро - ти - нуш - ка, Рас - по - бѣд - на - я тво - я го -

II. си - ро - ти - нуш - ка, Рас - по - бѣд - на - я тво - я го -

III. Рас - по - бѣд - на - я тво - я го -

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I. ловушка. 2. Рас - по - бѣд - на - я тво - я го - ло - вуш - ка! Безъ от - ца дѣ - тин - ка выросъ, да и безъ

II. го - ло - вуш - ка! Безъ от - ца дѣ - тин - ка выросъ, да и безъ

III. го - ло - вуш - ка! Безъ от - ца дѣ - тин - ка выросъ, да и безъ

PIANO.

\*) На этотъ же напѣвъ поется «Я вечеръ млада во пиру была» и «Какъ по Питерской».

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I. ма - те - ри. 3. Безъ от - ца дѣ - тин - ка взросъ, да и безъ

II. ма - те - ри. и безъ

III. ма - те - ри.

PIANO.

I. ма - те - ри, да Вос - по - илѣ, вскор - милѣ да пра - во -

II. ма - те - ри. Вос - ко - илѣ, вскор - милѣ да пра - во -

III. Вос - по - илѣ, вскор - милѣ да пра - во -

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

I. слав - ный мирѣ, 4. Вос - по - илѣ, вскор - милѣ 4. пра - во - 5. лег - ка

II. слав - ный мирѣ, 5. Вос - ка - ча - ла дѣ - тин - ку 4. пра - во - 5. лег - ка

III. слав - ный мирѣ, 4. пра - во - 5. лег - ка

PIANO.

I. слав-ный міръ. Вос-ка - ча - ла дѣ - тин - ку лег - ка ло - доч - ка,  
ло - доч - ка, Тѣ - ло вы - - мы - ла да Вол - га ма - туш - ка.

II. слав-ный міръ. Вос-ка - ча - ла дѣ - тин - ку лег - ка ло - доч - ка,  
ло - доч - ка, Тѣ - ло вы - - мы - ла да Вол - га ма - туш - ка.

III. слав-ный міръ. Вос-ка - ча - ла дѣ - тин - ку лег - ка ло - доч - ка,  
ло - доч - ка, Тѣ - ло вы - - мы - ла да Вол - га ма - туш - ка.

PIANO.

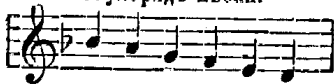
- ЗАПѢВЪ (1) 6. Тѣло вымыла да Волга матушка,  
ХОРЪ. Завила кудри моя сударушка.
- ЗАПѢВЪ (2) 7. Завила кудри моя сударушка,  
ХОРЪ. Завимши кудри, да слезно плакала.
- ЗАПѢВЪ (3) 8. Завимши кудри, слезно плакала,  
ХОРЪ. Слезно плакала, да заливалась.
- ЗАПѢВЪ (4) 9. Погодите, кудри, развиваться  
ХОРЪ. До тое ли воды, воды полныя.
- ЗАПѢВЪ (5) 10. До тое ли воды, воды полныя.  
ХОРЪ. Какъ придетъ пора, весна красная,
- ЗАПѢВЪ (1) 11. Какъ придетъ пора, весна красная,  
ХОРЪ. Разольется ли вода, вода поляя,
- ЗАПѢВЪ (3) 12. Разольется ли вода, вода поляя,  
ХОРЪ. Разовьются ли кудри русыя.



## СВАДЕБНАЯ.

## 12. Кукушечка кукуетъ.

Звукорядъ пѣсни.



Село Макарье, Воронежской губ., Воронежскаго уѣзда.

Умѣренно. М.М.  $\text{♩} = 116$ .

I. *p*

ЗАПѢВЪ\*) (*грустно, плавно*). Ку - ку - етъ, ку - ку - етъ, ку - ку - етъ. 2. Я у

II. *p*

1. Ахъ, ку - ву - шеч-ка ку - ку - етъ, ку - ку - етъ, ку - ку - етъ. 2. Я у

PIANO. *p*

I. *f*

ма - туш - ни во те - ре - му го - рю - ю, го - рю - ю, Го -

II. *f*

ма - туш - ни во те - ре - му го - рю - ю, го - рю - ю, Го -

PIANO. *f*

\*) Основная мелодія идетъ широко и плавно, украшенія поются легко, связно.

I. || *f* ЗАПѢВЪ.

рю - ю. 3. Ой, ма - туш - ка, мо - я род - на - я, Бо -

II. рю - ю. мо - я род - на - я, Бо -

PIANO.

I. *замедляя* | |

я - ре ѣ - дуть, Бо - я - ре ѣ - дуть. Мо - е

II. *ЗАПѢВЪ (прежній темпъ).* *p* | |

я - ре ѣ - дуть, Бо - я - ре ѣ - дуть, 4. Ахъ, ди - тят - ко, мо - е

PIANO.

I. *замедляя* | |

ми - ло - е, си - ди, не бой - ся, си - ди, не бой - ся.

II. ми - ло - е, си - ди, не бой - ся, си - ди, не бой - ся.

PIANO.

(3) 5. Ой, матушка, моя родная, | во дворъ въѣзжаютъ.

Во дворъ въѣзжаютъ.

(4) 6. Ахъ, дитятко, мое милое, | сиди, не бойся,

Сиди, не бойся.

(3) 7. Ой, матушка, моя родная, | во избу входятъ,

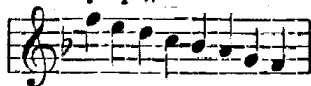
Во избу входятъ.

(4) 8. Ахъ, дитятко, мое милое, | вставай, прощайся,

Вставай, прощайся.

## ПЛЯСОВАЯ.

## Звукорядъ пѣсни. 13. Выйду за ворота.\*)



Село Лукояново, Нижегородской губ., Лукояновскаго уѣзда.

Довольно скоро. М.М.  $\text{♩} = 84$ .*f* ЗАПѢВЪ. (лихо).\*\*)*mf* ХОРЪ. (легко).

I. *f* ЗАПѢВЪ. (лихо).\*\*) *mf* ХОРЪ. (легко).

1. Вый-ду за во-ро-та, по - гля жу да-ле-ко, По-гля-жу да-ле-ко, гдѣ лу-га, бо-ло-та,

II.

III.

IV.

По-гля-жу да-ле-ко, гдѣ лу-га, бо-ло-та,

PIANO.

I. *f* (плавно). *mf* (легко).

2. По-гля-жу да-ле-ко, гдѣ лу-га, бо-ло-та, Гдѣ лу-га, бо-ло-ты, о-зе-ра глу-бо-ки,

II.

III.

2. По-гля-жу да-ле-ко, гдѣ лу-га, бо-ло-та, Гдѣ лу-га, бо-ло-ты, о-зе-ра глу-бо-ки,

IV.

PIANO.

\*) Три первые голоса пѣли женщины, IV-ый мужчина.

\*\*) Слѣдуетъ обратить вниманіе на акцентъ &gt;, который пѣвцы очень сильно выдѣляли, что придавало большую опредѣленность и живость плясовому мотиву.

*f* (плавно). *mf* (легко).

I. 3. Гдѣ лу-га, бо-ло-ты, о - зе-ра глу-бо-ки. Во в-тихъ въ о-зер-кахъ жи-ветъ ры-ба щу-ка,

II.

III. 3. Гдѣ лу-га, бо-ло-ты, о - зе-ра глу-бо-ки. Во в-тихъ въ о-зер-кахъ жи-ветъ ры-ба щу-ка,

IV.

PIANO.

*f* (плавно). *mf* (легко).

I. 4. Во в-тихъ въ о-зер-кахъ жи - ветъ ры - ба щу-ка, Жи-ветъ ры-ба щу-ка, бѣ-ла-я бѣ-лу-га,


II.


III. 4. Во в-тихъ въ о-зер-кахъ жи - ветъ ры - ба щу-ка, Жи-ветъ ры-ба щу-ка, бѣ-ла-я бѣ-лу-га,

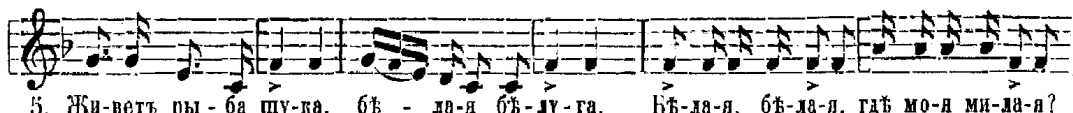
IV.

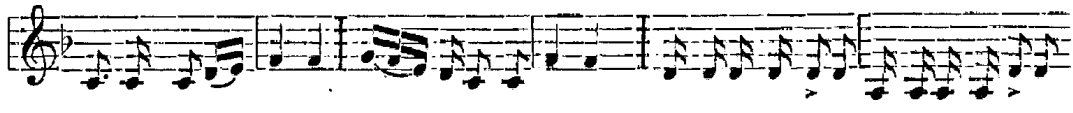
PIANO.


*f* (плавно). *mf* (легко).

I.    
 5. Жи-веть ры - ба щу-ка, бѣ - ла-я бѣ-лу-га. Бѣ-ла-я, бѣ-ла-я, гдѣ мо-я ми-ла-я?

II. 

III.    
 5. Жи-веть ры - ба щу-ка, бѣ - ла-я бѣ-лу-га. Бѣ-ла-я, бѣ-ла-я, гдѣ мо-я ми-ла-я?

IV. 

PIANO. 

*f* (плавно). *mf* (легко).

I.    
 6. Бѣ-ла-я, бѣ - ла-я, гдѣ мо-я ми-ла-я? По бе-реж-ку хо-дитъ, бѣ-лу ры-бу ло-вить.

II. 

III.    
 6. Бѣ-ла-я, бѣ - ла-я, гдѣ мо-я ми-ла-я? По бе-реж-ку хо-дитъ, бѣ-лу ры-бу ло-вить.

IV. 

PIANO. 

*f* (плавно). *mf* (легко).

I. 

7. По бе-реж-ку хо-дять, бѣ - лу ры-бу ло-вить, Не-во-домъ за-ки-неть, о-се-три-ну вы-неть,

II. 

III. 

7. По бе-реж-ку хо-дять, бѣ - лу ры-бу ло-вить, Не-во-домъ за-ки-неть, о-се-три-ну вы-неть,

IV. 

PIANO. 

*f* (плавно). *mf* (легко).

I. 

8. Не-во-домъ за-ки-неть, о - се-три-ну вы-неть. Гдѣ бы съѣсть, при-сѣ-сти, бѣлу ры-бу съ-сти?

II. 

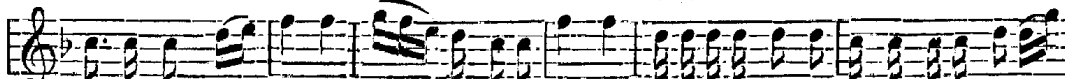
III. 

8. Не-во-домъ за-ки-неть, о - се-три-ну вы-неть. Гдѣ бы съѣсть, при-сѣ-сти, бѣлу ры-бу съ-сти?

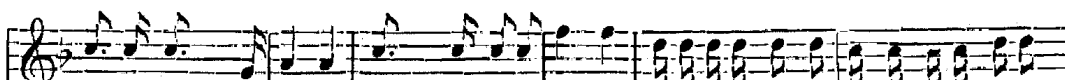
IV. 

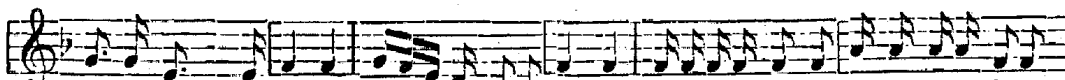
PIANO. 

*f* (плавно). *mf* (легко).

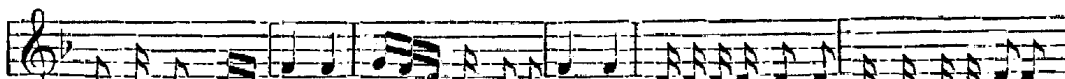
I. 


9. Гдѣ бы съѣсть, при-сѣ-сти, бѣ - - лу ры-бу съѣ-сти? Ся-ду я, при-ся-ду къ зе-ле-но-му са-ду.

II. 

III. 

9. Гдѣ бы съѣсть, при-сѣ-сти, бѣ - - лу ры-бу съѣ-сти? Ся-ду я, при-ся-ду къ зе-ле-но-му са-ду.

IV. 

PIANO. 

*f* (плавно). *mf* (легко).

I. 

10. Ся-ду я, при-ся-ду къ зе - ле-но-му са - ду, На ту на до-лин-ку, на ми-лу тро-пин-ку,

II. 

III. 

10. Ся-ду я, при-ся-ду къ зе - ле-но-му са - ду, На ту на до-лин-ку, на ми-лу тро-пин-ку,

IV. 

PIANO. 

*f* (плавно). *mf* (легко).

I. 11. На ту на до-лив-ку, на ми-лу тро-пин-ку. Гдѣ ми-лый не пой-детъ, ме-ня не о-бой-детъ,

II.

III. 11. На ту на до-лив-ку, на ми-лу тро-пин-ку. Гдѣ ми-лый не пой-детъ, ме-ня не о-бой-детъ,

IV.

PIANO.

*f* (плавно). *mf* (легко).

I. 12. Гдѣ ми-лый не пой-детъ, ме - ня не о-бой-детъ, Гдѣ милъ не по-ѣ-детъ, ме-ня не объ-ѣ-детъ,

II.

III. 12. Гдѣ ми-лый не пой-детъ, ме - ня не о-бой-детъ, Гдѣ милъ не по-ѣ-детъ, ме-ня не объ-ѣ-детъ,

IV.

PIANO.



*f* (плавно). *mf* (легко).

I.  Гдѣ мнѣ ни по-ѣдетъ, ме - ня не объ-ѣдетъ: Въ са-ноч-ки по-са-дять, го-ро-домъ про-ка-тять,

II. 

III.  Гдѣ мнѣ ни по-ѣдетъ, ме - ня не объ-ѣдетъ: Въ са-ноч-ки по-са-дять, го-ро-домъ про-ка-тять,

IV. 

PIANO. 

*f* (плавно). *mf* (легко). *cresc.*

I.  Въ са-ноч-ки по-са-дять, го - родъ не де-рев-ня, Пен-зен-ска гу-бер-ня.

II. 

III.  Въ са-ноч-ки по-са-дять, го - родъ не де-рев-ня, Пен-зен-ска гу-бер-ня.

IV. 

PIANO. 

*f* (плавно). *f* (оторвать).

I.   
 Го-родъ не де-рев-ня, Пен - зен-ска гу-бер-ня, Пен-зен-скагу-бер-ня, Са-ра-тов-ска у-ѣз-да.

II. 

III.   
 Го-родъ не де-рев-ня, Пен - зен-ска гу-бер-ня, Пен-зен-скагу-бер-ня, Са-ра-тов-ска у-ѣз-да.

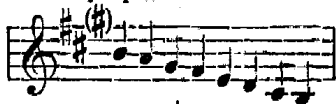
IV. 

PIANO. 

## ИСТОРИЧЕСКАЯ.


### 14. Какъ у насъ, на Святой Руси.

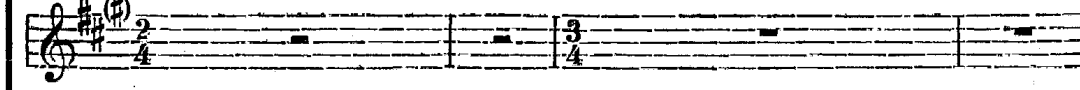
Звукорядъ наѣва.




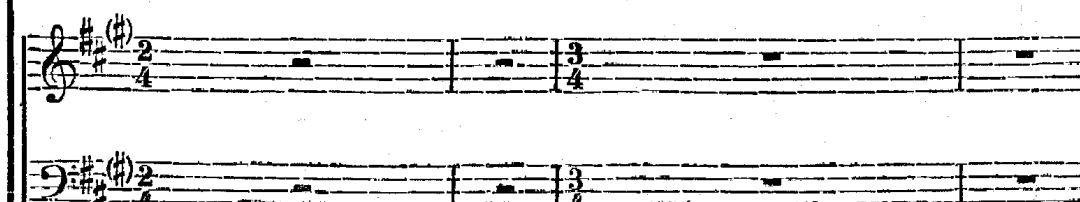
Дер. Новая Слобода, Нижегородской губ., Лукояновскаго уѣзда.

М.М. ♩ = 76.

I. 

II. 

III.   
 ЗАПѢВЪ (полнымъ голосомъ, очень связно и плавно).  
 1. Эхъ, да какъ у на-(а)сь, Эхъ, да на Ру-си, ой, бы - ло

PIANO. 

ХОРЪ.

I. Какъ у на - (а)сь на Ру - си, ахъ, во

II. Какъ у насъ бы - ло на Свя - той Ру - си, во

III. Эхъ, да ка - (а)къ у насъ бы - ло на Свя - той Ру - си, во

PIANO.

I. ка - мен - ной Мо - сквѣ, Э

II. ка - мен - ной Мо - сквѣ, Эхъ, да у И - ва - на Во -

III. ка - (а) мен - ной бы - ло Мо - сквѣ, Эхъ, да у И - ва - на Во -

PIANO.

I. (э)хъ, мо - ло - дой сол - датъ, ой да сол - датъ на ча - са - (а)хъ сто - ятъ.

II. ли ки - го, мо - ло - дой сол - датъ, да сол - датъ на ча - сахъ сто - ятъ.

III. ли - на - го, мо - ло - дой сол - датъ, да сол - датъ на ча - сахъ сто - ятъ.

PIANO.

I. II. III. PIANO.

ЗАПѢВЪ.

2. Эхъ, да какъ у насъ, эхъ, на Ру - си да бы - ло

I. II. III. PIANO.

ХОРЪ.

Э - эхъ, сол-даты на ча - сахъ, на ча - сахъ сто - ялъ, да  
 Эхъ, мо-ло-дой сол-даты на ча - сахъ, на ча - сахъ сто - ялъ, да  
 Эхъ, мо-ло-до - ой сол-даты на ча - сахъ, эхъ, на ча-сахъ-сто-ялъ, да

I. II. III. PIANO.

замедляя || *f*

се - бѣ смѣ... да смѣ-ны ждалъ, Э -  
 се - бѣ смѣ - ны ждалъ, Эхъ, да не до-ждав-шись смѣ-ны,  
 се - бѣ смѣ - ны ждалъ, Эхъ, да не до-ждав-шись смѣ-ны,

*mf* *замедляя* *f* ||

I. (э)хъ, вотъ у - да - ри - ли, да въ боль - шой ко - ло - коль.

II. эхъ, вотъ у - да - ри - ли, да въ боль - шой ко - ло - коль.

III. эхъ, вотъ у - да - ри - ли, да въ боль - шой ко - ло - коль.

PIANO.

I.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

II.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

III. ЗАПЬВЪ. *p* Эхъ, да какъ на ма - ту - шкѣ на Ру - си бы - ло.

PIANO.

ХОРЪ. *p*

I. Эхъ, по - меръ царь, пра - во - слав - ный царь, да

II. по - меръ, по - меръ царь, пра - во - слав - ный царь, да

III. Эхъ, да по - меръ, по - меръ царь, пра - во - слав - ный царь, да

PIANO.

I. по - ми - ра-я на-ка-зы - валь: «Эхъ, да едѣ - лай - те мнѣ

II. по - ми - ра-я на-ка-зы - валь: «Эхъ, да едѣ - лай - те мнѣ

III. по - ми - ра-я на-ка-зы - валь: «Эхъ, да едѣ - лай - те мнѣ

PIANO.

I. *p* гробъ изъ се - ми до - сокъ, да схо - ро - ни - те меж - ду трехъ дорогъ. *pp* *замедляя*

II. гробъ изъ се - ми до - сокъ, да схо - ро - ни - те меж - ду трехъ дорогъ.

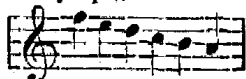
III. гробъ изъ се - ми до - сокъ, да схо - ро - ни - те меж - ду трехъ дорогъ.

PIANO.

ХОРОВОДНАЯ.

15. У насъ по морю.

Звукорядъ напѣва.



Село Большая Приваловка, Воронежской губ., Воронежскаго уѣзда.

Умѣренно. М. М. ♩ = 66.

ЗАПѢВЪ (платно и полнымъ голосомъ).

ХОРЪ.

I. 1. Ахъ, у насъ по мо - рю, у насъ по мо - рю. У насъ

II. У насъ

III. У насъ

PIANO.

I. по мо - рю, по си - не - му, у насъ по мо - рю, по си - не - му,

II. по мо - рю, по си - не - му, у насъ по мо - рю, по си - не - му,

III. по мо - рю, по си - не - му, у насъ по мо - рю, по си - не - му,

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

*f*

I.

II.

III.

PIANO.

I.

II.

III.

PIANO.

ЗАПѢВЪ.

*p*

I.

II.

III.

PIANO.



ХОРЪ.

I. *f* *A\**

3. Ле-бе-ди-но-е, пав-ли - но-е, ле-бе-ди-но-е, пав-ли - но-е.  
 4. Игдѣжь не былъ онъ мо-ло - день-кій, игдѣжь не былъ онъ мо-ло - день-кій.

II. *B*

3. Ахъ, ле-бе-ди-но-е, пав-ли - но-е, ле-бе-ди-но-е, пав-ли - но-е.  
 4. Игдѣжь не былъ онъ мо-ло - день-кій, игдѣжь не былъ онъ мо-ло - день-кій.

III.

3. Ле-бе-ди-но-е, пав-ли - но-е, ле-бе-ди-но-е, пав-ли - но-е.  
 4. Игдѣжь не былъ онъ мо-ло - день-кій, игдѣжь не былъ онъ мо-ло - день-кій.

PIANO.

Варианты заѣва.

0 хъ. ХОРЪ (4)

4. А - хъ, да и гдѣжь не былъ, Охъ, да и гдѣжь не былъ, Игдѣжь...  
 Охъ. ХОРЪ (1).

5. Ахъ, онъ у - билъ да вѣдь у - гналь, Онъ у - билъ, у - гналь, У-билъ...  
 ХОРЪ (2).

6. Ахъ, пу - стилъ ру - ду, Пу - стилъ ру - ду, Пустилъ...  
 ХОРЪ (1).

7. Ахъ, под - билъ пу - шокъ, Под - билъ пу - шокъ, Подбилъ...

ЗАПѢВЪ 5. Ахъ, онъ убилъ, да вѣдь угналъ,  
 Онъ убилъ, угналъ,  
 ХОРЪ (1) 5. Убилъ, угналъ бѣль-лебедушку,  
 Убилъ, угналъ бѣль-лебедушку.

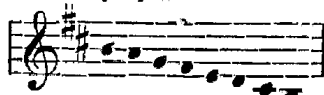
ЗАПѢВЪ 6. Ахъ, пустилъ руду,  
 Пустилъ руду,  
 ХОРЪ (2) 6. Пустилъ руду по синю морю,  
 Пустилъ руду по синю морю.

ЗАПѢВЪ (2) 7. Ахъ, подбилъ пушокъ,  
 Подбилъ пушокъ,  
 ХОРЪ. Подбилъ пушокъ ко круту бережку,  
 Подбилъ пушокъ ко круту бережку.

\*) Въ фигурахъ А и В верхній голосъ относится къ 3-му колѣну, нижній — къ 4-му.

ЮМОРИСТИЧЕСКАЯ.**16. Сарафанчикъ.**

Звукорядъ пѣсни.



С. Никольское, Воронежской губ., Воронежскаго уѣзда.

Скоро. ММ.  $\text{♩} = 138$ .

ЗАПѢВЪ (легко и живо).

ХОРЪ. *mf*

I. 1. Я по ры-ноч-ку хо - ди - ла, 1. На три де-неж-ки ку - де-леч-ки ку-пи - ла,

II. 1. На три де-неж-ки ку - де-леч-ки ку-пи - ла,

III. 1. На три де-неж-ки ку - де-леч-ки ку-пи - ла,

PIANO. *mf*

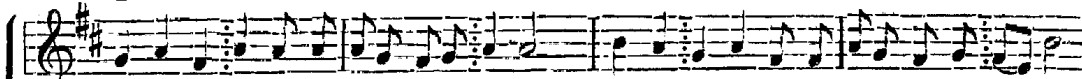
I. *p* На три де-неж-ки ку-де-леч-ки ку-пи - ла, При-шла до-мой, на по-ли-цу по-ло-жи - ла. *mf*

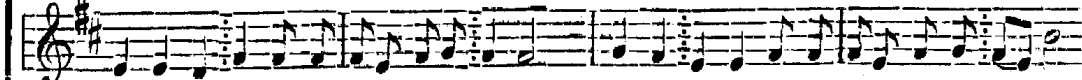
II. На три де-неж-ки ку-де-леч-ки ку-пи - ла, При-шла до-мой, на по-ли-цу по-ло-жи - ла.

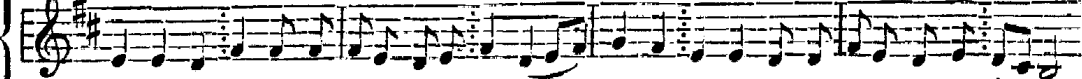
III. На три де-неж-ки ку-де-леч-ки ку-пи - ла, При-шла до-мой, на по-ли-цу по-ло-жи - ла.

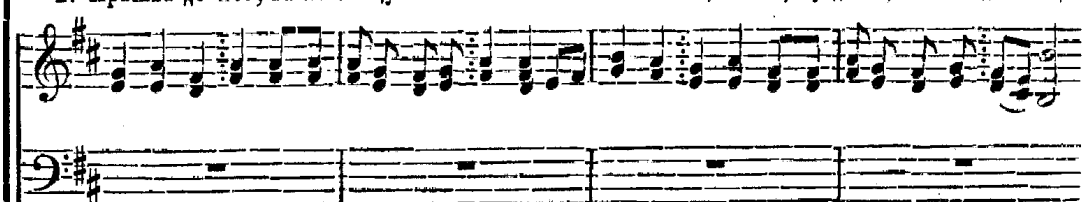
PIANO. *mf*

*p* *mf* (беззаботно)

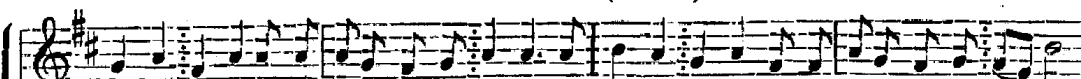
I.  2. Пришла до-мой, на по-ли-цу по-ло-жи-ла. Ты ле-жи, ле-жи, ку-де-ля, всю не-дѣ-лю,

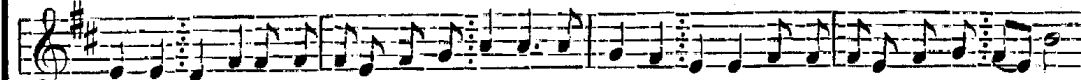
II.  2. Пришла до-мой, на по-ли-цу по-ло-жи-ла. Ты ле-жи, ле-жи, ку-де-ля, всю не-дѣ-лю,

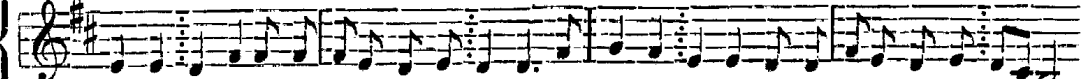
III.  2. Пришла до-мой, на по-ли-цу по-ло-жи-ла. Ты ле-жи, ле-жи, ку-де-ля, всю не-дѣ-лю,

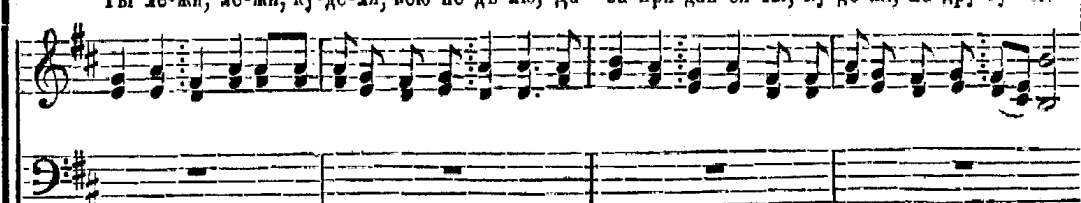
PIANO. 

(альтиво)

I.  Ты ле-жи, ле-жи, ку-де-ля, всю не-дѣ-лю, Да за-пря-дай-ся ты, ку-де-ля, на дру-гу-ю.

II.  Ты ле-жи, ле-жи, ку-де-ля, всю не-дѣ-лю, Да за-пря-дай-ся ты, ку-де-ля, на дру-гу-ю.

III.  Ты ле-жи, ле-жи, ку-де-ля, всю не-дѣ-лю, Да за-пря-дай-ся ты, ку-де-ля, на дру-гу-ю.

PIANO. 

*p* *mf* (беззаботно)

I.  3. За-пря-дай-ся ты, ку-де-ля, на дру-гу-ю. Я допрежь те-бя по пят-ни-цамъ не пря-ла,

II.  3. За-пря-дай-ся ты, ку-де-ля, на дру-гу-ю. Я допрежь те-бя по пят-ни-цамъ не пря-ла,

III.  3. За-пря-дай-ся ты, ку-де-ля, на дру-гу-ю. Я допрежь те-бя по пят-ни-цамъ не пря-ла,

PIANO. 

(мнливо)

I. Я допрежъ тебя по пят-ницамъ не пра-ла, Да по суб-бо-тамъ по ро-ди-телямъ по-мин-ки.

II. Я допрежъ тебя по пят-ницамъ не пра-ла, Да по суб-бо-тамъ по ро-ди-телямъ по-мин-ки.

III. Я допрежъ тебя по пят-ницамъ не пра-ла, Да по суб-бо-тамъ по ро-ди-телямъ по-мин-ки.

PIANO.

*p**mf* (беззаботно)

I. 4. По суб-бо-тамъ по ро-ди-телямъ по-минки, Вос-кре-се-нье на раз-гу-лѣ про-гу-ля-ла-ла,

II. 4. По суб-бо-тамъ по ро-ди-телямъ по-минки, Вос-кре-се-нье на раз-гу-лѣ про-гу-ля-ла-ла,

III. 4. По суб-бо-тамъ по ро-ди-телямъ по-минки, Вос-кре-се-нье на раз-гу-лѣ про-гу-ля-ла-ла,

PIANO.

(мнливо)

I. Вос-кре-се-нье на раз-гу-лѣ про-гу-ля-ла, Да въ поне-дѣльникъ со похмѣлья про-ле-жа-ла.

II. Вос-кре-се-нье на раз-гу-лѣ про-гу-ля-ла, Да въ поне-дѣльникъ со похмѣлья про-ле-жа-ла.

III. Вос-кре-се-нье на раз-гу-лѣ про-гу-ля-ла, Да въ поне-дѣльникъ со похмѣлья про-ле-жа-ла.

PIANO.

(беззаботно)

I. 5. Въ понедѣльникъ со похмѣлья про-ле-жа-ла, А во вторникъ буйну го-ло-ву че-са-ла,

II. 5. Въ понедѣльникъ со похмѣлья про-ле-жа-ла, А во вторникъ буйну го-ло-ву че-са-ла,

III. 5. Въ понедѣльникъ со похмѣлья про-ле-жа-ла, А во вторникъ буйну го-ло-ву че-са-ла,

PIANO.

I. А во вторникъ буйну голову че-са-ла, А въ среду да три ниточки то-нешеньки на-при-ла.

II. А во вторникъ буйну голову че-са-ла, А въ среду да три ниточки то-нешеньки на-при-ла.

III. А во вторникъ буйну голову че-са-ла, А въ среду да три ниточки то-нешеньки на-при-ла.

PIANO.

I. 6. А въ среду да три ниточки то - нешеньки направа, Три му-зо-ля прова-вы-е на-вер-тъ - ла,

II. 6. А въ среду да три ниточки то - нешеньки направа, Три му-зо-ля крова-вы-е на-вер-тъ - ла,

III. 6. А въ среду да три ниточки то - нешеньки направа, Три му-зо-ля крова-вы-е на-вер-тъ - ла,

PIANO.

*p*

I. Три му-зо-ля кро-ва-вы-е на-вер-тѣ-ла, Пошла ми-лу дружку по-ка-за-ла.

II. Три му-зо-ля кро-ва-вы-е на-вер-тѣ-ла, Пошла ми-лу дружку по-ка-за-ла.

III. Три му-зо-ли кро-ва-вы-е на-вер-тѣ-ла, Пошла ми-лу дружку по-ка-за-ла.

PIANO.

*f*

I. 7. Пошла ми-лу дружку по-ка-за-ла. Мой миленькій у-жах-нул-ся,самъ за-пла-калъ,

II. 7. Пошла ми-лу дружку по-ка-за-ла. Мой миленькій у-жах-нул-ся,самъ за-пла-калъ,

III. 7. Пошла ми-лу дружку по-ка-за-ла. Мой миленькій у-жах-нул-ся,самъ за-пла-калъ,

PIANO.

*mf* *p (тѣсно)*

I. Мой миленькій у-жах-нул-ся,самъ за-пла-калъ: «Не при-ди, мо-я ми-ла-я, не не-воль-ся.

II. Мой миленькій у-жах-нул-ся,самъ за-пла-калъ: «Не при-ди, мо-я ми-ла-я, не не-воль-ся.

III. Мой миленькій у-жах-нул-ся,самъ за-пла-калъ: «Не при-ди, мо-я ми-ла-я, не не-воль-ся.

PIANO.

I.  8. Не при-ди, мо-я ми-ла-я, не не-волься. Мы дождемся по-ры вре-мя, те-пла лѣ-та,

II.  8. Не при-ди, мо-я ми-ла-я, не не-волься. Мы дождемся по-ры вре-мя, те-пла лѣ-та,

III.  8. Не при-ди, мо-я ми-ла-я, не не-волься. Мы дождемся по-ры вре-мя, те-пла лѣ-та,

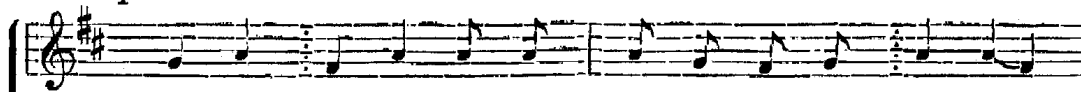
PIANO. 

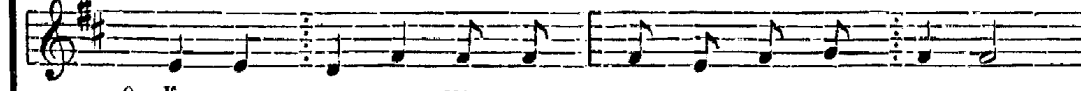
I.  *f* Мы дождемся по-ры вре-мя, те-пла лѣ-та, Да когда вы-ростутъ зе-ле-ны-я ло-пу-шья.

II.  Мы дождемся по-ры вре-мя, те-пла лѣ-та, Когда вы-ростутъ зе-ле-ны-я ло-пу-шья.

III.  Мы дождемся по-ры вре-мя, те-пла лѣ-та, Когда вы-ростутъ зе-ле-ны-я ло-пу-шья.

PIANO. 

I.  *p* 9. Ко - гда вы - ро - стутъ зе - ле - ны - я ло - пу - шья,

II.  9. Ко - гда вы - ро - стутъ зе - ле - ны - я ло - пу - шья,

III.  9. Ко - гда вы - ро - стутъ зе - ле - ны - я ло - пу - шья,

PIANO. 

I. Мы со-шьемъ да са-ра-фанчикъ, раз-ды-манчикъ, раз-ма-хай-чикъ,

II. Мы со-шьемъ да са-ра-фанчикъ, раз-ды-манчикъ, раз-ма-хай-чикъ,

III. Мы со-шьемъ да са-ра-фанчикъ, раз-ды-манчикъ, раз-ма-хай-чикъ,

PIANO.

*f*

I. Мы со-шьемъ да са-ра-фанчикъ, раз-ды-манчикъ, раз-ма-хай-чикъ,

II. Мы со-шьемъ да са-ра-фанчикъ, раз-ды-манчикъ, раз-ма-хай-чикъ,

III. Мы со-шьемъ да са-ра-фанчикъ, раз-ды-манчикъ, раз-ма-хай-чикъ,

PIANO.

*p*

I. Не хо-ди, мо-я ми-ла-я, ми-мо са-ду. 10. Не хо-ди, мо-я ми-ла-я, ми-мо са-ду,

II. Не хо-ди, мо-я ми-ла-я, ми-мо са-ду. 10. Не хо-ди, мо-я ми-ла-я, ми-мо са-ду,

III. Не хо-ди, мо-я ми-ла-я, ми-мо са-ду. 10. Не хо-ди, мо-я ми-ла-я, ми-мо са-ду,

PIANO.



*f* *p*

I. Ты пройди, мо-я ми-ла-я, по лу-жеч-ку, Ты пройди, мо-я ми-ла-я, по лужечку,  
 II. Ты пройди, мо-я ми-ла-я, по лу-жеч-ку, Ты пройди, мо-я ми-ла-я, по лужечку,  
 III. Ты пройди, мо-я ми-ла-я, по лу-жеч-ку, Ты пройди, мо-я ми-ла-я, по лужечку,  
 PIANO.

*f*

I. Гдѣ ни бы-ли да по-по-вы ко-зы, ов-цы. 11. Гдѣ ни были да по-по-вы ко-зы, ов-цы,  
 II. Гдѣ ни бы-ли да по-по-вы ко-зы, ов-цы. 11. Гдѣ ни были да по-по-вы ко-зы, ов-цы,  
 III. Гдѣ ни бы-ли да по-по-вы ко-зы, ов-цы. 11. Гдѣ ни были да по-по-вы ко-зы, ов-цы,  
 PIANO.

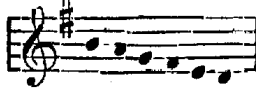
*f* *замедляя* *прежній темпъ* *замедляя*

I. Ра-зор - ва - ли са - ра - фан-чикъ, раз - ды - ман-чикъ, раз - ма - хай - чикъ,  
 II. Ра-зор - ва - ли са - ра - фан-чикъ, раз - ды - ман-чикъ, раз - ма - хай - чикъ,  
 III. Ра-зор - ва - ли са - ра - фан-чикъ, раз - ды - ман-чикъ, раз - ма - хай - чикъ.  
 PIANO.

## ИГРОВАЯ.

## 17. Заинька.

Звукорядъ пѣвца.





Село Александровка, Тамбовской губ., Моршанскаго уѣзда.

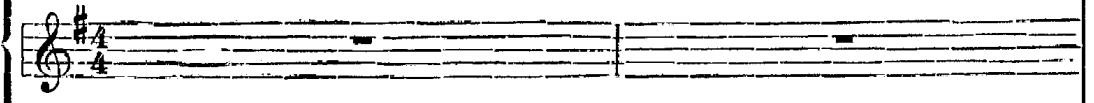
М.М.  $\text{♩} = 126.$ 

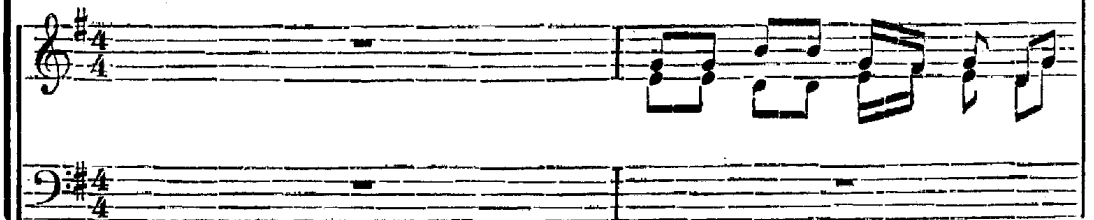
ЗАПѢВЪ (бойко).


ХОРЪ.

I. 

II. 

III. 

PIANO. 

I. 

II. 

III. 

PIANO. 

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

*mf* *f*

I. 2. Ужь какъ за - инь - лу би - ли, да вотъ какъ съ - ра - го би - ли,

II. да вотъ какъ съ - ра - го би - ли, ой,

III. да вотъ какъ съ - ра - го би - ли, ой,

PIANO.

*mf*

I. По бокамъ да ку - ла - ка - ми, по за - гривамъ ру - ка - ва - ми. За - инь - ка, съ - рый мой!

II. По бокамъ да ку - ла - ка - ми, по за - гривамъ ру - ка - ва - ми. За - инь - ка, съ - рый мой!

III. По бокамъ да ку - ла - ка - ми, по за - гривамъ ру - ка - ва - ми. За - инь - ка, съ - рый мой!

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

*f*

I. 3. Ты бы, за - вь - ка, бѣ - жалъ, Эхъ, ты бы, съ - рень - кій, бѣ - жалъ,

II. Эхъ, ты бы, съ - рень - кій, бѣ - жалъ,

III. Эхъ, ты бы, съ - рень - кій, бѣ - жалъ.

PIANO.

*p*

I. Я уй-ти не уй-ду, я бѣжать не у-бѣ-гу. За - нѣ - ка, сѣ - рый мой!

II. Я уй-ти не уй-ду, я бѣжать не у-бѣ-гу. За - нѣ - ка, сѣ - рый мой!

III. Я уй-ти не уй-ду, я бѣжать не у-бѣ-гу. За - нѣ - ка, сѣ - рый мой!

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

*f*

I. 4. Ты бы, за - нѣ-ка, во борозду, Ты бы, сѣрый, во борозд - ку,

II. Ахъ, да, Ты бы, сѣрый, во борозд - ку,

III. Ахъ, Ты бы, сѣрый, во борозд - ку.

PIANO.

*p*

I. Та борозд - ка уз-ка, а ка-пуст - ка низ-ка. За - нѣ - ка, сѣ - рый мой!

II. Та борозд - ка уз-ка, а ка-пуст - ка низ-ка. За - нѣ - ка, сѣ - рый мой!

III. Та борозд - ка уз-ка, а ка-пуст - ка низ-ка. За - нѣ - ка, сѣ - рый мой!

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

*f* *f*

I. Ты бы, за - инь - ка, на ел - ку, Ты бы, съ - рый, да на ел - ку.

II. Ахъ, Ты бы, съ - рый, да на ел - ку,

III. Ахъ, Ты бы, съ - рый, да на ел - ку.

PIANO.

I. А на ел - къ и - гол - ки; я бо - юсь, на - ко - лось. За - инь - ка, съ - рый мой!

II. А на ел - къ и - гол - ки; я бо - юсь, на - ко - лось. За - инь - ка, съ - рый мой!

III. А на ел - къ и - гол - ки; я бо - юсь, на - ко - лось. За - инь - ка, съ - рый мой!

PIANO.

ЗАПѢВЪ. ХОРЪ.

*f* *f*

I. 6. Ты бы, за - инь - ка, во де - рев - лю, ахъ, Ты бы, съ - рый, во де - рев - лю,

II. Ахъ, ты бы, съ - рый, во де - рев - лю,

III. Ахъ, ты бы, съ - рый, во де - рев - лю.

PIANO.

*mf* *f* замедляя

I. Во де-рев - нѣ на-родѣ, зай-ку гонять отъ ворогъ. За - нѣ - ка, сѣ - рый мой!

II. Во де-рев - нѣ на-родѣ, зай-ку гонять отъ ворогъ. За - нѣ - ка, сѣ - рый мой!

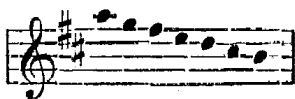
III. Во де-рев - нѣ на-родѣ, зай-ку гонять отъ ворогъ. За - нѣ - ка, сѣ - рый мой!

PIANO.

## БУРЛАЦКАЯ.

### 18. Дубинушка.

Звукорядь напѣва.



Записано въ Нижн. Новгородѣ, отъ артели крючниковъ  
изъ села Промзана, Симбирской губ.

Энергично, ровно. *M.M.* ♩ = 156.

ХОРЪ.

I. ЗАПѢВЪ (полнымъ голосомъ). Та - щить сва-юш-бу намъ

II. 1. Да вы, ре - бя-та, бе - ри дружно! Та - щить сва-юш-ку намъ

III. Та - щить сва-юш-ку намъ

PIANO.

I. пуж-но. Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух - немъ! Эхъ, зе - ле - на - я, са-

II. пуж-но. Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух - немъ! Эхъ, зе - ле - на - я, са-

III. пуж-но. Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух - немъ! Эхъ, зе - ле - на - я, са-

PIANO.

I. ма пой-дегъ, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

II. ма пой-дегъ, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

III. ма пой-дегъ, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

PIANO.

ХОРЪ.

I. ЗАПѢВЪ. Сво-ю си-лу не жа-

II. 2. Да вы, ре - бя-та, не ро - бѣй-те, Сво-ю си-лу не жа-

III. Эхъ, сво-ю си-лу не жа-

PIANO.

I. дѣй-те. Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух-немъ! Эхъ, зе - ле-на - я, са-

II. дѣй-те. Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух-немъ! Эхъ, зе - ле-на - я, са-

III. дѣй-те. Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух-немъ! Эхъ, зе - ле-на - я, са-

PIANO.

*ровно*

I. ма пой-деть. И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

II. ма пой-деть, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

III. ма пой-деть, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

PIANO.

ХОРЪ.

I. ЗАПѢВЪ. Намъ хо - зя-инъ дастъ на

II. З. Да вы, ре - бя-та, де - ри глот-ку! Намъ хо - зя-инъ дастъ на

III. Намъ хо - зя-инъ дастъ на

PIANO.



I. вод - ку. Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух-немъ! Вотъ зе - ле - на - я са -

II. вод - ку. Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух-немъ! Ахъ, вотъ зе - ле - на - я са -

III. вод - ку. Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух-немъ! Вотъ зе - ле - на - я са -

PIANO.

I. ма пой-деть, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

II. ма пой-деть, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

III. ма пой-деть, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

PIANO.

ХОРЪ.

I. ЗАПѢВЪ. За ду - би - нуш-ку хва -

II. 4. Вы, ре - бя - туш-ки, ста - рай - тесь, За ду - би - нуш-ку хва -

III. За ду - би - нуш-ку хва -

PIANO.

I. тай-тесы! Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух-немъ! Эхъ, зе - ле-на - я, са-

II. тай-тесы! Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух-немъ! Эхъ, зе - ле-на - я, са-

III. тай-тесы! Эхъ, ду - би - нуш-ка, ух-немъ! Эхъ, зе - ле-на - я, са-

PIANO.

I. ма пой-деть, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

II. ма пой-деть, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

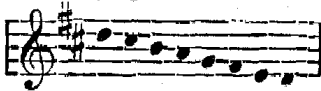
III. ма пой-деть, И - деть, и - деть, и - деть, и - деть, И - деть, и - деть.

PIANO.

СОЛДАТСКАЯ.

19. Какъ по Камѣ, по рѣкѣ.

Звукорядъ напѣва.



С. Дьяково, Владимірской губ., Муромскаго уѣзда.

Медленно. М.М. ♩ = 63.

ХОРЪ.

*p*

I. ЗАПѢВЪ (полнымъ голосомъ). рѣ-кѣ, по хо - ло - (о)д-ной по во-

II. 1. Какъ по Ка-мѣ, по рѣ-кѣ, по хо - ло - (о)д-ной по во-

III. рѣ-кѣ, по хо - ло - (о)д-ной по во-

PIANO.

ХОРЪ.

*f*

I. дѣ - . . . ЗАПѢВЪ. А -

II. дѣ, 2. Эхъ и по хо - ло - - (о)д-ной по во - дѣ, А -

III. дѣ - . . . А -

PIANO.

*mf*

I. ахъ, да по хо - ло - по хо - лодной, по сту - де-ной, Эхъ, да ле-гка

II. ахъ, по хо - ло - по хо - лодной, по сту - де-ной, Эхъ, да ле-гка

III. ахъ, да по хо - ло - по хо - лодной, по сту - де-ной, Эхъ, да ле-гка

PIANO.

I. ло - - доч-ка плы - ветъ - - . ЗАПѢВЪ.

II. ло - - доч-ка плы - ветъ. З. Ле-гка ло - - доч - ка плы -

III. ло - - доч-ка плы - ветъ - - .

PIANO.

## ХОРЪ.

I. А - (а)хъ, не од - на, не од - на лод - ка плы - ветъ,

II. ветъ. А - (а)хъ, не од - на, не од - на лод - ка плы - ветъ,

III. А - (а)хъ, не од - на, не од - на лод - ка плы - ветъ,

PIANO.

*f*

I. Ахъ, да за со - бо - (о)и мно-го ве - деть - -. ЗАПЪВЪ.

II. Ахъ, да за со - бо - (о)и мно-го ве - деть. 4. За со - бо - -

III. Ахъ, да за со - бо - (о)и мно-го ве - деть - -

PIANO.

ХОРЪ.

*p*

I. А - - (а)хъ, за со - бой, за со - бой мно-го ве -

II. (о)и мно-го ве - деть. А - - (а)хъ, за со - бой, за со - бой мно-го ве -

III. А - - (а)хъ, за со - бой, за со - бой мно-го ве -

PIANO.

*f*

I. деть, Эхъ, да три-ста во - - - семь ко - раб - лей - - .

II. деть, Эхъ, да три-ста во - - - семь ко - раб - лей - - .

III. деть, Эхъ, да три-ста во - - - семь ко - раб - лей - - .

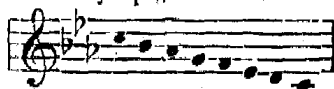
PIANO.

- ЗАПѢВЪ (4) 5. Триста восемь кораблей,  
 ХОРЪ. Какъ на лаж... какъ на каждомъ на кораблѣ  
 По семисотъ молодцевъ,  
 ЗАПѢВЪ (2) 6. По семисотъ молодцевъ,  
 ХОРЪ. Эхъ, да по семи..., по семисотъ разудалыхъ,  
 Ахъ, да гребцовъ пѣсельниковъ,  
 ЗАПѢВЪ (2) 7. Гребцовъ пѣсельниковъ.  
 ХОРЪ. Ахъ, хорошо — хорошо гребцы гребутъ,  
 Ахъ, веселѣ пѣсни поютъ,  
 ЗАПѢВЪ (2) 8. Веселѣ и хорошо,  
 ХОРЪ. Ахъ, разгово..., разговоры говорятъ,  
 Эхъ, да Аракчеева бранягъ,  
 ЗАПѢВЪ (1) 9. Аракчеева бранягъ:  
 ХОРЪ. «Ахъ, да Аракче..., Аракчеевъ господинъ,  
 Ахъ, да за столомъ сидитъ одинъ.  
 ЗАПѢВЪ (1) 10. За столомъ сидитъ одинъ,  
 ХОРЪ. Ахъ, да стаканъ, стаканъ рому передъ нимъ,  
 ЗАПѢВЪ (2) 11. Стаканъ рому передъ нимъ,  
 ХОРЪ. Ахъ, пропива..., пропиваетъ, продаетъ,  
 Ахъ, да наше жалованье,  
 ЗАПѢВЪ (2) 12. Ахъ, да наше жалованье,  
 ХОРЪ. Ахъ, да небольші..., небольшія наши деньги,  
 Ахъ, да по пятнадцати рублей,  
 ЗАПѢВЪ (4) 13. По пятнадцати рублей.  
 ХОРЪ. Ахъ, какъ на в..., какъ на эти онъ на деньги,  
 Ахъ, да онъ заводы заводилъ,  
 ЗАПѢВЪ (4) 14. Онъ заводы заводилъ,  
 ХОРЪ. Ахъ, да онъ пала..., палатушки ставовилъ,  
 Палатушки каменные,  
 ЗАПѢВЪ (3) 15. Палатушки каменны,  
 ХОРЪ. Ахъ, окошки, окошечки раменны,  
 Ахъ, да весь хрустальный потолокъ,  
 ЗАПѢВЪ (4) 16. Весь хрустальный потолокъ,  
 ХОРЪ. Ахъ, да позоло..., позолоченный конекъ,  
 Изъ Москвы первый домокъ,  
 ЗАПѢВЪ (4) 17. Изъ Москвы первый домокъ.  
 ХОРЪ. Ахъ, онъ не лу..., онъ не лучше и не хуже,  
 Ахъ, да Николаева дворца,  
 ЗАПѢВЪ (2) 18. Николаева дворца.  
 ХОРЪ. Ахъ, да развѣ тѣмъ, развѣ тѣмъ будетъ похуже:  
 Ахъ, да золотого нѣтъ орла,  
 ЗАПѢВЪ 19. Золотого нѣтъ орла.  
 ХОРЪ. Ахъ, тысячь сорокъ, тысячь сорокъ бактъ, погрязъ,  
 Ахъ, да золотой орелъ сольеть,  
 ЗАПѢВЪ (3) 20. Золотой орелъ сольеть,  
 ХОРЪ. Ахъ, да золотой, золотой орелъ сольеть,  
 Ахъ, да ко палатушкамъ прибѣтъ».

## ТЮРЕМНАЯ.

Звукорядъ напѣва.

## 20. Жаворончекъ.



Село Большая Приваловка, Воронежской губ., Воронежскаго уѣзда.

Довольно медленно. М.М.  $\text{♩} = 63$ .

ЗАПѢВЪ.

I. 1. Жа-во - ро - - - но - чекъ, Эхъ, и раз-мо - ло - день-

II.

I. кій, Ты вос - пои ра - но вее - ной, Вос-пой на про - та -

II.

ЗАПѢВЪ.

I. - - (а)-лин - къ. 2. Ой да ты вос - по - - - (о)й-ка ты вес - ной,

II.

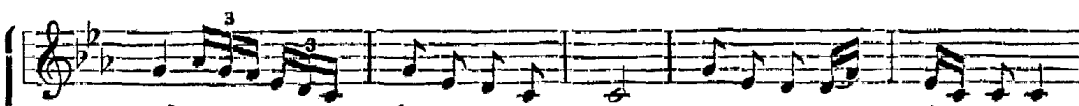
I. Вос-пой на про - та - лин - къ, Раз - у - тѣшь-ка мо - ло - дца,

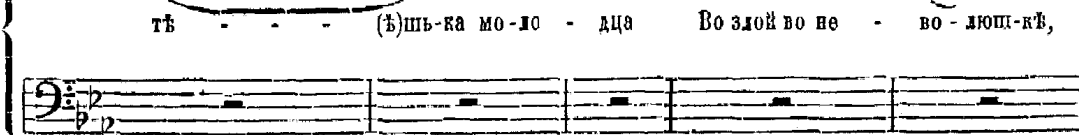
II.


ЗАПѢВЪ.

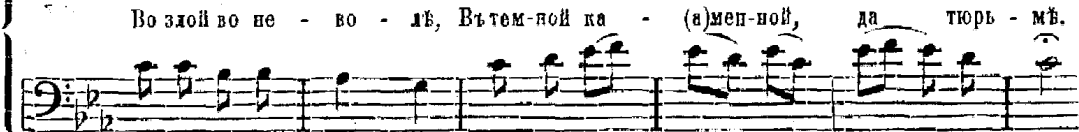
I. За - бавь ра - зу да - - - ла - го. 3. Ой да раз - у-

II.

I.  тѣ - - - (ѣ)шь-ка мо-ло - дца Во злой во не - во - люш-кѣ,

II. 


I.  Во злой во не - во - лѣ, Въ тем-ной ка - (а)меп-ной, да тюрь - мѣ.

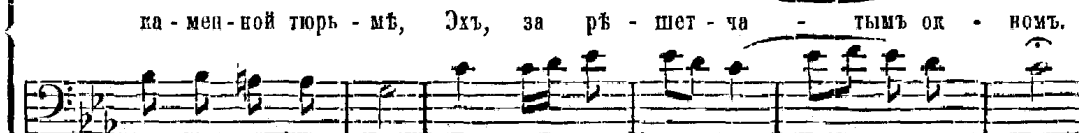
II. 

## ЗАПѢВЪ.

I.  4. Я не го - - - (о)дѣ си - жу, И не два го - да Въ темной

II. 

I.  ка - мен-ной тюрь - мѣ, Эхъ, за рѣ - шет - ча - тымъ ок - номъ.

II. 

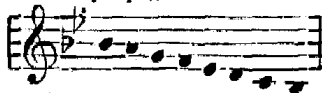
ЗАПѢВЪ (1) 5. Эхъ и за окномъ, эхъ да за рѣшетчатымъ,  
2-ой голосъ. За рѣшетчатымъ окномъ,  
За чугуными дверьми.

ЗАПѢВЪ (3) 6. Ой да за чугуными дверьми,  
Ой да во неволюшкѣ,  
2-ой голосъ. Хорошо въ неволѣ жить,  
Кто не знаетъ, эхъ, не знаетъ про нее.



ДУХОВНЫЙ СТИХЪ.**21. Мы проспали, продремали.**

Звучорядъ наѣва.



С. Никольское, Воронежской губ., Воронежскаго уѣзда.

*Мѣрно, связно, въ духѣ реминорнаго тѣня.*

М.М. ♩ = 63.

I. ЗАПѢВЪ (не громко). про - дре - ма - - - ли,

II.

1. Мы про - спа - ли, про - дре - ма - - - ли,

I. все - е цар - стві - е не - бес - но - е. 2. Ужь вы, го - лу - би,

II.

все - е цар - стві - е не - бес - но - е. 2. Ужь вы, го - лу - би,

I. да вы бѣ - лы - е! Мы не го - лу - би, мы не

II.

да вы бѣ - лы - е! Мы не го - лу - би, мы не

I. бѣ - лы - о, 3. А мы Ан - ге - ли Хра - ни - те -

II.

бѣ - лы - о, 3. А мы Ан - ге - ли Хра - ни - те -

I.  ли, Грѣшнымъ ду-шамъ по - кро - ви - те - ли. 4. Мы бы-

II.  ли, Грѣшнымъ ду-шамъ по - кро - ви - те - ли, 4. Мы бы-

I.  ва - ли, мы ле - та - - - ли Ко грѣш - ной

II.  ва - ли, мы ле - та - - - ли Ко грѣш - ной

I.  ко\*) ду - шѣ. 5. Какъ и грѣш - на - я ду - ша  
6. Раз-ста - ва - ла - ся, про - ща - ла - ся:

II.  ко\*) ду - шѣ. 5. Какъ и грѣш - на - я ду - ша  
6. Раз-ста - ва - ла - ся, про - ща - ла - ся:

I.  *тихо* О-на сътѣломъ раз - ста - ва - ла - ся, 7. Те-бя, тѣ - ло,  
«Ты прости-ка, тѣ - ло бѣ - ло - е.

II.  О-на сътѣ-ломъ раз - ста - ва - ла - ся. 7. Те-бя, тѣ - ло,  
«Ты про-сти-ка, тѣ - ло бѣ - ло - е.

I.  ахъ, и бѣ - ло - е, бу - дутъ чер - -

II.  ахъ, и бѣ - ло - е, бу - дутъ чер - -

\*) Пѣли «ны».

*громко*

I. ви то - чить. 8. А и мнѣ, ду - шѣ в грѣш - - ной,

II. ви то - чить. 8. А и мнѣ, ду - шѣ и грѣш - - ной,

*громко*

I. Миѣ на судѣ ко Го-спо-ду ид - ти,\*) 9. На судѣ ид - ти ко

II. Миѣ на судѣ ко Го-спо-ду ид - ти,\*) 9. На судѣ ид - ти ко

*замедляя*

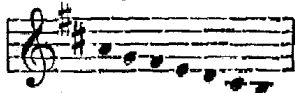
I. Го - - - (о)-спо - ду, На все мир-но - е со - бра - ні - е.

II. Го - - - (о)-спо - ду, На все мир-но - е со - бра - ні - е.

## РАЗВОЙНИЧЬЯ.

### 22. ТЫ, РЯБИНУШКА, ТЫ, КУДРЯВАЯ.

Звукорядъ пѣвья.



Дер. Новая Старина, Новгородской губ., Бѣлозерскаго уѣзда.

Довольно медленно. М.М. ♩ = 76.

ЗАПѢВЪ (полнымъ голосомъ).

I. 1. Ты, ря - би - нуш - ка, ду ты куд - ря - - ва - я,

II. Ты, куд - ря - - ва - я,

\*) Пѣли «итить».

I. Ахъ, ты, куд - ря - ва - я, Ты да мо - лож - ли - ва - я,

II. Ахъ, ты, куд - ря - ва - я, Ты, мо - лож - ли - ва - я,

ЗАПѢВЪ (полнымъ голосомъ).

I. 2. Вотъ куд - ря - ва - я, ты да мо - лож - ли - ва - я!

II. Куд - ря - ва - я, мо - лож - ли - ва - я!

*замедляя*

I. Ахъ, ты ко - гда взо - шла, да ко - гда вы - рос - ла?

II. Ахъ, ты ко - гда взо - шла, да ко - гда вы - рос - ла?

ЗАПѢВЪ (тихо).

I. 3. «Я вес - пой то взо - шла, да хъ-томъ вы - рос-ла, да

II. Ль-томъ вы - рос-ла, да

I. По за - рямъ то цвѣ - ла - (а), да въ пол-день вы - зрѣ - ла.

II. По за - рямъ то цвѣ - ла - (а), да въ пол-день вы - зрѣ - ла.

ЗАПѢВЪ (полнымъ голосомъ).

I. 4. По за - рямъ ли я цвѣ - ла, да въ полдень вы - зрѣ - ла» (да).

II. Въ полдень вы - зрѣ - ла» (да).

I. Подъ то - бой ли то - (о), подъ ря - би - - но - ю.

II. Подъ то - бой ли то - (о), подъ ря - би - - но - ю.

- |   |   |
|---|---|
| (1) 5. Подъ тобой ли то,<br>Подъ рябину,<br>То не мажъ цвѣтеть,<br>А огонь горить.                  | (4) 11. Разгуляйтесь-ка,<br>Злы разбойнички,<br>Вы разройте-ка (да)<br>Мать сыру землю.       |
| (3) 6. То не мажъ то ли цвѣтеть,<br>То огонь горить;<br>Тутъ горить то ли, гсрить<br>Сердце бѣдное. | (2) 12. Вы разройте-ка<br>Мать сыру землю,<br>Вы достаньте-ка<br>Новъ тесовой гробъ.          |
| (4) 7. Тутъ горить то ли, горить<br>Сердце бѣдное,<br>Молодецкое,<br>Да атаманское.                 | (4) 13. Вы достаньте-ка (да)<br>Новъ тесовой гробъ,<br>Вы раскройте-ка (да)<br>Гробову доску. |
| (3) 8. Молодецкое (да),<br>Атаманское (да).<br>Атаманъ то ли кричить<br>Громкимъ голосомъ.          | (4) 14. Вы раскройте-ка (да)<br>Гробову доску,<br>Разверните (да)<br>Золоту парчу.            |
| (3) 9. Атаманъ то ли кричить<br>Громкимъ голосомъ:<br>«Вы развѣйтесь-ка,<br>Вѣтры буйные.           | (4) 15. Разверните-ка (да)<br>Золоту парчу,<br>Вы повызданыте-ка (да)<br>Красну дѣвицу.       |
| (4) 10. Вы развѣйтесь-ка (да)<br>Вѣтры буйные,<br>Разгуляйтесь-ка (да)<br>Злы разбойнички.          | (3) 16. Вы повызданыте (да)<br>Красву дѣвицу,<br>Соснимите съ нея<br>Золото кольцо.           |
| (4) 17. Соснимите съ нея (да)<br>Золото кольцо,<br>Золото кольцо<br>Обручальное.                    |   |

# 23. Камаринская.

Записана отъ Владимірскихъ рожечниковъ.

M.M.  $\text{♩} = 168.$

*Одинъ рожокъ.*

I.

I.

I.

*Всё.*

I.

II.

III.

IV.

PIANO.

This system contains the first five staves of the musical score. The first staff (I.) begins with a double bar line and the word 'Всё.' above it. The second staff (II.) contains a melodic line. The third (III.) and fourth (IV.) staves are grouped together with a brace on the left. The fifth staff (PIANO.) is the piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef).

I.

II.

III.

IV.

PIANO.

This system contains the next five staves of the musical score. The first staff (I.) begins with a double bar line. The second (II.) and third (III.) staves are grouped together with a brace on the left. The fourth (IV.) staff is grouped with the piano accompaniment. The fifth staff (PIANO.) is the piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef).

I.

II.

III.

IV.

PIANO.

This system of musical notation includes five staves. Staves I, II, III, and IV are grouped together with a brace on the left. Staff I is a treble clef with a melodic line. Staves II, III, and IV are also treble clefs, providing harmonic support. Staff V is labeled 'PIANO.' and consists of two staves: a treble clef with a complex chordal accompaniment and a bass clef with a rhythmic bass line. The music is in a minor key and 3/4 time.

I.

II.

III.

IV.

PIANO.

This system of musical notation includes five staves, continuing the piece from the first system. The layout is identical to the first system, with staves I-IV grouped and a piano accompaniment on staff V. The melodic line in staff I continues with various rhythmic patterns and ornaments. The piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation.



The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are labeled I, II, III, and IV from top to bottom. The fifth staff is labeled PIANO. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first four staves feature melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The fifth staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both the treble and bass clefs.

The second system of the musical score also consists of five staves, labeled I, II, III, IV, and PIANO. The notation continues from the first system, maintaining the same key signature and time signature. The first four staves show further development of the melodic themes, with some staves featuring more complex rhythmic figures. The piano accompaniment continues to support the melody with a steady harmonic foundation.

First system of musical notation for 'Kamaryn'skaya'. It consists of five staves. Staves I, II, III, and IV are grouped together with a brace on the left. Staff I is the first violin part, starting with a double bar line and a fermata. Staff II is the second violin part. Staff III is the viola part. Staff IV is the first violoncello part. Staff V is the piano accompaniment, starting with a fermata and a piano (PIANO) dynamic marking. The music is in 3/4 time and G major.

Second system of musical notation for 'Kamaryn'skaya'. It consists of five staves. Staves I, II, III, and IV are grouped together with a brace on the left. Staff I is the first violin part, featuring a complex melodic line with many sixteenth notes. Staff II is the second violin part. Staff III is the viola part. Staff IV is the first violoncello part. Staff V is the piano accompaniment, featuring a rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The music is in 3/4 time and G major.

First system of musical notation for 'БЪМАРИНСЪЯ'. It consists of six staves. Staves I, II, III, and IV are grouped together with a brace on the left. Staff I is the first violin part, starting with a double bar line and a fermata. Staff II is the second violin part. Staff III is the viola part. Staff IV is the first viola part. Staves V and VI are the piano accompaniment, with 'PIANO.' written vertically to the left of the staves. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

Second system of musical notation for 'БЪМАРИНСЪЯ'. It consists of six staves, continuing from the first system. Staves I, II, III, and IV are grouped together with a brace on the left. Staff I is the first violin part, with the instruction 'усиливая' (crescendo) written above it. Staff II is the second violin part. Staff III is the viola part. Staff IV is the first viola part. Staves V and VI are the piano accompaniment, with 'PIANO.' written vertically to the left of the staves. The piano part continues with a similar rhythmic pattern to the first system.

First system of musical notation for 'Камаринокая'. It consists of six staves. Staves I, II, III, and IV are grouped together with a brace on the left. Staves V and VI are labeled 'PIANO' on the left. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The first staff (I) features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff (II) has a more rhythmic, dotted-note melody. The third staff (III) continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff (IV) provides a steady accompaniment with eighth notes. The fifth staff (V) has a similar fast-moving melodic line to the first staff. The sixth staff (VI) provides a bass accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation for 'Камаринокая'. It consists of six staves. Staves I, II, III, and IV are grouped together with a brace on the left. Staves V and VI are labeled 'PIANO' on the left. The music continues in the same key and time signature. The first staff (I) has a more sparse melodic line with rests and some chords, marked with a 'p' (piano) dynamic. The second staff (II) has a melody with a 'p' dynamic. The third staff (III) continues the melodic line. The fourth staff (IV) provides a steady accompaniment. The fifth staff (V) has a melodic line with some chords. The sixth staff (VI) provides a bass accompaniment with chords and moving lines.

*legko*

I.  
II.  
III.  
IV.  
PIANO.

This system contains the first six staves of the musical score. It features four violin parts (I, II, III, IV) and a piano accompaniment consisting of a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The tempo and dynamics are marked as *legko* (light). The first staff (Violin I) begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a repeat sign. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

I.  
II.  
III.  
IV.  
PIANO.

This system contains the second six staves of the musical score. It continues the four violin parts and the piano accompaniment. The first staff (Violin I) includes dynamic markings of *f* (forte), *v* (accents), and *p* (piano). The piano part continues with its accompaniment, featuring a mix of chords and melodic lines. The overall texture remains consistent with the first system.

I.

II.

III.

IV.

PIANO.

I.

II.

III.

IV.

PIANO.

The first system of the musical score consists of six staves. Staves I, II, III, and IV are grouped together with a brace on the left. Staff I is the first violin part, starting with a double bar line and a forte (*f*) dynamic. Staff II is the second violin part. Staff III is the viola part. Staff IV is the first part of the cello and double bass. Staves V and VI are the piano accompaniment, with V being the right hand and VI the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets in the piano part.

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of six staves, with I-IV grouped by a brace. Staff I includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Staff II includes a *mf* marking. The piano part (staves V and VI) continues with its accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks such as accents and slurs. The overall texture is dense and characteristic of the Kamarinna and Koshchey style.

*pp*

I.

II.

III.

IV.

PIANO.

I.

II.

III.

IV.

PIANO.



The first system of the musical score consists of six staves. The first four staves are for the strings, labeled I, II, III, and IV from top to bottom. The fifth and sixth staves are for the piano, labeled 'PIANO.' on the left. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The first staff (I) features a melodic line with some grace notes and a repeat sign. The second staff (II) has a similar melodic line. The third and fourth staves (III and IV) provide harmonic support with chords and moving lines. The piano part (staves 5 and 6) features a rhythmic accompaniment with chords and arpeggiated figures.

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of six staves, labeled I, II, III, IV, and 'PIANO.' on the left. The notation continues from the first system, maintaining the same key signature and time signature. The string parts (I-IV) continue their melodic and harmonic roles, while the piano part provides a consistent accompaniment.

*замедляя* *пресный темп*

I.

II.

III.

IV.

PIANO.

PIANO.

PIANO.



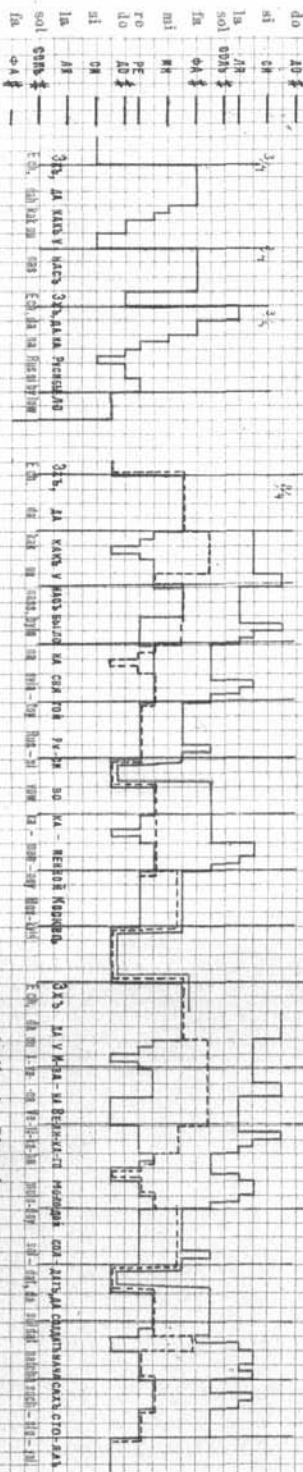
5  
12



14. "Как у нас на Святой Руси".  
Village of Novaya Sloboda, Province of Michai Novgorod, District of Likhoslav.

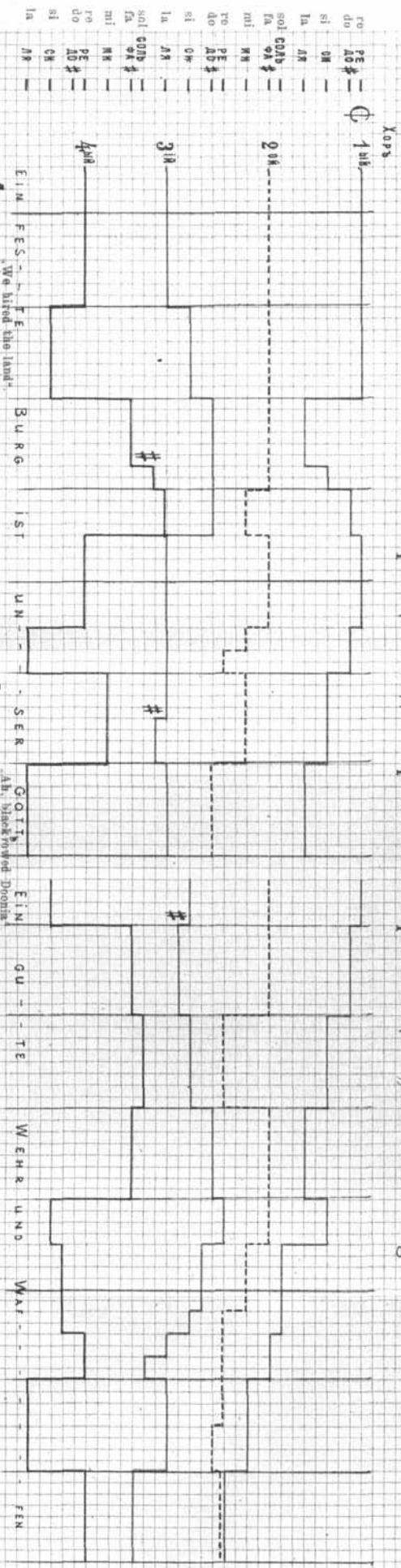
14. "As among us in Holy Russia".  
Example of the interlude working out of the proper rate.  
Примеръ (самостоятельной) разбитости верхняго подголоска.

Recorded by B. Kisek.  
Эшиль Е. Липовой.



КОРАЛЬ ЛЮТЕРА.  
Type of West European harmonization. "Ein feste Burg".  
Образецъ западно-европейской гармонизации. "Ein feste Burg".  
Luther's Choral.

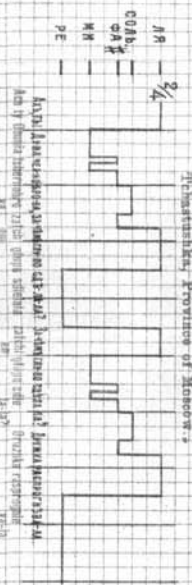
№ 5.



"Ахъ, ты Дуня черноброва".  
Scale of the fifth.  
Звукорядъ квинты.

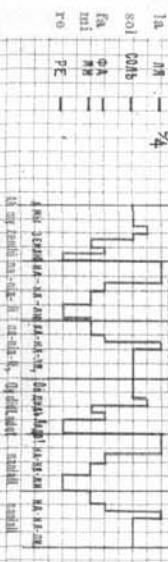
Частуша. Московской губернии.  
Трехстанинъ, Province of Moscow's

№ 7.



№ 6.

"А мы землю наняли".  
Scale of the fifth.  
Звукорядъ квинты.  
Михай Новгородъ губерни, Смоленскъ district,  
Нижегородской губернии Семеновскаго уезда,  
Сборникъ М. Валдишева № 8.



## ОГЛАВЛЕНІЕ.

	СТР.
Предисловіе . . . . .	I
Нѣсколько замѣчаній объ исполнителяхъ пѣсенъ . . . . .	XXXI
Опытъ опредѣленія ладовъ народной пѣсни . . . . .	XXXVII
Оригинальныя народныя выраженія и замѣчанія о пѣніи . . . . .	XLVII
Замѣчанія по поводу фонографа . . . . .	XLIX
Таблицы I и II.	
Опечатки.	

### Пѣсни лирическія:

1. Горы . . . . .	1
2. Горы (вариантъ второй) . . . . .	4
3. Лучина . . . . .	7
4. Не пой, не пой, соловьюшокъ . . . . .	9
5. Ой, да ты не пой, соловьюшка . . . . .	13
6. Ахъ, да ты, соловьюшекъ лѣсной . . . . .	15
7. Долина моя, долинушка . . . . .	18
8. Цвѣли въ полѣ цвѣтики . . . . .	21
9. Снѣжки бѣлы, лопушисты . . . . .	25
10. Снѣжки бѣлые, пушисты . . . . .	27
11. Ты, дѣтинушка, да сиротинушка . . . . .	31

### Свадебная:

12. Кукушечка кукуеть . . . . .	38
---------------------------------	----

### Плясовая:

13. Выйду за ворота . . . . .	35
-------------------------------	----

### Историческая:

14. Какъ у насъ, на святой Руси . . . . .	43
---	----

### Хороводная:

15. У насъ по морю . . . . .	47
------------------------------	----

### Юмористическая:

16. Сарафанчикъ . . . . .	50
---------------------------	----

### Игровая:

17. Зайка . . . . .	58
---------------------	----

### Бурлацкая:

18. Дубинушка . . . . .	62
-------------------------	----

	стр.
Солдатская-историческая:	
19. Какъ по Камѣ, по рѣкѣ . . . . .	67
Тюремная:	
20. Жаворопочекъ . . . . .	71
Духовный стихъ:	
21. Мы проспали, продремали . . . . .	73
Разбойничья:	
22. Ты, рябинушка, ты, кудрявая . . . . .	75
Плясовая (на рожкахъ):	
23. Камаринская . . . . .	78



*Свѣдѣнія и замѣчанія по вопросамъ, затронутымъ въ сборникѣ, могутъ быть адресованы въ Москвѣ, въ Политехнической Музей, Музыкально-Этнографической Комиссiи при Обществѣ Любителей Естествознанія, Антропологии и Этнографiи.*

## ПРЕДИСЛОВІЕ.

---

Важность изученія памятниковъ народнаго творчества давно признана. Роль ихъ громадна. Они вносятъ въ жизнь своеобразный элементъ, называемый національнымъ, но который не разъединяетъ людей, подобно узко понятому патриотизму, а напротивъ соединяетъ ихъ однимъ общимъ чувствомъ любви къ прекрасному, внушаетъ уваженіе и безпристрастіе къ искусству разныхъ народностей, являющемуся результатомъ вдохновенія и труда многихъ поколѣній, начиная съ доисторическихъ временъ до нашего времени, и охватывающему всѣ стороны жизни народной въ личномъ и общественномъ смыслѣ. Этотъ богатый, безконечно разнообразный и гибкій матеріалъ, иногда едва уловимый подъ наслоеніями времени, представляетъ удивительно широкое поле для собирателя и изслѣдователя.

Но изученіе *пѣсенъ народныхъ* имѣетъ особенно важное значеніе. Онѣ хранятъ въ выразительной музыкальной формѣ рассказы старины, цѣлыя поэмы любви и героизма, картины быта и духовной жизни людей близкихъ къ природѣ, способныхъ на простыя, искреннія чувства; онѣ охватываютъ болѣе широкую область и проникаютъ въ душу человѣка глубже, чѣмъ произведенія другихъ искусствъ. Свободная импровизація — отличительная черта народнаго музыкальнаго творчества — какъ бы еще расширяетъ его границы.

По богатству эпическаго и бытового содержанія, по красотѣ мелодіи, оригинальности голосоведенія и своеобразности ритма русская народная пѣсня стоитъ очень высоко между пѣснями другихъ народностей, и изученію ея придаютъ не только національное, но общечеловѣческое значеніе. Нѣкоторые ученые видятъ въ ней сохранившіеся остатки древнѣйшей изъ цивилизацій. Еще болѣе ста лѣтъ тому назадъ, въ концѣ XVIII столѣтія, англичанинъ Матьё Гётри, въ своей диссертациі о русскихъ древностяхъ\*), проводилъ параллель между русскими и древне-греческими инструментами и напѣвами, объясняя сходство между ними не заимствованіемъ русскихъ

---

\*) Mathieu Guthrie. Dissertations sur les antiquités de Russie. СПб. 1795.

у грековъ, а считая его доказательствомъ происхожденія обѣихъ націй съ востока, изъ Ирана. Матеріаль, на которомъ Гётри строилъ свои выводы, въ то время былъ еще очень бѣденъ. Сборникъ Прача былъ, повидимому, главнымъ источникомъ, откуда онъ ихъ черпалъ.

Но прошло около 100 лѣтъ, и извѣстный филологъ, Рудольфъ Вестфаль, въ распоряженіи котораго были, повидимому, болѣе основательныя данныя, въ своей статьѣ о русскихъ народныхъ пѣсняхъ, читанной въ Москвѣ, въ Обществѣ классической Филологіи и Педагогикки, въ 1879 г.,\*) высказываетъ подобный же взглядъ. По его мнѣнію, изъ всѣхъ народовъ арійскаго племени, населявшихъ восточный Иранъ въ доисторическія времена и расселившихся впоследствии по Европѣ — причемъ каждый народъ развивался самобытно и самостоятельно, хотя и подъ вліяніемъ разныхъ условій — Славяне, въ особенности же русскіе, лучше другихъ умѣли «сохранить древне-арійскую основу, какъ въ своемъ языкѣ, такъ и въ своемъ быту; мало того, русскій народъ сохранилъ эту основу въ такой полнотѣ и въ такой подлинности, что онъ въ этомъ отношеніи изъ всѣхъ современныхъ арійскихъ народовъ занимаетъ въ глазахъ науки первое мѣсто».

Профессоръ Вестфаль придаетъ особенно важное значеніе сохранившимся въ народѣ свадебнымъ обрядамъ и пѣснямъ, напоминающимъ древній обычай «умыканія невѣсты». Но и другія пѣсни онъ ставитъ очень высоко. «Поразительно громадное большинство русскихъ народныхъ пѣсенъ, какъ свадебныхъ, похоронныхъ, такъ и всякихъ другихъ», говоритъ онъ въ той же статьѣ, «представляютъ намъ такую богатую, неисчерпаемую сокровищницу истинной вѣжной поэзіи, чисто поэтическаго міровоззрѣнія, облеченнаго въ высоко поэтическую форму, что литературная эстетика, разъ принявъ народную пѣсню въ кругъ своихъ изслѣдованій, непременно назначитъ ей безусловно первое мѣсто между народными пѣснями всѣхъ народовъ земного шара».

Предоставляя профессиональнымъ ученымъ оцѣнивать важность изученія народной пѣсни для филологіи, исторіи, этнографіи, археологіи, я прямо перейду къ вопросу, который составляетъ главную цѣль предпринятой мною работы, а именно, къ значенію собранія народныхъ пѣсенъ для національнаго искусства.

Народная пѣсня каждой страны играетъ важную роль въ развитіи музыки — хоровой (свѣтской и церковной), оперной, симфонической, которой она даетъ поразительно богатый матеріаль, безграничный во времени, въ пространствѣ, несравненный по глубинѣ чувства и смѣлости фантазіи. Въ Россіи всѣ композиторы обращаются къ одному общему источнику — музыкѣ народной. Въ ней сила Глинки, творца русской народной оперы,

---

\*) Напечатана въ «Русскомъ Вѣстникѣ», 1879 г. № 9.



его преемниковъ Даргомыжскаго, Бородина, Римскаго - Корсакова, а главнымъ образомъ Муссоргскаго. Болѣе или менѣе вліяніе ея чувствуется и на другихъ композиторахъ — Верстовскомъ, Сѣровѣ, Бларамбергѣ. Даже Чайковскій полонъ отголосковъ народныхъ мелодій, хотя, по собственному признанію, зналъ народную пѣсню мало. Нѣкоторыя работы нашихъ молодыхъ композиторовъ также идутъ въ этомъ направленіи. Народная музыка легла въ основу русской музыкальной школы, внесла въ нее свою чудную мелодію, свой оригинальный складъ, повѣяла поэзіей сѣдой старины, свѣжимъ воздухомъ полей и лѣсовъ, непосредственностью наивнаго, искренняго чувства. Отраженіе коллективной жизни народа, участіе массъ въ индивидуальномъ творествѣ, составляетъ главную силу русской современной музыки.

На собирателяхъ лежитъ обязанность спасти произведенія народнаго гения отъ неумолимой руки времени, сохранить пѣсню отъ гибели или отъ искаженія.

Трудна задача собирателя.

Многочисленный народъ нашъ поетъ во всѣ моменты жизни: крестьянскій ребенокъ засыпаетъ подъ пѣсню матери, которая убаюкиваетъ его заунывной колыбельной; подросткомъ онъ поетъ, играя, такъ какъ пѣсни входятъ почти во всѣ дѣтскія игры; юность парня, а еще болѣе дѣвушки, полна пѣсенъ, и, по мѣрѣ того, какъ расширяется участіе молодыхъ людей въ жизни семейной и общественной, разрастается и пѣсня, все полнѣе охватывая разныя стороны жизни. Она звучитъ и въ будни, за работой, и въ праздники, когда по глухимъ угламъ Россіи воскресаютъ изъ давнихъ лѣтъ какія-то удивительныя пѣсни, намекающія на языческіе обряды и вѣрованія, связывающія наши дни съ глубокой стариной. Безчисленны свадебныя пѣсни, съ удивительною силою изображающія тотъ переломъ въ жизни крестьянской дѣвушки, когда она прощается съ «дѣвичьей красотой», со своею «вольной волею». Въ замѣчательно поэтической формѣ рисуютъ муку молодой души причеты, необыкновенно длинныя и разнообразныя, льющіеся неистощимой импровизаціей изъ устъ бабы-причитальщицы, которая говоритъ о своихъ минутахъ вдохновенія: «И откуда что берется—сама диву даюсь». На всѣ случаи жизни готовы причеты у талантливой причитальщицы, и «заплачки» погребальныя не уступаютъ, по силѣ, глубинѣ содержанія и образности выраженнаго въ нихъ горя, причетамъ свадебнымъ.

Если охватить воображеніемъ всю массу пѣсенъ — бытовыхъ, обрядовыхъ, былевыхъ, историческихъ, солдатскихъ, рекрутскихъ, юмористическихъ, плясовыхъ, хороводныхъ, — ихъ окажется несмѣтное количество. Мало того, большинство пѣсенъ существуетъ во множествѣ вариантовъ по разнымъ губерніямъ, уѣздамъ, деревнямъ.

Но, кромѣ вариантовъ пѣсни *по мѣстности*, существуютъ еще варианты каждой пѣсни *по подголоскамъ* \*); а такъ какъ народные пѣвцы — настоящіе импровизаторы и никогда не споютъ пѣсню два раза одинаково, то и главный напѣвъ, и подголоски каждый разъ при повтореніи пѣсни слегка мѣняются, слѣдовательно получаютъ *новые варианты*.

Такъ вотъ съ какимъ матеріаломъ — безконечнымъ по количеству и неуловимымъ по измѣнчивости, имѣетъ дѣло собиратель, даже теперь, когда считается, что пѣсня народная «вымираетъ». Что же сказать о старинныхъ временахъ, когда пѣсенъ было, вѣроятно, несравненно больше, а средства и способы для записыванія были хуже, чѣмъ теперь?

Неудивительно, что большинство матеріала, до сихъ поръ собраннаго, далеко не соотвѣтствуетъ тѣмъ требованіямъ, которыя ему ставятъ наука, искусство и жизнь. Филологи интересуются только текстомъ пѣсенъ — получаютъ цѣлые омы пѣсенъ безъ напѣва, что подрываетъ въ корнѣ правильность стиха и приводитъ нерѣдко къ выводамъ, которые можно уподобить зданію, построенному на пескѣ. Музыкантамъ нужны напѣвы — появляются сборники пѣсенъ съ короткимъ набросомъ мелодіи, подъ которую, въ большинствѣ случаевъ, не только не подведены слова всей пѣсни, но и записанъ только обрывокъ текста, не передающій содержанія пѣсни. Въ музыкальномъ отношеніи, для того, чтобы пѣсня вошла въ жизнь всѣхъ классовъ общества и сдѣлалась общенародной — въ записяхъ нашихъ также нѣтъ необходимыхъ элементовъ для развитія. Онѣ или слишкомъ монотонны и блѣдны, или индивидуальность композитора отмѣчена въ нихъ сильнѣе, чѣмъ духъ народа. Въ результатѣ, несмотря на нѣкоторыя замѣчательныя работы въ области нашего фольклора, рѣдкія изъ нихъ свободны отъ одного важнаго недостатка — *неточности записи*. Мало того, что напѣвъ заносится на ноты большею частію приблизительно, потому что почти во всѣхъ сборникахъ записана не вся пѣсня цѣликомъ, а только *схема* пѣсни, но и текстъ страдаетъ неточностями, такъ какъ рѣдко кто изъ собирателей — не музыкантовъ — записывалъ текстъ пѣсни съ голоса, большею же частію съ пересказа \*\*).

\*) Я сохраняю названіе «подголоски», какъ болѣе извѣстное, хотя въ народѣ нерѣдко «подголоскомъ» называется только верхній голосъ, выдѣляющій различныя украшенія. Но встрѣчается также выраженіе «пѣть на подголоски».

\*\*) Въ доказательство того, насколько это опасный способъ, расскажу одинъ случай изъ моего опыта. Разъ какъ-то, желая провѣрить записъ, сдѣланную во время пѣнія, я попросила старика-запѣвалу «сказать» мнѣ пѣсню. Онъ началъ. Я слѣдила по тетради. Но, когда дѣло дошло до слова «узедчка», старикъ вдругъ совсѣмъ отклонился отъ сути пѣсни и сталъ перечислять и объяснять всѣ части деревенской упряжи, однако продолжая говорить складомъ пѣсни. «Да что ты, дѣдушка? вѣдь этого въ пѣснѣ не было», воскликнула я. «Пѣя одно, а говоришь другое». — «Погоди, погоди, ужь дай ты мнѣ все толкомъ рассказать. Чай ты баба: гдѣ жь тебѣ про упряжку знать?», отвѣчалъ дѣдъ.

Приведу также, какъ весьма характерный примѣръ, два варианта записи былины «Илья Муромецъ», одинъ — Рыбникова, который записывалъ *съ пересказа*, другой — Гиль-

Въ памяти пѣвца напѣвъ до того тѣсно связанъ съ текстомъ, что онъ растерянно и съ недоумѣніемъ смотритъ на всѣхъ кругомъ, когда его просятъ не пѣть, а говорить пѣсню. Когда же ему пробуютъ подсказывать, начинается споръ, и тогда онъ окончательно сбивается и запутывается пѣсню.

Для народнаго пѣвца *текстъ немыслимъ безъ напѣва, а напѣвъ безъ текста.* Это правило должно быть священно и для собирателя. Если онъ отступаетъ отъ этого правила, *запись его не можетъ быть точна,* ни въ музыкальномъ смыслѣ, ни въ литературномъ.

Къ сожалѣнію, этотъ недостатокъ встрѣчается у многихъ собирателей. Свободны отъ него только тѣ, которые записывали пѣсни съ голоса народныхъ пѣвцовъ.

Въ прежнее время точность записи понималась собирателями довольно своеобразно. Когда въ концѣ XVIII столѣтія явился въ свѣтъ первый

Фердинга, записывавшаго *съ голоса.* Даже небольшая выдержка можетъ служить вполне наглядной иллюстраціей того, насколько выигрываетъ въ картинности и красотѣ слога запись *съ голоса,* и какъ, съ другой стороны, *слабъ и блѣденъ пересказъ.*

Выдержка изъ былины «Илья Муромецъ» Рыбникова, томъ 1, стр. 54, *съ пересказа:*

Старый казакъ Илья Муромецъ  
 Поѣхалъ на добромъ конѣ  
 Мимо Черниговъ градъ:  
 Подъ Черниговымъ силушки чернымъ-черно,  
 Чернымъ-черно, какъ черна ворона.  
 Припустилъ онъ коня богатырскаго  
 На эту силушку великую,  
 Сталъ конемъ топтать и копьемъ колоть;  
 Потопталъ и покололъ силу въ скоромъ времени,  
 И подѣхалъ онъ къ городу ко Чернигову.

Соотвѣтствующее мѣсто въ «Онежскихъ былинахъ» Гильфердинга, томъ 1, предисловіе, стр. 44, *съ напѣва:*

Изъ того ли изъ города изъ Муромля,  
 Изъ того села да съ Карачирова,  
 Выѣзжалъ удаленькій, дородній — добрый молодець.  
 Онъ стоялъ заутреню у Муромли,  
 Ай къ обѣденкѣ поспѣть хотѣлъ онъ въ стольней Кіевъ-градъ.  
 Дай подѣхалъ онъ ко славному ко городу къ Чернигову.  
 У того ли города Чернигова  
 Нагнано-то силушки чернымъ-черно,  
 Ай чернымъ-черно, какъ черна ворона,  
 Такъ пѣхотою никто тутъ не прохаживать,  
 На добромъ кони никто тутъ не проѣзживать,  
 Птица черный воронъ не пролетывать,  
 Сѣрый звѣрь да не прорыскивать.  
 А подѣхалъ какъ ко силушкѣ великой,  
 Онъ какъ сталъ-то эту силушку великую,  
 Сталъ конемъ топтать да сталъ копьемъ колоть.  
 Ай побилъ онъ эту силушку великую,  
 Енъ подѣхалъ-то подъ славный подъ Черниговъ-градъ.

печатный сборникъ народныхъ пѣсень, съ напѣвами\*), авторъ его, Василій Федоровичъ Трутовскій, священникъ, игрокъ на гусяхъ и пѣвецъ при дворѣ Екатерины II-ой, пишетъ въ «предувѣдомленіи», что онъ первый рѣшается издать пѣсни съ нотами.

«Уже издавна любители русскихъ простыхъ пѣсень желали чтобы оныя выданы были съ нотами въ музыкальныхъ правилахъ; но никто еще по сіе время не принялъ на себя того труда, чтобы ихъ собравъ, привести въ нѣкоторый порядокъ и подложить басовыя ноты.

«Я напоследокъ вознамѣрился, въ удовольствіе многихъ любителей, издать въ печать сіи собранныя мною Русскія пѣсни, съ тѣмъ, чтобы ихъ пѣть въ одинъ голосъ, такъ какъ онѣ обыкновенно поются; но ктожъ захочетъ пѣть или играть на инструментѣ, не откидывая басъ, то составлено будетъ согласіе. Я долженъ еще предувѣдомить охотниковъ, что сіе мнѣ стоило не малыхъ трудовъ; ибо я во всякой почти пѣснѣ находилъ въ рѣчахъ великую неисправность и принужденъ былъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ прибавлять и убавлять, подводя ихъ порядочно подъ ноты. Что же касается до голосовъ, то я, прислушиваясь отъ многихъ, нашелъ что вездѣ поютъ разными манерами; и такъ старался только сохранить ихъ точность и утвердиться на самыхъ простыхъ (?) голосахъ. Есть ли публика приметъ благоприятно сіе малое изданіе Русскихъ пѣсень, то я не премину выдавать еще и другія подобныя, которыя со всевозможнымъ трудомъ и тѣпаніемъ собирать стараться буду. Кто же сыщеть погрѣшность, тотъ, падѣюсь, легко разсудитъ къ моему извиненію, что я, безпорядочное дѣло приводя въ порядокъ, искалъ по малой мѣрѣ лучшаго, если не достигъ совершенства».

Какъ можно «сохранить точность» записи и вмѣстѣ съ тѣмъ «прибавлять», «убавлять» и исправлять «великую неисправность», остается загадкой.

Ниже слѣдуетъ одна изъ записанныхъ Трутовскимъ пѣсень, которая дѣйствительно показываетъ, что онъ «не достигъ совершенства». Текстъ сравнительно хорошъ, но напѣвъ скорѣе напоминаетъ нѣмецкую сонату, чѣмъ русскую народную пѣсню. Приводимъ запись цѣликомъ:

### Что да на матушкѣ на Волгѣ.

Записана В. О. Трутовскимъ (1782 г.).

Что да на ма - туш - кѣ на Вол - гѣ не чер-

\*) «Собраніе русскихъ простыхъ пѣсень съ нотами», СПБ. 1782. 39 пѣсень, въ 3-хъ частяхъ. Хранится въ Историческомъ Музеѣ, въ Москвѣ.



Что да на матушкѣ на Волгѣ, не чернымъ да зачернѣлось \*)  
 Не чернымъ да зачернѣлось, не бѣлымъ да забѣлѣлось  
 Зачернѣлися на Волгѣ Черноярскіе стружечки,  
 Забѣлѣлися на мачтахъ тонкіе бѣлые парусочки  
 Что не черной воронъ гаркнулъ, что возговорить Стенька Разинъ  
 Ахъ вы гой еси казачье наше вольное собранье  
 Вы гребите не робѣйте, бѣлыхъ ручекъ не жалѣйте,  
 Намъ бы Астрахань городъ ополноче бы пробѣжать.  
 Черноярскій городочекъ что на утренней на зори  
 Чтобъ никто насъ не увидѣлъ и никто бы не услышалъ.  
 Господинъ большой бояринъ Черноярской воевода  
 Шолъ онъ раннія отъ обѣдни, велѣлъ въ колоколъ звонити  
 Велѣлъ въ колоколъ звонити, во большой, во набатной,  
 Чтобъ стрѣльцы да собирались, пушкари да снаряжались,  
 Они пушки бы заряжали и по Стенькѣ бы стрѣляли,  
 Што возговорить Стенька Разинъ городскому да воеводѣ  
 И вы пороку не теряйте и снарядовъ не ломайте,  
 Меня пулечка не тронетъ, меня ядрышко не возьметъ,  
 Што метался Стенька Разинъ на угольную на башню.  
 Со великаго раскату воеводу долой сбросилъ,  
 Ево маленькихъ дѣтокъ онъ всѣхъ за ноги повѣсилъ.

Въ вышедшемъ затѣмъ, въ 1790 г., «Собраніи русскихъ пѣсень съ ихъ голосами», Ивана Прача, чеха, помѣщена коллекція пѣсень, долго служившая образцомъ и источникомъ для разнообразныхъ издателей русскихъ народныхъ пѣсень и сильно вліявшая какъ своими достоинствами, такъ и ошибками на дальнѣйшія работы въ этомъ направленіи. Въ предисловіи ко 2-му изданію «Собраніи русскихъ пѣсень съ ихъ голосами» Прачъ увѣряетъ, что «особое раченіе было употреблено на то, чтобы съ совершенною точностью записать народную мелодію». «Сохранивъ все свойство народнаго

\*) Знаки препинанія какъ въ подлинникѣ.

россійскаго пѣнія, собраніе сіе имѣетъ и все достоинство подлинника, простота и цѣлость онаго ни украшеніемъ музыкальнымъ, ни поправками, иногда странной мелодіи, нигдѣ не нарушены». Но, несмотря на всѣ эти увѣренія, Прачъ, воспитанный на нѣмецко-итальянской школѣ того времени, не понялъ духа народной пѣсни, точности не достигъ и въ сборникъ его вкралось немало искаженій пѣсни, какъ въ напѣвахъ, такъ и въ гармонизаціи.

Объясненіемъ неточности записей Прача можетъ отчасти служить обстоятельство, на которое указываетъ А. Пальчиковъ въ предисловіи къ послѣднему изданію этихъ пѣсень \*). А. Пальчиковъ утверждаетъ, что за сборникомъ только признавалось имя Прача, но что настоящій составитель его оставался въ тѣни и былъ совершенно неизвѣстенъ. По словамъ А. Пальчикова оказывается, что составителемъ этимъ былъ Николай Александровичъ Львовъ, помѣщикъ Тверской губерніи, личность въ высшей степени талантливая, но съ недостаточнымъ, тогдашнимъ дворянскимъ образованіемъ. Повидимому онъ былъ инициаторомъ и собирателемъ, а Прачъ исполнителемъ, который по порученію Львова положилъ пѣсни на ноты. Нѣтъ никакого основанія предполагать, что пѣсни сборника записаны съ голосовъ народа. По свидѣтельству Ф. П. Львова, директора Пѣвческой капеллы и двоюроднаго брата Николая Александровича, онѣ записаны отъ любителей. Вотъ что онъ объ этомъ говоритъ: «Въ 1790 году, членъ нашей Академіи Художествъ тайный совѣтникъ Н. А. Львовъ, при помощи охотниковъ и родственниковъ въ его домѣ безпрестанно пѣвшихъ, въ числѣ которыхъ имѣлъ честь быть и я, сдѣлалъ новое собраніе пѣсень, которое съ нашихъ голосовъ положилъ на ноты г. Прачъ; предисловіе при семъ изданіи написано было г. Львовымъ».

Я позволю себѣ предложить вниманію читателей примѣръ записи И. Прача, обозначивъ его буквою А1 и взявъ только мелодію, безъ сопрожденія.

вводный  
тонъ

Записано И. Прачемъ (1790 г.).

А 1) 

Цвѣ - ли, цвѣ - ли цвѣ - ти - ки, да по - блѣк - ли,



Лю - билъ ме - ня ми - линь - кой да по - ки - нуль.

Въ записи А1 привычное къ народной пѣснѣ ухо поражается некрасиво звучащимъ *соль диезъ* (въ 2-хъ тактахъ) и *ля диезъ* (тоже въ двухъ

\*) Русскія народныя пѣсни собранныя Н. А. Львовымъ, напѣвы записалъ и гармонизовалъ Иванъ Прачъ, стр. 112.

тактахъ). Очевидно, Прачъ представлялъ себѣ эту пѣсню въ современномъ *си минорѣ* и считалъ поэтому обязательнымъ повышеніе 6-ой и 7-ой ступеней. На самомъ дѣлѣ пѣсня эта построена на натуральномъ минорѣ, безъ вводнаго тона, съ тоникой въ серединѣ:



Если мы попробуемъ спѣть ту же пѣсню безъ повышения 6-ой и 7-ой ступеней, какъ указано ниже въ примѣрѣ А 2, то она будетъ звучать несравненно естественнѣе и ближе къ народному складу.

**А 2.** Цвѣ - ли, цвѣ - ли цвѣ - ти - ки, да по - блѣк - ли,

Лю - билъ ме - ня ми - лись - кой да по - ки - нуль.

Только незнакомство съ настоящей народною пѣсней могло ввести Прача въ подобное заблужденіе. Ниже помѣщенъ вариантъ той же пѣсни, подъ литерой Б. (№ 8 сборника), записанный мною и приводимый для ясности сравненія въ той же тональности, — который совсѣмъ не представляетъ затрудненій, встрѣтившихся Прачу. Тоника также приходится въ серединѣ, на фа діезъ; въ повышеніи сексты и септимы нѣтъ никакой необходимости. Пѣсня сама собою укладывается въ натуральный миноръ.

Село Лукояново, Нижегородск. губ., Лукоян. уѣзда.

Записано Е. Линевою (1897 г.).

**Б.** Цвѣ - ли въ по - лѣ цвѣ - ти - ки, да по - блѣк - ли - - ,

Лю - билъ ме - ня ми - лись - кій, да спо - ки - нуль.

Всѣ эти соображенія вмѣстѣ взятыя даютъ полное основаніе сомнѣваться въ большой точности записей сборника Прача и заставляютъ пожалѣть, что много лѣтъ онъ считался чуть не классическимъ и служилъ настольной и справочной книгой для музыкантовъ и издателей.

Послѣ Прача появилась цѣлая серія разнообразныхъ сборниковъ пѣсенъ, перечислять и разбирать которые не входитъ въ цѣли этой работы.

Всѣ были болѣе или менѣе далеки отъ народнаго исполненія и потому не могли сильно двинуть впередъ дѣло изученія русскаго фольклора. Только въ 50-хъ годахъ XIX столѣтія появился одинъ собиратель, который имѣлъ всѣ данныя для того, чтобы оставить послѣ себя замѣчательныя записи пѣсенъ; это — Павелъ Ивановичъ Якушкинъ, всецѣло преданный дѣлу энтузіастъ, который самъ зналъ прекрасно народныя пѣсни и замѣчательно пѣлъ ихъ. По симпатіямъ своимъ онъ былъ близокъ къ народу, зналъ народъ, глубоко любилъ его, не идеализируя, такимъ, какимъ онъ былъ въ дѣйствительности, и болѣлъ сердцемъ за всѣ обрушивавшіяся на него невзгоды въ тѣ трудные дни, когда крестьянинъ былъ еще въ крѣпостной зависимости. Онъ много странствовалъ по Россіи коробейникомъ, съ удивительнымъ терпѣніемъ перенося всѣ неприятности и затрудненія, которыя перѣдко выпадаютъ на долю собирателя, и шелъ неуклонно по разъ избранному пути. Записи его, благодаря знанію народа, языка и пѣсенъ, замѣчательно хороши, такъ какъ онъ всегда записывалъ съ голоса, но, къ сожалѣнію, онѣ изданы безъ напѣвовъ, что представляетъ огромную потерю для изслѣдователей народной пѣсни. Коллекція записанныхъ Якушкинымъ напѣвовъ къ былинамъ погибла во время пожара.

Изъ послѣдующихъ собирателей Александръ Федоровичъ Гильфердингъ, славянофилъ по симпатіямъ, стоялъ ближе всѣхъ къ Якушкину по методу записи, хотя въ близкія отношенія съ народными пѣвцами его поставилъ случай, а не влеченіе, какъ это было съ Якушкинымъ. Гильфердингъ былъ талантливой, чуткой натурой. Попавъ по особенному стеченію обстоятельствъ въ Олонецкую губернію, онъ былъ пораженъ богатствомъ поэтической фантазіи народа: въ одно лѣто 1873 года онъ записалъ 200 былинъ въ Заонежѣ съ голоса народныхъ пѣвцовъ, нѣкоторыя съ напѣвами, опровергнувъ такимъ образомъ въ корнѣ очень распространенный взглядъ, что былины всюду исчезли. Какъ уже было сказано выше, онъ строго придерживался правила записывать былины не съ пересказа, а съ голоса, благодаря чему запись его была очень близка къ народному исполненію. Мало того, въ своихъ записяхъ онъ стремился сохранить всецѣло характеръ и особенности исполненія cadaго пѣвца-импровизатора. Вообще онъ отнесся къ дѣлу съ большой любовью и глубокимъ интересомъ, что не могло не отразиться и на его работѣ, которую можно считать образцовой. Гильфердингъ изучалъ мѣстную былинку не только какъ драгоценный литературный памятникъ: для него она была тѣсно связана съ жизнью, имѣла важное социальное значеніе. Сѣверныя былины или пѣсни богатырскія, сложившіяся въ глуши, на свободѣ, среди суровой природы, содержащія яркія фантастическія описанія подвиговъ богатырскихъ, поражали его чуткое воображеніе, а сильный отважный типъ сѣверянина неотразимо привлекалъ его. «Народъ здѣсь, въ Олонецкомъ краѣ», пишетъ онъ



въ своемъ предисловіи къ «Онежскимъ былинамъ», «всегда оставался свободнымъ отъ крѣпостного рабства. Ощущая себя свободнымъ человѣкомъ, русскій крестьянинъ Заонежья не терялъ сочувствія къ идеаламъ свободной силы, воспѣваемой въ старинныхъ рапсодіяхъ». Къ нѣкоторымъ изъ Онежскихъ былинъ Гильфердинга приложены и напѣвы, хотя опять таки, къ сожалѣнію, взята только схема, а не полное развитіе всего напѣва былины, сначала до конца. Вообще *напѣвы* былинъ еще ждутъ серьезнаго изслѣдованія, тѣмъ болѣе, что есть данныя, указывающія на существованіе въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ нашего Сѣвера многоголосныхъ былинъ, которыя, пока, еще никѣмъ не записаны.

Тѣмъ же достоинствомъ, какъ и записи А. Ѳ. Гильфердинга, т. е. прекрасно записаннымъ текстомъ, отличается и замѣчательная книга Е. В. Барсова «Причитанья Сѣвернаго Края» (Москва, 1872). Но и она содержитъ только одинъ текстъ. Въ концѣ предисловія авторъ высказываетъ глубокое сожалѣніе о томъ, что напѣвы причетовъ не записаны: «Есть и еще сторона въ причитаньяхъ», говоритъ онъ, «которую собиратель долженъ бы имѣть въ виду, но которая однако жъ оставлена имъ безъ всякаго вниманія: это сторона музыкальная, именно тѣ народныя мотивы и мелодіи, въ которыхъ изливаются эти погребальные плачи. Изученіе музыкальности народныхъ голосованій имѣло бы значеніе не для одного искусства: оно необходимо повело бы къ разъясненію самого народнаго пѣснотворчества и стихосложенія, которыя въ своемъ теченіи всегда развиваются подъ непосредственнымъ вліяніемъ музыкальныхъ мотивовъ и мелодій. Но, сознавая всю важность этой стороны собранныхъ причитаній, мы должны сознаться, что по отсутствію музыкальной подготовки сами по себѣ не могли уловить эти мелодіи и переложить ихъ на ноты: съ другой стороны не могли воспользоваться и помощью окружающей среды въ этомъ отношеніи».

Другой неутомимый работникъ и собиратель народныхъ пѣсенъ, П. В. Шейнъ также не разъ скорбѣлъ о томъ, что его богатое собраніе пѣсенъ не сопровождается напѣвами и, какъ бы желая пополнить этотъ пробѣлъ, къ послѣднему своему тому (изданіе Императорской Академіи Наукъ) въ приложеніи прибавилъ нѣсколько мелодій.

Но, чѣмъ болѣе затрудненій представляетъ музыкальная запись, тѣмъ большаго уваженія и благодарности отъ послѣдующихъ поколѣній заслуживаютъ работы М. А. Балакирева, Н. В. Римскаго-Корсакова, А. А. Архангельскаго, В. П. Прокунина и Н. М. Лопатина, которые потрудились надъ записываніемъ напѣвовъ и своей художественной обработкой поставили русскую народную пѣсню на уровень классическихъ музыкальныхъ произведеній. Нельзя также не отдать должнаго весьма значительнымъ по своей экстенсивности работамъ С.-Петербургской Пѣсенной Комиссіи при Императорскомъ Географическомъ Обществѣ, причемъ остается по-

желать въ интересахъ изученія народной музыки, чтобы и въ другихъ городахъ организовались свои пѣсенныя комиссіи для болѣе успѣшнаго собиранія пѣсень, по образцу уже существующей въ Москвѣ музыкально-этнографической комиссіи при Этнографическомъ Отдѣлѣ Императорскаго Общества Любителей Естествознанія, Антропологии и Этнографии.

Въ смыслѣ сохраненія народнаго склада пѣсни очень высоко стоитъ трудъ Ю. Н. Мельгунова, который игралъ весьма важную роль въ выработкѣ болѣе точной записи *многоголосной* пѣсни. Его основная идея, что народъ поетъ полифонически, разработывая главную мелодію пѣсни въ ея вариантахъ-подголоскахъ, опровергаетъ довольно распространенный предразсудокъ объ одноголосіи народнаго пѣнія, необыкновенно ясно представляетъ строеніе народной пѣсни и вполнѣ подтверждается при ближайшемъ изученіи. Мельгуновъ при записываніи пѣсни старался отнестись къ ней вполнѣ объективно, придавая большую важность сохраненію народнаго контрапункта, изучалъ голосоведеніе пѣсни, тщательно записывая разные варианты подголосковъ отъ народныхъ пѣвцовъ, лѣтомъ въ деревнѣ, а зимой въ городѣ: говорятъ, въ его квартирѣ жила цѣлая пѣвучія семья. Нерѣдко приходится слышать упрекъ Мельгунову, что не всѣ занесенные имъ подголоски сходятся съ основнымъ мотивомъ. Причина заключается въ томъ, что они были записаны въ разные моменты исполненія той же самой пѣсни; но, такъ какъ народные пѣвцы импровизируютъ, а не поютъ задолбленное, то подголоски и выходятъ не всегда подходящими. Записать же отъ руки сразу всѣ подголоски нѣтъ физической возможности. Но Мельгуновъ, придавая имъ значеніе какъ доказательству богатства фантазіи народныхъ пѣвцовъ, ни единымъ словомъ не упоминаетъ, что ихъ всѣ нужно исполнять одновременно, а предоставляетъ выборъ вкусу исполнителей; онъ просто приводитъ ихъ какъ примѣръ разнообразія въ вариантахъ основного напѣва. Одинъ изъ послѣдователей Мельгунова, Н. Е. Пальчиковъ<sup>1)</sup>, остановившійся главнымъ образомъ на разработкѣ вариантовъ пѣсень одной мѣстности, даетъ еще большее количество вариантовъ каждаго напѣва.

Записываніе непосредственно съ голосовъ народа есть дѣло сравнительно новое. Работы собирателей въ этомъ направленіи являются драгоценнымъ вкладомъ въ изученіе народной пѣсни. Но до Мельгунова записывался обыкновенно одинъ голосъ, а на гармонизаціи или, вѣрнѣе, «арранжировкѣ» неизбѣжно отражался индивидуальный талантъ собирателя. Громадная заслуга остается за Ю. Н. Мельгуновымъ, который первый ввелъ *многоголосную* запись, т. е. записывалъ каждый голосъ отдѣльно, а потомъ по выбору соединялъ ихъ, въ чемъ ему содѣйствовали Н. С. Кленовскій

---

1) «Крестьянскія пѣсни, записанныя въ селѣ Николаевкѣ, Мензелинскаго уѣзда, Уфимской губерніи». СПБ. 1888 г.

и особенно П. И. Бларамбергъ въ своихъ переложеніяхъ для хорового исполненія записанныхъ Мельгуновымъ пѣсенъ.

Очевидно, что при записываніи народной импровизациі полифоническій характеръ пѣсни представлялъ для собирателей главную трудность, которую они всячески старались побѣдить. В. П. Прокунинъ употреблялъ очень остроумный способъ, чтобы добыть правильный верхній или нижній подголосокъ: самъ онъ начиналъ цѣть очень низко главный мотивъ и такимъ образомъ какъ бы загораживалъ внизу дорогу пѣвцу и гналъ его въ верхній подголосокъ. Чтобы получить нижній голосъ онъ, наоборотъ, пѣлъ основную мелодію очень высоко; тогда пѣвецъ съ нимъ пѣвшій поневолѣ переходилъ внизъ. Каждый пойметъ, какая это была трудная и сложная работа и какого тонкаго слуха она требовала.

Изъ всего вышесказаннаго видно, что на собираніе и записываніе пѣсенъ было положено до нашихъ дней не мало труда.

---

Какое же можетъ имѣть значеніе этотъ небольшой сборникъ въ 23 пѣсни, когда уже въ продолженіи многихъ лѣтъ пѣсни собираются въ Россіи цѣлыми сотнями, если не тысячами? По какому праву претендуетъ онъ на высокое вниманіе Императорской Академіи Наукъ? Въ немъ помѣщены отдѣльныя пѣсни, не имѣющія, повидимому, взаимной связи ни по времени, ни по мѣсту, ни по внутреннему содержанію, случайные варианты изъ разныхъ мѣстностей въ 2, 3, и 4 голоса, пѣтыя то стариками, то людьми средняго возраста, то молодежью. Однимъ словомъ, эта работа можетъ показаться съ перваго взгляда цестрой, нестройной, безсистемной.

Предлагаемый сборникъ представляетъ первый опытъ записи многоголосныхъ пѣсенъ съ помощью *фонографа* и даетъ цѣлый рядъ примѣровъ разнородныхъ пѣсенъ съ сохраненіемъ ихъ характерныхъ особенностей. Главная цѣль этого сборника — *дать возможно точную запись многоголосной народной пѣсни, безъ всякихъ измѣненій и прикрасъ*, въ томъ видѣ, какъ ее исполняетъ народъ, и такимъ образомъ содѣйствовать выработкѣ правильнаго метода для записыванія образцовъ народнаго творчества, по отношенію къ тексту и музыкѣ неразрывно связанныхъ между собою.

Сознаніе трудности этого дѣла и невозможности получить точную многоголосную запись обычнымъ путемъ, навело меня на мысль примѣнить фонографъ, который устраняетъ многія трудности, представляющіяся при записываніи отъ руки, и служитъ необыкновенно полезной «записной книжкой». Если запись удачна, онъ передаетъ всю пѣсню цѣликомъ, какъ она поется въ народѣ, со всѣми особенностями народнаго стиля — съ подголосками, мелизмами, восклицаніями, характерными вставками, иногда перерывами словъ. Разъ закрѣпленный на валикѣ мотивъ неумолимо твердить

свое и не допускаетъ ошибки. Повторять его можно до тѣхъ поръ, пока запись на бумагѣ не получится вполне вѣрная.

Мысль о собираніи народныхъ пѣсенъ пришла мнѣ въ Америкѣ, во время моихъ концертовъ-лекцій въ Нью-Йоркѣ, Бостонѣ, Чикаго. Пытливые американцы требовали пѣсенъ въ *подлинномъ видѣ*, какъ ихъ поетъ народъ, и настойчиво добивались «настоящія ли мы поемъ народныя пѣсни?». Отвѣчая «да», я мучилась сомнѣніемъ, имѣю ли я право давать *безусловно* утвердительный отвѣтъ, несмотря на то, что пѣсни исполнялись по лучшимъ изъ существующихъ сборниковъ, и тогда же дала себѣ слово по возвращеніи въ Россію отдаться дѣлу изученія и собиранія народныхъ пѣсенъ. Теперь, работая уже 6 лѣтъ надъ этимъ дѣломъ, я съ каждымъ днемъ все болѣе убѣждаюсь, какъ важна и необходима выработка *метода точной записи*.

Нѣтъ сомнѣнія, что благодаря примѣненію фонографа вносится большая точность въ запись схемы пѣсни, выясняется мелодическій рисунокъ, голосоведеніе, передается темпъ и характеръ исполненія, безошибочно опредѣляется ритмъ. Закрѣпленіе пѣсни на валикѣ можно сравнить съ фотографированіемъ. Оно даетъ возможность схватить моментъ исполненія даннаго варіанта пѣсни со всѣми деталями голосоведенія, ритма, оттѣнковъ, настроенія, однимъ словомъ, *стиля пѣсни*. Чтобы избѣжать «субъективныхъ заблужденій», которыя могутъ вкрасться и въ запись, снимаемую съ фонографа на ноты, собирателю въ высшей степени полезно провѣрять себя, давая слушать свои записи людямъ съ тонкимъ слухомъ, къ чему я не разъ прибѣгала. Хороша также критика музыкантовъ — специалистовъ. Но больше всего меня наводила на путь истины провѣрка черезъ *народныхъ пѣвцовъ*, съ которыми я пѣла пѣсню, записанную въ фонографъ, ведя основную мотивъ, а они прилаживали подголоски, или на оборотъ, одинъ изъ нихъ пѣлъ главную мелодію, а я присоединялась къ подголоскамъ.

Необходимо замѣтить, во избѣжаніе недоразумѣнія, что подъ точной записью пѣсни отнюдь не слѣдуетъ разумѣть одинъ, избранный варіантъ ея, нѣчто неподвижное, разъ навсегда установленное. Точность или вѣрность записи относится къ самымъ разнообразнымъ варіантамъ одной и той же пѣсни, и, чѣмъ больше ихъ, тѣмъ богаче матеріалъ для сравнительнаго изученія, тѣмъ возможнѣе найти лучшіе художественные экземпляры. Точная запись должна закрѣпить разные моменты въ развитіи пѣсни *по времени и по мѣсту* \*).

---

\*) Мнѣ пришлось встрѣтиться съ однимъ собирателемъ - любителемъ, который совершенно искренно считалъ, что только сдѣланныя имъ записи «химически чисты», какъ онъ выражался. Въ такое невольное заблужденіе могъ впасть только человекъ, собиравшій пѣсни въ своемъ кабинетѣ, отъ случайныхъ пѣвцовъ, и незнакомый со всѣмъ обиліемъ варіантовъ пѣсенъ, разбросанныхъ по Россіи, конечно, еще болѣе «химически чистыхъ».

Въ народной великорусской пѣснѣ главный интересъ представляютъ:

- 1) Голосоведеніе въ связи съ ея гармоническимъ складомъ.
- 2) Ритмъ.
- 3) Особенности народнаго исполненія или импровизація.

## Голосоведеніе.

Въ виду своеобразнаго строенія пѣсни въ смыслѣ гармоническомъ, она съ трудомъ подчиняется правиламъ современной теоріи музыки. Полифоническое строеніе ея во многомъ отличается отъ принятыхъ въ современной музыкѣ хоровыхъ приемовъ. Повидимому, *имитация* есть самая близкая къ ней форма. Русская народная пѣсня начинается, обыкновенно, запѣвомъ или унисономъ, который переходитъ въ многоголосіе и потомъ, періодически, снова возвращается къ унисону. Подголоски составляютъ отклоненія отъ основной мелодіи или вѣрше ея разработку. Они не служатъ акомпанементомъ къ основному мотиву, какъ второстепенные голоса въ современной музыкѣ, но представляютъ какъ бы развитіе основной идеи. Каждый подголосокъ, пропѣтый отдѣльно, даетъ понятіе о главной мелодіи: онъ есть *вариантъ* ея; по каждому подголоску, если онъ хорошо спѣтъ, можно узнать пѣсню. Въ общемъ, гармоническая формула пѣсни кажется только вначалѣ сложной; на самомъ дѣлѣ она проста: запѣвала (большую частію средній или низкій голосъ, въ рѣдкихъ случаяхъ высокій) ведетъ основную мелодію; къ нему присоединяется *хоръ* или *артель*; каждый членъ артели разрабатываетъ ту же мелодію, сообразно своему личному вкусу и воображенію, то отдѣляясь отъ запѣвалы, то снова сливаясь съ нимъ. Такое строеніе пѣсни, вращающейся въ небольшомъ діапазонѣ, даетъ возможность присоединяться къ хору большому числу талантливыхъ пѣвцовъ. Неталантливые только «водятъ голосомъ», какъ говорятъ деревенскіе критики — старухи, или, какъ онѣ выражаются еще картиннѣе, «только зяваютъ». Подголоски неумѣлыхъ пѣвцовъ не слышны; часто они «путають», приставая то къ одному пѣвцу, то къ другому и обыкновенно талантливые «пѣсельники» отъ нихъ сторонятся. Вслѣдствіе этой неясности нѣкоторыхъ подголосковъ иногда хоръ въ нѣсколько человѣкъ при записываніи въ фонографъ даетъ только 2, 3, или 4 ясныхъ голоса.

При перенесеніи записи фонографа на ноты я стараюсь ни на іоту отъ нея не отклоняться и, вмѣстѣ съ тѣмъ, дать пѣснѣ вылиться совершенно свободно, не подчиняя ее искусственно условнымъ правиламъ нашей музыкальной грамматики. Подобная постановка вопроса создаетъ немалыя затрудненія. Съ одной стороны пѣсня народная построена на интер-

валлахъ натуральной гаммы, для точнаго изображенія которыхъ въ современной музыкѣ нѣтъ соответствующихъ знаковъ. Съ другой — ритмическое удареніе въ народной пѣснѣ, связанное съ мѣняющимся удареніемъ стиха, съ трудомъ подчиняется равномерному метрическому ударенію нашей тактовой системы.

При списываніи съ фонографа я первоначально изображаю нотами основную мелодію, а потомъ внимательно выписываю тѣ подголоски, которые ясно слышны. Въ случаѣ же исчезновенія по временамъ одного изъ подголосковъ, плохо схваченнаго фонографомъ, я восстанавливаю эту неясную часть изъ другого подходящаго куплета или колѣна, такъ что получается полный контрапунктическій рисунокъ пѣсни.

## РИТМЪ.

Если гармоническое веденіе народной пѣсни своеобразно, то тѣмъ болѣе оригиналенъ ритмъ ея, который неразрывно связанъ съ текстомъ и нерѣдко подчиненъ ему.

Въ ритмическомъ отношеніи народная пѣсня имѣетъ свойство, которое особенно затрудняетъ переложеніе ея на ноты. Свойство это — свобода, съ которой перемѣщается удареніе въ словѣ и стихѣ. Удареніе въ народной пѣснѣ переходитъ съ одного слога на другой въ словѣ и съ одного слова на другое — въ стихѣ, смотря по требованіямъ смысла стиха и мелодіи, какъ уже сказано, тѣсно между собою связанныхъ и взаимно другъ на друга влияющихъ. Въ этой подвижности ударенія чувствуется стремленіе къ нарушенію однообразія, напр.: лучина, лучіна, лучина́ или горы, горы́. Вслѣдствіе этой подвижности и измѣнчивости *логическаго* ударенія пѣсни его очень трудно согласовать съ *метрическимъ* (тактовымъ) удареніемъ современной *музыки, стремящимся къ механической правильности въ счетъ единицъ времени\**). При записываніи пѣсни отъ руки возможны маленькіе ритмическіе компромиссы — можно украсть тутъ  $\frac{1}{8}$ , тамъ  $\frac{1}{4}$  и такимъ образомъ сгладить кажущіяся шероховатости и подтянуть непокорный, капризный напѣвъ подъ общій шаблонъ. Но, какъ уже сказано, фонографъ настойчиво твердитъ свое и не допускаетъ ошибки.

Приступая къ моей работѣ и выходя изъ той мысли, что укладка въ нашъ метрическій тактъ можетъ внести въ строй народной пѣсни несоответствующіе ей акценты, я въ началѣ этой работы пробовала примѣнить рекомендуемый П. П. Сокальскимъ способъ дѣленія пѣсни на полустишія

---

\*) Интересно, что въ сочиненіяхъ лучшихъ классическихъ композиторовъ, также нерѣдко чувствуется стремленіе сбросить съ себя нѣкоторые стѣсняющіе ихъ правила метрическаго ударенія.

и полустушиемъ опредѣлять границы такта. Теоретически казалось, что цельность какъ полустушія, такъ и музыкальнаго предложенія должна отъ этого выигрывать. Но, провѣривъ этотъ способъ дѣленія на практикѣ, я убѣдилась, что, имѣя важныя преимущества въ смыслѣ обрисовки музыкальныхъ предложеній, онъ, въ общемъ, затрудняетъ разучиваніе пѣсенъ, такъ какъ главное ритмическое удареніе не совпадаетъ съ метрическимъ дѣленіемъ, т. е. главное удареніе въ стихѣ не падаетъ на сильное время такта. Въ виду этого я передѣлала начатую работу и внесла болѣе детальное тактовое дѣленіе. Но, такъ какъ одни тактовые дѣленія не опредѣляютъ ритма, то для обозначенія полустушія, или музыкальнаго предложенія, пришлось употребить знакъ I для обозначенія каденцій, находящихся въ началѣ и серединѣ; а для указанія стиха или музыкальнаго періода, послѣ заключительной каденціи, знакъ II.

Мой первый опытъ принесъ ту пользу, что я привыкла дѣлить пѣсню на крупныя ритмическія фигуры, предоставляя ей лечь естественнымъ образомъ, а потомъ уже подраздѣляла крупныя группы на мелкія, т. е. такты. Такимъ образомъ тактовое дѣленіе, въ большинствѣ случаевъ, за весьма немногими исключеніями, подчинялось напѣву, а не наоборотъ.

Къ ритмическому дѣленію пѣсни я приступаю слѣдующимъ путемъ: сначала я списываю съ валика фонографа текстъ, который я свѣряю съ моей записной книжкой (куда записывается дубликатъ словъ во время пѣнія хора), и отмѣчаю въ стихѣ ударенія. Потомъ дѣлю текстъ по полустушіямъ и намѣчаю тактовое дѣленіе по смысловому акценту, отмѣчая полустушія или музыкальныя предложенія знаками I и II. Еслибы предположить равное количество слоговъ въ полустушіи и однообразное тоническое удареніе въ стихѣ, то дѣленіе на такты не представляло бы затрудненій. Но дѣло въ томъ, что

1) число слоговъ каждаго полустушія въ народномъ стихѣ не одинаково; напротивъ, неравенство числа слоговъ въ полустушіяхъ, изъ которыхъ каждое имѣетъ одно главное удареніе, является характерной чертой русской народной пѣсни, и

2) удареніе въ стихѣ народной пѣсни не тоническое, (механически-правильное, падающее на извѣстный слогъ стиха), а логическое, подвижное, (иногда мѣняющее мѣсто по требованію смысла, но отнюдь не произвольное). Поэтому, хотя *въ общемъ* каждая, самая прихотливая по ритмическому складу пѣсня и можетъ быть раздѣлена на такты, но, вслѣдствіе перемѣны мѣста въ удареніи и прибавки одного, двухъ и даже трехъ слоговъ въ иномъ колѣнѣ (въ зависимости отъ смысла, или отъ индивидуальной склонности пѣвца къ восклицаніямъ — *эхъ, ай но, право, да вотъ* и т. п.), нерѣдко встрѣчаются отклоненія отъ принятаго дѣленія; если-же, подчиняясь требованіямъ гибкаго и эластическаго стиха народной пѣсни, мы откло-

нимся отъ основного дѣленія, (или расширивъ границы такта увеличеніемъ числа дѣленій, или выдѣливъ лишніе слоги въ прибавочный тактъ), то послѣ этого мы неизбежно должны вернуться къ основному дѣленію.

---

Итакъ, вотъ тѣ два главныя положенія, которыми я руководилась въ моей работѣ при перенесеніи пѣсни съ фонографа на ноты, и которыя сложились на основаніи небольшого матеріала, находящагося въ моихъ рукахъ \*):

1) При записи *гармоническаго рисунка* важно выдѣлить сначала *основную мелодію*, которую ведетъ запѣвала, а потомъ занести на ноты отвѣтствующіея отъ нея голоса.

2) При записи *ритмическаго рисунка* нужно прежде опредѣлить, руководясь главнымъ удареніемъ стиха, *основной видъ такта*, и держаться его, допуская только временныя отклоненія отъ него въ силу требованій измѣняющагося логическаго акцента или другихъ соображеній.

Съ цѣлью провѣрить выводы, которые намѣчались по мѣрѣ того какъ работа подвигалась впередъ, и для сравненія пѣсни, перенесенной съ фонографа на ноты, съ записями, сдѣланными по слуху, я попробовала изобразить пѣсню другимъ письмомъ, а именно графически (см. I и II таблицы). Графики эти даютъ одновременно мелодическій и ритмическій рисунокъ пѣсни, а также выясняютъ отношеніе подголосковъ къ основному мотиву. Каждое вертикальное дѣленіе сѣтки соответствуетъ *полутону* и съ лѣвой стороны каждой пѣсни отмѣчены ступени, представляющія звукорядъ пѣсни. Горизонтальное дѣленіе сѣтки соответствуетъ продолжительности отдѣльной ноты, причемъ  $\frac{1}{8}$  принята равной одному дѣленію сѣтки, а два дѣленія — *четверти*. Тактовое дѣленіе изображено длинными вертикальными черными линиями. Отдѣльные голоса представлены различными красками, такъ что на графикѣ въ каждый данный моментъ видно положеніе каждаго голоса въ контрапунктическомъ рисункѣ.

На таблицѣ I дается въ такой графической формѣ пѣсня «Горы» въ трехъ вариантахъ:

№ 1. «Горы» (село Никольское, Воронежской губ., Ворон. уѣзда), записанъ мною съ помощью фонографа.

№ 2. «Горы» (Новгородской губерніи, Валдайскаго уѣзда, изъ сборника Лопатина и Прокунина). Рисунокъ подголосковъ взятъ изъ фортепьяннаго сопровожденія В. П. Прокунина.

№ 3. «Горы» (Рязанской губ., Раненбургскаго уѣзда, изданіе Пѣсен-

---

\*) Всего около 500 пѣсенъ.



ной Комиссiи при Императорскомъ Географическомъ Обществѣ; положена на голоса И. В. Некрасовымъ).

Разсматривая внимательно эти графическія изображенія пѣсень, можно замѣтить слѣдующее:

№ 1. «Горы». Построеніе музыкальнаго періода находится въ соответствіи съ текстомъ и расположено до известной степени симметрично:

Вопросъ или положеніе*).	Ужъ въ горы, горы.	I	2 такта.	} Хоръ.
Неполный отвѣтъ.	Горы Воробьевскія.	I	2 такта.	
Отвѣтъ или заключеніе.	Воробьевскія.	II	2 такта.	

Первая часть — положеніе или вопросъ исполняется запѣвалой, остальные два предложенія — неполный отвѣтъ и окончательный отвѣтъ — даются хоромъ. Очень характерная фигура запѣва повторяется и въ хорѣ, частію въ унисонъ, частію же видоизмѣненная. Хоръ вступаетъ не въ унисонъ какъ это обычно въ русской народной пѣснѣ: повидимому запѣвъ уже сыгралъ роль унисона. Верхній подголосокъ намѣчаетъ фигуру, которая встрѣчается опять въ отвѣтѣ и этимъ какъ бы намѣчаетъ этотъ отвѣтъ. Въ серединѣ незаконченнаго отвѣта хора всѣ три голоса сливаются въ унисонъ, послѣ котораго главный рисунокъ мотива, намѣченный въ запѣвѣ, повторяется уже въ самомъ отвѣтѣ. При началѣ отвѣта голоса опять сливаются, чтобы начать фигуру болѣе покойную, для заключенія. Оба послѣднія предложенія разрѣшаются каденціями въ унисонъ: послѣ неполнаго отвѣта — унисономъ на седьмой ступени (тактъ 5), а послѣ полнаго отвѣта — заключительной каденціей на тоникѣ (такты 6 и 7).

Характерно, что голосъ запѣвалы ведетъ въ хорѣ болѣе низкую партію и только въ самыхъ энергичныхъ мѣстахъ, какъ, на примѣръ, при исполненіи главной фигуры мотива (тактъ 4), онъ отчасти соединяется съ верхнимъ подголоскомъ. Вся хоровая фактура вращается въ очень тѣсной гармоніи.

Второе колѣно вполне соответствовало бы первому, еслибы не двѣ вставки, обозначенныя скобками.

Вопросъ.	Воробьевскія, (Ахъ.)	I	2 такта запѣва и 1 хора.
Неполный отвѣтъ.	Ничего то вы горы, (горы непоро...)	I	2 такта хора, 1 повтореніе.
Отвѣтъ	Не породили.	II	2 такта хора.

Второй запѣвъ очень сходенъ съ первымъ, но хоръ не даетъ запѣвалѣ докончить вторую фигуру первоначальной мелодіи запѣва и вступитъ

\*) «Послѣ известнаго положенія (thesis) мы требуемъ соответственнаго отвѣта — противоположенія (antithesis)». Эбенезеръ Праутъ, Музыкальная форма. Переводъ съ англ., С. Л. Толстого. Изданіе Юргенсона, Москва, стр. 18.

тельнымъ «А...ахъ», увлекаетъ и зашѣвалу расширить эту фигуру хорвымъ унисономъ, такъ что получается какъ бы удлиненіе запѣва при помощи хора въ унисонъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ по требованію текста подготавливается затактъ, необходимый въ виду того, что удареніе въ первомъ словѣ второго колѣна — «Ничего то вы, горы», — падаетъ на третій слогъ, а не на первый, какъ въ словахъ «Горы Воробьевскія».

Слѣдующая фраза, заканчивающаяся серединой каденціей, очень близка, (но далеко не тождественна) съ соответствующей частью перваго «колѣна». Тоже можно сказать и объ *ответѣ* (съ заключительной каденціей).

№ 2. «Горы», изъ сборника Лопатина и Прокунина. Подголосокъ, который въ фортепианномъ сопровожденіи стоитъ въ правой рукѣ, а также и басъ, перенесены въ графическомъ изображеніи на октаву выше. Въ записи В. П. Прокунина мелодія запѣва отличается тѣми же двумя характерными фигурами, какъ и въ № 1. Хоръ подхватываетъ въ унисонъ и первая половина средней части (тактъ 3), точно такъ же носитъ слѣды той фигуры, которая встрѣчается въ заключеніи или отвѣтѣ. Вторая половина этой части также поется унисономъ съ маленькими отступленіями въ концѣ. Отклоненіе нижняго подголоска, по всей вѣроятности, обусловлено требованіями фортепианнаго сопровожденія. Въ началѣ и концѣ фигуры голоса сливаются въ унисонъ. Заключительная фраза также близка къ № 1, но съ менѣе прихотливой гармонизаціей. Запѣвъ 2-го колѣна значительно отличается отъ перваго. Со стороны мелодической второе колѣно довольно близко подходит къ народному голосоведенію, если принять во вниманіе, что подголоски эти были приспособлены для фортепианнаго сопровожденія. Эта запись показываетъ, какъ близко талантливый музыкантъ можетъ подойти въ гармонизаціи пѣсни къ народному голосоведенію и усвоить народный стиль. Ритмическое дѣленіе менѣе удачно, вѣроятно вслѣдствіе того, что было обращено недостаточно вниманія на главное удареніе стиха въ первой фразѣ «Ужъ вы горы мои». Поэтому и все тактовое дѣленіе пѣсни осложнилось, пришлось въ 14 тактахъ 14 разъ перемѣнять тактовое дѣленіе тогда какъ, опираясь на главное удареніе стиха, всю пѣсню можно уложить въ тактъ на  $\frac{4}{4}$ , съ немногими отклоненіями.

№ 3. «Горы» (Рязанской губерніи, Равенбургскаго уѣзда. Изданіе Пѣсенной Комиссіи при Императорскомъ Географическомъ Обществѣ; пѣсни положена на голоса И. В. Некрасовымъ). Несмотря на то, что вариантъ этотъ записанъ однимъ изъ самыхъ опытныхъ собирателей народной пѣсни — И. В. Некрасовъ командированъ Пѣсенной Комиссіей втеченіе многихъ лѣтъ — рисунокъ № 3 показываетъ, что голосоведеніе въ его записи отличается отъ пароднаго. 2-ой подголосокъ до извѣстной сте-

пени близокъ къ основному мотиву. 3-ий же совсѣмъ ему чуждъ. Это объясняется, несомнѣнно, трудностью схватить одновременно разные голоса. За то тактовое дѣленіе болѣе удачно и опирается на главное удареніе стиха.

На таблицѣ II представлены:

№ 4. «Какъ у насъ на Святой Руси». (№ 14 сборника, записанъ фонографомъ.)

№ 5. Хораль Лютера «*Ein feste Burg*».

№ 6. «А мы землю наняли», изъ сборника М. Балакирева.

№ 7. «Ахъ, ты Дуня черноброва». Фабричная частушка.

№ 4. \*) «Какъ у насъ на святой Руси», (село Новая Слобода, Нижегородской губерніи, Лукояновскаго уѣзда), записана съ помощью фонографа. Эта пѣсня представляетъ образецъ довольно строгой (для народной пѣсни) имитациі, причемъ фигура запѣва повторяется, хотя и въ нѣсколько видоизмѣненной формѣ, послѣдовательно всѣми голосами и на различныхъ ступеняхъ. Верхній подголосокъ беретъ на себя большую часть этой работы, тогда какъ запѣвала переходитъ на нижній голосъ и довольствуется только нѣсколькими характерными фигурами основной мелодіи, чередуясь съ вторымъ подголоскомъ. Благодаря прихотливой разработкѣ основнаго мотива въ верхнемъ подголоскѣ и тому обстоятельству, что имитациа ведется въ различныхъ голосахъ самостоятельно, контрапунктическій рисунокъ умѣщается не въ такой тѣсной гармоніи, какъ обыкновенно. Въ верхнемъ подголоскѣ, въ 3-емъ и 4-омъ тактахъ послѣ вступленія хора, встрѣчается повтореніе одной и той же фигуры на разныхъ ступеняхъ гаммы (секвенціи), что представляется рѣдкимъ случаемъ въ пѣсняхъ народа, который избѣгаетъ повтореній въ совершенно неизмѣнномъ видѣ, а, напротивъ всегда стремится внести что нибудь новое въ разъ спѣтую музыкальную фигуру.

№ 5. «А мы землю наняли», изъ замѣчательнаго сборника М. А. Балакирева, представляетъ одну изъ старинныхъ игровыхъ пѣсень (Веснянокъ), намекающую на древній обычай «купли невѣсты».

№ 6. «Ахъ, ты Дуня черноброва», даетъ одну изъ типичныхъ современныхъ «частушекъ» фабричнаго происхожденія.

Интересно, что обѣ пѣсни, какъ старая (съ преобладаніемъ нисходящихъ ходовъ), такъ и новая (съ обратными, восходящими), построены на квинтовомъ звукорядѣ, что считается однимъ изъ признаковъ древняго происхожденія пѣсни. Онѣ какъ бы принадлежать къ двумъ противоположнымъ концамъ эволюціи народной пѣсни, и это совпаденіе наводитъ на мысль, что въ ходѣ развитія народной пѣсни былъ моментъ, который можно назвать апогеемъ развитія народнаго музыкальнаго творчества.

---

\*) Къ сожалѣнію, въ рисунокъ вкралось опечатка; начиная съ 4-го такта онъ помѣщенъ на одно дѣленіе выше, чѣмъ слѣдуетъ, такъ что читать его нужно на одно дѣленіе ниже.

№ 7, известный хораль Лютера «Ein feste Burg», может служить типичным образцом западно-европейской гармонизации, в которой главную роль играет верхний голос, а другие голоса служат ему сопровождением. По рисунку № 7 видно ясно, что они не имеют никакого мелодического отношения к верхнему голосу и подчиняются правилам гармонии, аккорды же служат верхнему голосу как бы опорой, своеобразными звуковыми колоннами, на которых он покоится.

Из внимательного разбора графических записей песни можно уже вывести некоторые заключения:

1) В заглавьи встречается наиболее украшенная, сложная форма мелодии и как только пристает хор, главная разработка основной мелодии передается другому голосу, чаще всего верхнему. При заглавьи второго колена первенствующая роль опять возвращается к заглавьи.

2) Характерная фигура основной мелодии повторяется в хоры и обыкновенно всеми голосами, если не унисомом, то с некоторыми изменениями, которые зависят от большей или меньшей талантливости и самостоятельности певцов, составляющих хор или артель.

3) Хорь начинает и кончает каждое предложение унисомом, но часто унисону в начале песни соответствует заглавьи. Повидимому народу кажется недостаточным разрешение гармонии в форме трезвучия и хорь, разделяясь на прихотливые подголоски, сливается на каденциях и успокаивается только на унисон или полном созвучии. Иногда верхний подголосок кончает октавой выше\*).

4) При очень фигурном расположении мелодии заглавья последняя переходит при вступлении хора в первый подголосок, причем мелодия не повторяется буквально, а с значительными изменениями и, однако, так, что характер ее может быть сейчас же узнан. Остальные подголоски довольствуются какой-нибудь отдельной фигурой мотива, причем эта фигура в разных голосах появляется в разное время, иногда в обратной форме, и соответствует тому месту, где остальные голоса тянут, и обратно.

5) Образец западно-европейской гармонизации помогает путем наглядного сравнения, оценить подлинную гармонизацию народной песни.

6) Графический способ дает возможность строгой проверки ритмического рисунка песни, наглядно изображая мелкие и крупные ритмические фигуры.

Пытаясь установить некоторые правила для записывания народной песни, я ни на минуту не забывала, что в руках наших еще слишком

---

\*) Из песни, вошедших в 1-ый выпуск, исключение предоставляют: № 18 (Дубинушка), и № 21 (Духовный стих).

мало *подлиннаго* пѣсеннаго матеріала, что только дальнѣйшая работа въ этомъ направленіи можетъ освѣтить новыми лучами еще не вполне ясный путь изслѣдованія народнаго пѣсеннаго творчества, найти неизблемыя основы гармоническаго и ритмическаго строенія народной многоголосной пѣсни.

Еще разъ повторяю, что работа эта есть только попытка приблизиться къ возможно точной записи и намѣтить правила, которыми можно руководиться при перенесеніи многоголосной пѣсни съ фонографа на ноты. Предисловіе къ этому сборнику печаталось послѣ того, какъ было закончено печатаніе пѣсенъ. Такимъ образомъ намѣченныя въ немъ выводы явились результатомъ анализа только того небольшого числа пѣсенъ, которыя вошли въ пею, — 23-хъ изъ записанныхъ мною 500. — Я сама вижу недостатки этой книги, сознаю нѣкоторую непоследовательность въ проведеніи разъ принятыхъ правилъ, но думаю, что благодаря трудности и новизнѣ дѣла, эти недостатки можно будетъ устранить только по мѣрѣ того, какъ будетъ накапливаться матеріалъ, и, вообще, двигаться впередъ работа. Наблюденія, которыя мнѣ удалось сдѣлать за послѣднее время, въ особенности надъ пѣснями, записанными въ Новгородской губерніи, намѣчаютъ рядъ интересныхъ вопросовъ.

Дальнѣйшія изслѣдованія голосоведенія народной пѣсни докажутъ, насколько правиленъ предлагаемый мною пріемъ и внесутъ въ него поправки и дополненія. Въ данный же моментъ только постоянное собираніе пѣсеннаго матеріала путемъ фонографической записи, и внимательная безпристрастная разработка его, могутъ внести больше свѣта въ туманную область музыкальной этнографіи.

## Исполненіе.

Вся сила и красота исполненія хорошаго народнаго хора заключается въ томъ, что онъ поетъ *свободно импровизируя*, вслѣдствіе чего въ немъ нѣтъ ничего механическаго. Въ этомъ его главное преимущество передъ хоромъ дисциплинированнымъ, который вполне подчиняется волѣ дирижера и передаетъ его идею и чувства. Ученый хоръ можетъ поражать выработкой ансамбля, тонкостью оттѣнковъ, красивой фразировкой, но рѣдко можетъ увлечь слушателя. Высшая похвала такому хору: «Онъ поетъ, какъ одинъ человекъ», хотя бы пѣло 100, 200, и болѣе. Дирижеръ, какъ магъ, какъ гипнотизеръ, однимъ движеніемъ руки вызываетъ тончайшіе внѣшніе оттѣнки отъ едва слышнаго *pianissimo* до поражающаго *forte*, но индивидуальное чувство каждаго исполнителя подавлено, оно не можетъ проявиться при постоянномъ сосредоточенномъ вниманіи на палочкѣ дирижера. Идеаль такого хора — «разумный деспотизмъ», если будетъ позволено такъ вы-

разиться. Народный хоръ основанъ совѣмъ на другомъ принципѣ. Онъ состоитъ изъ пѣвцовъ, которые изливаютъ въ импровизаціи *свое* чувство, стремятся каждый проявить свою личность, но, вмѣстѣ съ тѣмъ заботятся о красотѣ общаго исполненія. Даже лучшіе народные пѣвцы не любятъ пѣть въ одиночку. «Одному не спѣтъ», приходилось мнѣ часто слышать, «артелью легче». Это выраженіе «пѣть артелью» очень характерно для народнаго склада пѣсни. Въ пѣсенной артели каждый членъ является исполнителемъ и вмѣстѣ композиторомъ. Правда, запѣвала даетъ тонъ пѣсцѣ, вліяетъ на стиль давнаго варіанта — вольный или строгій, но каждый порядочный пѣвецъ можетъ быть запѣвалой. Если идеаломъ дисциплинированнаго хора есть *подчиненіе талаго личности дирижера*, то хоръ народный, напротивъ, представляетъ *свободное сляніе многихъ личностей въ одно тало*. Каждый хорошій пѣвецъ проявляетъ себя въ своей разработкѣ основнаго мотива и каждый подголосокъ носить свой, особый характеръ, отчего удивительно выигрываетъ живость исполненія. Хоръ народный поетъ не «какъ одинъ человекъ», а какъ много людей, одушевляемыхъ общимъ чувствомъ любви къ пѣснѣ, изливающихъ въ ней свое горе и радости.

Именно потому, что вся сила народной пѣсни въ свободной импровизаціи, заученное исполненіе народной пѣсни даже лучшими артистами никогда не можетъ сравниться съ настоящимъ народнымъ исполненіемъ.

На сторонѣ народныхъ исполнителей всегда останется преимущество, которое мы можемъ пріобрѣсти только огромной работой надъ собой. Народъ импровизируетъ пѣсню, мы заучиваемъ ее по нотамъ. Въ то время какъ въ народномъ исполненіи пѣсня льется непрерывной струей, у насъ всегда слышно дѣленіе на такты и ноты. Народъ *сказываетъ* пѣсню въ протяжной музыкальной рѣчи, мы поемъ мотивъ, иногда не зная словъ и очень неясно произнося ихъ. Народъ любитъ свою пѣсню, умиляется передъ нею, именно умиляется, — мы *стисходимъ* къ ней. Я убѣждена, что до тѣхъ поръ, пока мы не *оживемъ* въ пѣсню, какъ вживается каждый настоящій артистъ въ свою роль, до тѣхъ поръ наше исполненіе будетъ слабо и блѣдно. Для того, чтобы намъ пѣть хорошо народныя пѣсни, нужно знать ихъ и работать надъ ними, не теоретически только, а пѣть ихъ, пѣть и пѣть. Намъ нужно учиться ихъ импровизировать.

Въ пѣніи есть только одна хорошая школа, общая для всѣхъ національностей. Ея главныя требованія: глубина чувства, простота исполненія, изящество фразировки и при всемъ этомъ чувство мѣры; тѣ же требованія ставятся и хорошему народному пѣвцу \*). Можетъ быть, безсознательное

---

\*) Мнѣ случалось слышать подобныя выраженія въ народѣ: «Ну этотъ плохъ, больно голосомъ виляетъ», или «Вертикулы то свои брось, прямѣе пѣсню сказывай».

народное творчество чисто классическою простотою исполненія превосходить даже высшую школу, выработанную профессиональными артистами; именно благодаря тому, что народный пѣвецъ самъ складываетъ пѣсню, она льется невольно и безыскусственно. Ученый пѣвецъ поетъ задолбленное; только самые талантливые изъ образованныхъ пѣвцовъ возвышаются до исполненія, дающаго *иллюзію* импровизаціи.

Нерѣдко приходится слышать въ похвалу артисту, что онъ «схватилъ *пошибъ* народной пѣсни». Что значитъ это выраженіе? Пѣсня народная безконечно разнообразна по содержанію, по музыкальной фразировкѣ, по украшеніямъ. Какъ же можетъ одно это легкомысленное слово опредѣлить ту сложную комбинацію наблюденій и впечатлѣній, которыя долженъ пройти артистъ, желающій приблизиться къ исполненію пѣвца-импровизатора? Онъ долженъ изучить пѣсню, глубоко вникнуть въ ея содержаніе, понять связь ея съ жизнью; нужно, чтобы она вошла въ кровь и въ плоть его, чтобы онъ сжился съ нею, искренно полюбилъ ее — тогда только онъ можетъ исполнить ее дѣйствительно хорошо. Нужно, чтобы ноты, которыми она написана, исчезли изъ его воображенія, чтобы въ памяти осталась только нить мелодіи, тѣсно связанная со стихомъ. Ея плавное и мягкое теченіе нельзя разрывать, не изуродовавъ ея красоты. Артистъ только тогда станетъ наравнѣ, а, можетъ быть, и возвысится надъ народнымъ пѣвцомъ, когда, подобно ему, будетъ во время исполненія наслаждаться пѣсней, вкладывать въ нее душу.

Позволяю себѣ сдѣлать выписку изъ моей дорожной записной книжки, чтобы нагляднѣе обрисовать народное исполненіе пѣсенъ.

«Митревна прежде всѣхъ вышла впередъ. Высокая, очень прямая, съ строгимъ лицомъ, она выступала безъ всякой застѣнчивости, съ большимъ достоинствомъ. Видно было, что ей въ привычку братья за дѣло серьезно. За ней потянулись другія бабы, стали въ кружокъ и притихли. Митревна подперла щеку рукой и какимъ-то особеннымъ, сильнымъ и строгимъ взглядомъ оглянула пѣвицъ. Что-то страстно сдержанное въ этомъ взглядѣ мгновенно передалось другимъ бабамъ. Онѣ пригорюнились, и каждая точно углубилась въ себя. Лица стали у всѣхъ серьезныя, а глаза впились въ Митревну. Глубокое вниманіе выражалось въ нихъ. Въ этотъ моментъ я поняла, что значитъ выраженіе «бабы люты на пѣсни».

«Она запѣла мою любимую пѣсню «Лучинушку», которую я всюду искала и ни разу не записала удачно. Митревна вела основную мелодію. Она запѣвала низко и звучно, удивительно свѣжимъ для такой старой женщины голосомъ. Въ пѣснѣ ея не было никакихъ сантиментальныхъ подчеркиваній или взываній. Оно поражало своей изящной простотою, пѣсня лилась ровно и ясно, ни одно слово не пропадало. Не смотря на широкую,

протяжную мелодію, выразительность, которую она вкладывала въ слова пѣсни, была такъ велика, что она будто въ одно и то же время пѣла и сказывала пѣсню. Меня удивляла эта чисто классическая строгость стили, которая такъ шла къ ея серьезному лицу. «Неужели природный талантъ приводитъ къ тому-же, что даетъ лучшая школа?», думалось мнѣ.

«Но если съ внѣшней стороны пѣсня была проста, строго ритмична и ни на мгновение не выходила за предѣлы художественной правды, то внутреннее содержаніе ея казалось мнѣ безконечно сложнымъ, полнымъ глубокаго смысла и чувства. Дѣйствительно, это была «притча о жизни», какъ называютъ въ народѣ пѣсни. Она говорила о нѣжной, отзывчивой душѣ женщины, которая мучится въ чуждой обстановкѣ, нелюбимая и беззащитная въ семьѣ мужа, избраннаго не по любви, но въ силу какихъ-то грубыхъ соображеній выгоды, не ею самой, которой приходится дѣлить съ нимъ долгую жизнь, а другими людьми, не понимающими запросовъ ея души. Жертва разлада въ семьѣ, неустанной работницей сидитъ она всю ночь за пряжей, а днемъ не знаетъ покоя отъ мелкихъ козней злой свекрови.

«Въ выразительныхъ голосахъ бабъ слышно, какъ близко имъ горе этой женщины.

«Ой, да лучина моя, лучинушка», заводитъ Митревна своимъ звучнымъ голосомъ.

«Ахъ, что же ты, моя лучинушка, не ярко да ты горишь?» голосами, въ которыхъ звучатъ упрекъ и жалость, подхватываютъ другія бабы, всѣ вмѣстѣ на одной нотѣ, и сейчасъ же расходятся вразсыпную, на разные подголоски. Митревна проводитъ до конца главную мелодію, но даетъ полную волю другимъ голосамъ, сдерживая всѣхъ вмѣстѣ и соединяя ихъ безъ всякихъ внѣшнихъ приемовъ, не то строгимъ сосредоточеннымъ взглядомъ, не то другимъ невидимымъ способомъ. Всѣ смотрятъ на нее и невольно подчиняются ея властному взгляду, заражаются ея вдохновеніемъ, ея сдержанною страстностью. Двѣ изъ бабъ поютъ низкими голосами, то примыкая къ Митревинѣ, то отдѣляясь отъ нея на мгновение и опять сейчасъ же сливаясь съ ея голосомъ. А надъ низкими голосами старухъ выются звонкіе молодые голоса. Каждый ясно слышенъ, каждый ведетъ свое, ни одинъ не пропадетъ и не теряетъ своего характера. Оттого гармонія цѣлаго такъ полна и жизненна, оттого чувствуется полное примиреніе общаго съ частнымъ».

Вообще, представленіе объ исполненіи пѣсенъ народными пѣвцами въ нашемъ обществѣ несовсѣмъ правильное. Темпъ пѣсенъ въ концертахъ часто берется преувеличеннымъ. Въ протяжныхъ пѣсняхъ онъ слишкомъ медленный, въ плясовыхъ черезчуръ скоръ. Хорошіе пѣвцы въ народѣ отличаются чувствомъ мѣры. Хотя высшая похвала пѣвцу — «у его душа



долгая», т. е. длинное дыханіе, но лучшіе пѣвцы никогда не злоупотребляютъ своей силой, поютъ классически просто, не затягивая и не ускоряя темпа безъ серьезнаго основанія. Нерѣдко бабы спрашивали меня, какъ пѣть пѣсню, «какъ въ полѣ, или какъ за прядками?» Въ полѣ онѣ поютъ громко и протяжно, вѣроятно, вслѣдствіе необъятности окружающаго ихъ пространства; за прядками, въ избѣ, вполголоса, легко, и немного скорѣе.

При исполненіи пѣсенъ, записанныхъ съ помощью фонографа, я бы совѣтовала пѣть ихъ а *capella*, безъ сопровожденія, хотя въ сборникѣ есть акомпанементъ, составленный *исключительно* изъ главнаго мотива и подголосковъ пѣсенъ. Въ немъ не прибавлено ни одной ноты. Я боялась записывать неясные для моего уха подголоски, чтобы не погрѣшить противъ истины.

Хотя фонографъ закрѣпляетъ пѣсню на валикѣ всецѣло въ томъ видѣ, какъ она поется, съ ея натуральными интервалами, но фортепіано передаетъ эти интерваллы уже темперованными, а слѣдовательно, измѣняетъ нѣсколько отношеніе между ними, и вслѣдствіе этого они звучатъ хуже. Кромѣ того, такъ какъ каждый изъ подголосковъ, сливаясь повременамъ съ основнымъ мотивомъ, долженъ въ то же время звучать самостоятельно, то разные тембры голосовъ яснѣе передаютъ ихъ, какъ бы окрашивая ихъ въ разные цвѣта и придавая этимъ полноту своеобразной гармоніи народной пѣсни. Фортепіано же, при короткости своихъ звуковъ и однообразіи тембра часто звучитъ холоднымъ унисономъ и значительно портитъ пѣсню.

На основаніи знакомства съ разными пѣвцами опредѣленнѣе выдѣляются въ народномъ исполненіи два стиля, въ зависимости отъ индивидуальности пѣвца, одинъ — строгій, другой, если можно такъ выразиться, — вольный. Первый — простъ, серьезенъ, выражаетъ сдержанное чувство; второй — болѣе экспансивенъ: чувство вырывается наружу въ прихотливыхъ переливахъ голоса, пѣвецъ даетъ волю своей фантазіи и, съ умилениемъ передъ пѣсней, точно лелѣетъ ее и всячески украшаетъ. Я не знаю, который изъ нихъ лучше; каждый имѣетъ свою прелесть. Оба стиля встрѣчаются въ старинныхъ пѣсняхъ, про которыя знатоки говорятъ: «ужь въ старину голосомъ-то водили, водили». «Старинная пѣсня какъ рѣка льется, съ извилинами да загонами, а новая какъ чугунокъ бѣжить».

---

## Заключеніе.

Изъ вышеизложеннаго видно, что строеніе великорусской народной пѣсни, въ основѣ которой лежитъ разработка въ подголоскахъ главной мелодіи, обуславливаетъ необыкновенное разнообразіе и обиліе вариантовъ

или разновидностей каждой пѣсни. Кромѣ вариантовъ пѣсни *по мѣсту* (губернія, уѣздъ, деревня, «проулокъ»\*), получаютъ еще варианты *по времени*, въ разные моменты исполненія (въ зависимости отъ состава артели, отъ запѣвалы, отъ настроенія поющихъ), а въ каждомъ данномъ вариантѣ пѣсни отвѣтвляются отъ основного мотива еще импровизируемые пѣвцами варианты-подголоски.

Въ концѣ концовъ получается поразительное богатство музыкальных комбинацій. Мнѣ думается, что добросовѣстный изслѣдователь, сознавая все обиліе *существующаго*, но не *собраннаго* еще матеріала, и предвидя въ будущемъ удивительно интересное дѣло разработки на основаніи его выводовъ и обобщеній, которые могутъ лечь фундаментомъ законовъ русской народной музыки, долженъ въ данную минуту удержаться отъ *окончательныхъ* выводовъ и дать себѣ слово усердно продолжать неблагодарный, на видъ, трудъ собирателя. Подобно тому, какъ въ статистикѣ неправильныя среднія ведутъ къ ошибкамъ, возрастающимъ въ прогрессіи въ дальнѣйшихъ выводахъ, и въ нашемъ дѣлѣ при недостаткѣ или неточности матеріала, складывается невѣрный взглядъ на самую основу народнаго пѣсеннаго творчества. Пѣсня живетъ, развивается, и разныя фазы ея развитія могутъ подойти подъ различныя теоретическія выводы. Только очень обширный и точный матеріалъ дастъ возможность установить законы, на которыхъ зиждилась народная пѣсня.

Интересенъ слѣдующій примѣръ разнорѣчивости мнѣній о строепіи русской народной пѣсни: въ Россіи все большее поле завоевываетъ мнѣніе, что русская народная пѣсня построена на интервалахъ натуральной гаммы, сохранившихся въ гаммахъ древне-греческихъ, въ которыхъ современнаго минора (съ вводнымъ тономъ) совсѣмъ нѣтъ. — Въ Америкѣ же очень почтенный и знающій музыкальный критикъ, употребившій немало времени на изученіе русской народной пѣсни *по существующимъ сборникамъ*, приходитъ, наоборотъ, къ заключенію, что большинство пѣсенъ сѣверной и средней Россіи — въ минорномъ тонѣ, и даже, со склонностью чистаго теоретика къ смѣлымъ обобщеніямъ, дѣлитъ Россію діагональю на мажорную и минорную.

Приведу еще примѣръ. Очень серьезный изслѣдователь русской народной музыки, П. Сокальскій, считаетъ, что народъ поетъ въ унисонъ. Другіе же изслѣдователи (Мельгуновъ, Пальчиковъ) утверждаютъ, что въ народѣ преобладаетъ полифонія. Знатоки пѣсенъ изъ народа говорятъ: «Встарину на подголоски поднимали; какъ вознесутъ, такъ заслушанье». Очевидно, въ памяти стариковъ осталось многоголосное пѣніе.

---

\*) «Намъ съ ней не спѣть, мы не изъ одного проулка», говорятъ иногда бабы про пѣвицу, которая поетъ съ ними «неладно».

Мой опытъ также заставляетъ меня присоеди­ниться къ послѣднему мнѣнію. Мнѣ никогда не приходилось слышать *хорошихъ* пѣвцовъ изъ народа, пою­щихъ чистымъ унисономъ; только плохіе «водятъ голосомъ» за другими. Я замѣчала, что скорѣе молодежь склонна къ монотонному одногласію, можетъ быть, потому, что задалбливаетъ главный мотивъ пѣсни подъ гар­монію, или привыкаетъ пѣть въ одинъ голосъ разные стихи въ школѣ. Старики же и старухи всегда выводятъ интересные подголоски, или варианты основной мелодіи, нерѣдко дающіе своеобразный контрапунктъ \*).

Но, кромѣ разногласія въ упомянутыхъ основныхъ вопросахъ строенія пародной пѣсни, есть еще много другихъ, далеко не разработанныхъ, часто едва намѣченныхъ. Какъ золото въ песокѣ, затеряны во всевозможныхъ наслоеніяхъ жизни многія прекрасныя произведенія народнаго генія. «Ищите, и обряцете», призываютъ они къ намъ устами пѣвцовъ.

Я глубоко убѣждена, что еслибы цѣлыя фаланги собирателей разсы­пались по Россіи, нашлись бы еще многіе драгоцѣнные экземпляры пѣсенъ. Старики и старухи еще помнятъ ихъ. Во *многихъ* мѣстахъ есть «пѣсель­ники, какихъ во всей округѣ не сыщешь». Если поспѣшить сдѣлать записи всюду, то есть правильно организовать *общую перепись* въ возможно болѣе широкомъ районѣ и въ извѣстный періодъ, нельзя предвидѣть, какія уди­вительныя открытія въ сферѣ народнаго музыкальнаго искусства могутъ быть сдѣланы.

Медлить нельзя. Несомнѣнно, что многія старинныя пѣсни исчезаютъ. Правда, нарождается новая народная пѣсня. Можетъ быть, она разовьется въ очень интересномъ направленіи. Но, на насъ, живущихъ въ такое время, когда есть еще люди, знающія старинныя пѣсни, лежитъ обязанность за­писать ихъ и употребить всѣ силы, чтобы въ правильномъ видѣ сохранить ихъ.

Начало моего изданія пѣсенъ задержалось по многимъ причинамъ, о которыхъ не стоитъ распространяться; но главныя причины заключались во первыхъ, въ массѣ новыхъ впечатлѣній, которыя пришлось пережить и переработать въ сознаніи, а во вторыхъ — въ неожиданно сложномъ и обильномъ матеріалѣ, который открылся передъ моими глазами. Работа была непривычная, новая. Труда пошло не мало. Терпѣніе иногда исто­щалось, когда непокорная пѣсня ускользала и не давала закрѣпить себя на бумагѣ; пронзительный звукъ фонографа преслѣдовалъ до галлюцинацій. Но все время меня ободряло и двигало впередъ радостное сознаніе, что я

---

\*) Этотъ взглядъ подтверждаютъ также изслѣдователи латышской пѣсни гг. Виг­неръ и Мельнгайлисъ, съ которыми мнѣ пришлось много бесѣдовать по этому поводу. Они оба считаютъ, что въ латышскихъ пѣсняхъ сохранился народный контрапунктъ, су­ществовавшій ранѣе контрапункта, изобрѣтеннаго учеными музыкантами.

не одинока въ своей работѣ, что она встрѣчаетъ общее сочувствіе. Радость эта отравлялась по временамъ только мыслью, что въ важномъ вопросѣ собранія пѣсенъ усилія отдѣльныхъ личностей недостаточны; со стороны же общества одного сочувствія мало, нужно *дѣло*. Матеріаль такъ обилень, вопросъ такъ сложенъ и широкъ, что требуется живая, дружная и постоянная работа многихъ людей для правильной его постановки. Необходима повсемѣстная организація пѣсенныхъ комиссій при археологическихъ и этнографическихъ обществахъ и музеяхъ большихъ городовъ для собранія и изученія образцовъ народной музыки, нужно энергическое привлеченіе къ нимъ музыкантовъ-этнографовъ и, вообще, людей готовыхъ серьезно заняться нелегкимъ трудомъ собранія, нужны, наконецъ, средства на экспедиціи и изданіе собраннаго матеріала. Не менѣе важно устройство пѣвческихъ союзовъ для практическаго изученія пѣсенъ народныхъ и для выработки типа исполненія, вполне художественнаго, по вмѣстѣ съ тѣмъ въ духѣ лучшихъ народныхъ пѣвцовъ. Только такое серьезное и всестороннее знаніе пѣсни народной дастъ намъ возможность дѣйствительно послужить наукѣ, искусству и жизни.

Въ заключеніе могу сказать одно, что готова съ наслажденіемъ работать для этого дѣла, не жалѣя ни силъ, ни труда, всегда помня врѣзавшіяся въ моей памяти слова одного крестьянина:

«За свитое дѣло берись со страхомъ въ сердцѣ».

*Евгенія Линева.*

Москва, 10-го Ноября 1903 г.

## Нѣсколько замѣчаній объ исполнителяхъ пѣсенъ.

Однимъ изъ достоинствъ фонографической записи является возможность сохранить индивидуальный характеръ исполненія пѣвца или запѣвалы, а при пѣнии хоромъ, общій характеръ цѣлой группы людей, которая его составляетъ. Приводимыя ниже дополнительныя объясненія намѣчаютъ связь между индивидуальностью запѣвалы и исполненіемъ даннаго варианта.

1. Горы. Запѣвала — Анна Югоровна Подтынникова, умная, серьезная старуха, лѣтъ подъ 60, которая считается большимъ пѣсеннымъ знатокомъ. Стилль ея строгій, простой, отражается на общемъ исполненіи и широкой мелодичностью сильно отличается отъ слѣдующаго затѣмъ варианта той же пѣсни (см. I таблицу).

2. Горы. Запѣвала — Стефанъ Пичуринъ, молодой крестьянинъ, лѣтъ 28—30. Въ складѣ пѣсни, въ восклицаніяхъ (эхъ, ай но, ой да), вложено много молодой энергіи, даже удалства. Пѣсня поется болѣе рѣшительно, обращеніе къ «горамъ» звучитъ рѣзкимъ упрекомъ, а не жалобой, какъ въ первомъ вариантѣ. Мелодія бѣднѣе, ритмъ шаблоннѣе.

3. Лучина. Запѣвала — Степанида Дмитриевна Каширина, женщина лѣтъ 50. Пѣніе ея задушевное, серьезное; манера пѣть проста и изящна, голосъ — низкое, мягкое контральто. Исполненіе «Лучинушки» описано въ предисловіи (стр. XXV). Варианты этой пѣсни очень разнообразны, хотя она встрѣчается уже рѣдко.

4. Не пой, не пой, соловьюшокъ. Запѣвала — Федосья Дмитриевна Нейкина, старуха за 60 лѣтъ, очень живая, бойкая, съ замѣчательно выразительной дикціей, несмотря на слабый голосъ; она очень гордится своимъ знаніемъ старинныхъ пѣсенъ; знаетъ многія историческія пѣсни (отъ нея записаны пѣсни, не вошедшія въ I выпускъ: про Ивана Грознаго, про Стецьку Разина, про графа Панипа и Наполеона\*); она поетъ

---

\*) О послѣднемъ съ неуваженіемъ говорить, что онъ изъ Россіи «безъ портокъ бѣжалъ, безъ шапки».

хорошо, по старинному, «былинку» о Ванькѣ Ключникѣ, (также записанную мною). Судя по разнообразію и красотѣ мотивовъ, которые она знаетъ, очень музыкальна и талантлива. Съ ней пѣла женщина моложе ея, лѣтъ 40, которою она была недовольна. Другія совсѣмъ не знали ея пѣсенъ или пѣли ихъ на другой, болѣе современный напѣвъ.

5. Соловьюшка. Пѣли молодые парни, исполнявшіе «Горы», № 2, и крестьянинъ среднихъ лѣтъ. Запѣвалъ Стефанъ Пичуринъ. Складъ этихъ двухъ пѣсенъ имѣетъ много общаго.

6. Соловьюшекъ лѣсной. Пѣли братья, пожевщики, прекрасно спѣвшіеся, такъ какъ они поютъ постоянно вмѣстѣ за работой и знаютъ множество пѣсенъ. Старшій изъ нихъ, Иванъ Захаровъ, очень талантливый и музыкальный парень, лѣтъ 26, съ сильно развитымъ эстетическимъ чутьемъ, служилъ въ солдатахъ въ Москвѣ; онъ бывалъ въ оперѣ, которая произвела на него сильное впечатлѣніе, и, хотя онъ любитъ свои деревенскія пѣсни, но вноситъ въ нихъ разныя новшества, и всей душой стремится къ новымъ пѣснямъ, слышаннымъ въ городахъ, которыя онъ называетъ однимъ общимъ именемъ «Кольцовскихъ пѣсенъ». Подъ этимъ названіемъ онъ подразумѣваетъ и оперныя хоры, и семинарскія пѣсни на слова Некрасова и другихъ поэтовъ. Онъ поставилъ мнѣ трудную задачу выслать имъ побольше этихъ «Кольцовскихъ пѣсенъ», говоря, что онъ «всякія пѣсни разберетъ». Но, хотя братья Захаровы считали себя отличными пѣвцами и славились на всю округу, бабушка ихъ, въ свое время замѣчательная «пѣсельница», а теперь изображавшая изъ себя знатока-критика, совсѣмъ не одобряла ихъ стиля. Она находила ихъ пѣсни недостаточно протяжными, скомканными, мелодію сокращенной, слова передѣланными. Братья сердились на нее, но соглашались, что она знала пѣсни лучше ихъ.

7. Долина. Запѣвала — Марья Данильевна Петрова, еще молодая женщина, жизнь которой сложилась печально. Она вышла замужъ за вдовца, одинъ изъ сыновей котораго былъ хронически боленъ. Но, кромѣ тяжелыхъ семейныхъ условій, приходилось жить въ большой бѣдности — «въ избѣ небо черезъ крышу видно». Всѣ пѣсни ся звучали печально и больше походили на голосьбу. Вслѣдствіе этого и «Долина», пѣсня, которую поютъ обыкновенно протяжно, на очень опредѣленный мотивъ, у нея вышла похожей на причетъ. Слова «Не кукуй же ты, горькая кукушка, безъ тебя жить тошно» звучали особенно выразительно.

Пѣсня «Долина» (№ 7) служитъ яркимъ доказательствомъ связи пѣсни съ жизнью. Вообще «Долина» извѣстна какъ пѣсня рекрутская; въ другомъ вариантѣ, записанномъ мною въ Новгородской губерніи, слова «прусскій царь» замѣнены выраженіемъ «бѣлый царь» и содержаніе пѣсни относится повидимому къ послѣдней турецкой войнѣ, когда солдатамъ русскимъ пришлось вынести тяжкія лишенія, которыя характеризуются

въ пѣснѣ словами: «поморилъ насъ голодною смертью, поморозилъ лю-  
тымъ морозомъ». Варіантъ же записанный мною въ Воронежской губерніи,  
относится къ временамъ крѣпостного права и въ немъ изливается жа-  
лоба на тяжелую участь крѣпостныхъ. Подъ именемъ прусскаго царя,  
какъ мнѣ объяснили, подразумѣвается отецъ одного помѣщика, очень не-  
популярный въ той мѣстности, съ фамиліей, напоминающей слово «прускій». Разсказываютъ, что при освобожденіи онъ надѣлилъ своихъ крестьянъ  
вмѣсто земли болотомъ, въ которомъ они голодали и мерзли.

8. Цвѣли въ полѣ цвѣтики. Пѣли мужчины и женщины среднихъ лѣтъ.  
Благодаря разнообразію тембровъ, фонографическая запись подголосковъ  
получилась болѣе ясной. Пѣсня эта очень распространена въ средней Россіи  
и въ настоящее время, въ различныхъ вариантахъ. (См. предисловіе,  
стр. IX).

9. Снѣжки бѣлы, лопушисты. Запѣвала Варвара Дулина, молодая, кра-  
сивая женщина, которая пѣла нѣсколько манерно, вводила однообразное  
повтореніе той же фигуры, что тотчасъ же отразилось на общемъ ис-  
полненіи, несмотря на то, что она пѣла со старухами, естественно тяго-  
тѣвшими къ старинной формѣ пѣсни. Было въ высшей степени интересно  
наблюдать, какъ старухи, хотя и не сочувствовали витіеватому стилю  
Варвары, которая «вывертывала пѣсню», выдѣлывая обратные ходы, снизу  
вверхъ, вмѣсто обычныхъ нисходящихъ, но тотчасъ же подчинились ей  
какъ запѣвалѣ и вели свои подголоски въ ея духѣ. Въ пѣснѣ «У насъ по  
морю», (№ 15), запѣвали Евдокія Константиновна Перегудина и Марья  
Матвѣевна Корчагина, обѣ женщины старыя (между 50 и 60 годами).  
Немедленно характеръ хора измѣнился, и пѣсня получилась вполне стиль-  
ная. Та же Варвара Дулина бросила свои «выкрутасы» и пѣла просто.

10. Снѣжки бѣлые, пушисты. Пѣли опять братья Захаровы, ножев-  
щики. Вліяніе солдата-запѣвалы сказалось злоупотребленіемъ параллель-  
ныхъ терцій и несвойственнымъ народной пѣснѣ ходомъ вверхъ въ по-  
слѣднемъ тактѣ каждаго «колѣна».

11. Ты, дѣтинушка, сиротинушка. Пѣли молодыя дѣвушки-перевозчицы,  
съ Ветлуги. Запѣвала Акулина Никаноровна Кабанова, удивительно крѣп-  
кая и ловкая дѣвушка, некрасивая, но замѣчательно симпатичная, съ пре-  
краснымъ, звонкимъ голосомъ. Эта артель молодыхъ лодчицъ, знающая  
массу пѣсенъ, является живымъ доказательствомъ возможности сохраненія  
ихъ и въ молодомъ поколѣніи.

12. Нукушечка нукуеть. Запѣвала Степанида Дмитріевна Каши-  
рина, которая пѣла «Лучинушку»; благодаря ея простому, талантливому  
исполненію, характеръ старинной свадебной пѣсни переданъ очень цѣльно.  
Связность пѣнія (legato) при исполненіи этой пѣсни доходила до того,

что украшенія (gruppetto), введенныя въ напѣвъ, кажутся какъ бы «сплавленными» съ нимъ и нисколько не нарушаютъ строгости стиля.

13. Выйду за ворота. Пѣлъ смѣшанный хоръ (8 человекъ). Впереди всѣхъ, передъ фонографомъ, стояла необыкновенно веселая молодая женщина, Елизавета Семеновна Бусарова, и пѣла живо, съ увлеченіемъ, все время поводя рукою взадъ и впередъ, опредѣляя этимъ тактъ. Пѣсня отождествлялась въ ея воображеніи съ пляской и она видимо съ трудомъ удерживалась, чтобы не пуститься въ плясъ. Она заражала весь хоръ своимъ весельемъ, что отразилось и на фонографической записи: настроеніе передано превосходно, но техническая сторона пострадала, такъ какъ при общемъ увлеченіи въ фонографъ попадали и довольно дикіе звуки.

14. Какъ у насъ на святой Руси.<sup>1)</sup> Запѣвала Федосья Васильевна Филиппенкова, крестьянка деревни Козаковки, пожилая женщина, подъ пятьдесятъ, съ выразительнымъ лицомъ и сильнымъ голосомъ, очень низкимъ, почти мужского тембра. Заключительныя ферматы она и ея товарки, также пожилыя женщины, кромѣ одной молодой дѣвушки, выдерживали безконечно долго. Думаю, что въ музыкальномъ отношеніи пѣсня эта одна изъ наиболѣе интересныхъ между всѣми мною записанными. Въ высшей степени любопытна разработка верхняго подголоска (см. Таблица II, стр. XVIII). Рассказываютъ, что лѣтъ 300 тому назадъ жители Козаковки и Новой слободы были переселены изъ Малороссіи помѣщикомъ ихъ, княземъ Кочубеемъ, и, хотя они уже совсѣмъ обрусѣли, но въ запѣвѣ пѣсни «Какъ у насъ на святой Руси» чувствуется какъ бы отдаленное вліяніе старинныхъ обрядовыхъ пѣсенъ Украйны: «Петривокъ» и «Веснянокъ».

15. У насъ по морю. Запѣвали Евдокія Константиновна Перегудина и Марья Матвѣевна Корчагина (см. № 9). Хоръ вступаетъ минорнымъ трезвучіемъ, что въ народной пѣснѣ встрѣчается рѣдко, а не унисономъ; мѣсто унисона играетъ запѣвъ; кончаютъ же всѣ на одной нотѣ. Одна старуха съ очень низкимъ голосомъ ведетъ пѣсню на октаву ниже.

16. Сарафанчикъ. Запѣвала Федосья Ксенофонтьевна Пронина. Она еще молодая женщина, лѣтъ 28, но считается очень хорошей «пѣсельницей». Насмѣшка надъ лѣнливой бабой, проходящая черезъ всю пѣсню, выражена очень тонко въ интонаціи голоса Федосьи. Иронія до того сильно сказывается въ самомъ содержаніи пѣсни, что всякое преувеличеніе и подчеркиванье дѣлается ненужнымъ. «Пѣсельницы» поютъ совершенно серьезно, но по мѣрѣ того, какъ пѣсня развивается въ своемъ содержаніи, смѣхъ все болѣе и болѣе овладѣваетъ слушателемъ.<sup>2)</sup>

---

1) См. «Пѣсни собр. П. В. Кирѣевскимъ», часть II, вып. 6, стр. 205—212, Смерть Грознаго царя Ивана Васильевича.

2) Пѣли: ужаснулся, не волься, музоли, кровавіе.



17. **Зайка.** Пѣли очень молоденькія дѣвушки, подростки. Игра «Зайка» еще въ употребленіи. Одинъ изъ членовъ хора изображаетъ зайца, который продѣлываетъ все, что поется въ пѣснѣ, такъ же какъ и хоръ. Въ исполненіи дѣвочекъ была замѣчательна живость, съ которой онѣ обращались къ «зайкѣ», какъ будто онъ былъ передъ ними. Онѣ поддразнивали его, добродушно насмѣхались надъ его трусостью, лукаво давали неисполнимые совѣты. Получалась цѣлая картина.

18. **Дубинушка.** Крюшники запѣвали по очереди. Пѣли слишкомъ сильно для маленькой комнаты, почему запись въ фонографѣ получилась непріятная, хотя и характерная. Исполненіе было страшно энергичное, какъ будто дѣйствительно тащили огромную тяжесть. Въ этой пѣснѣ характерно употребленіе параллельныхъ терцій, которыя не нарушаютъ народнаго склада пѣсни, свободно переходятъ въ унисонъ въ концѣ хороваго припѣва, а въ заключительномъ тактѣ пѣсни въ кварту и квинту, такъ что пѣсня кончается не обычнымъ унисономъ, а увеличенной квинтой.

19. **Какъ по Камѣ, по рѣкѣ.** Пѣли опять братья Захаровы. Типичная солдатская пѣсня, болѣе интересная по тексту, чѣмъ по музыкѣ, занесена изъ Москвы Иваномъ Захаровымъ.

20. **Жавороночекъ.** Пѣли два крестьянина среднихъ лѣтъ. Пѣсня эта пользуется популярностью, благодаря тому, вѣроятно, что содержаніе ея соотвѣтствуетъ и современной дѣйствительности.

21. **Мы проспали, продремали.** Запѣвала — Анна Егоровна Подтынникова (см. Горы, № 1). «Стишокъ» этотъ, какъ старухи называютъ духовный стихъ, поютъ послѣ свадьбы, когда, навеселившись «вдосталь», онѣ начинаютъ настраиваться на мрачныя мысли о грѣхахъ и тлѣнности всего земного. Интересный примѣръ мажора, который звучитъ печально и мрачно. Своеобразенъ верхній подголосокъ, который проводитъ имитацию основного мотива почти все время на интерваллѣ сексты\*).

22. **Ты, рябинушка, ты кудрявая.** Запѣвала Авдотья Никитина, женщина лѣтъ за 40, средней талантливости. Пѣли съ ней еще 4 женщины, но благодаря тому, что большая часть изъ нихъ «водила голосомъ» за другими, въ фонографѣ получилось только два ясныхъ голоса. Пѣсня эта встрѣчается уже довольно рѣдко, но интересна и по напѣву, и по тексту. Герой ея, какъ мнѣ пояснили, разбойникъ, Стецька Разинъ; онъ убилъ свою милую, а потомъ «спокаился».

23. **Намаринская.** «Заигрываль» Василій Никитичъ Кондратьевъ,

---

\*) Можно предположить, что духовный стихъ этотъ сложился подъ вліяніемъ церковной музыки первой эпохи партеснаго пѣнія въ Россіи (начало XVIII в.), о которой Дм. Разумовскій говоритъ: «Настоящая церковная мелодія, кромѣ исполняющаго ее голоса, изрѣдка повторялась . . . въ первой, верхней партіи въ секстахъ . . . (Церковное пѣніе въ Россіи. Выпускъ второй. Москва, 1868 г., стр. 220).

крестьянинъ деревни Симакова, Влад. губ. Ковровскаго уѣзда, играло всего 8 человѣкъ, но съ фонографа удалось списать только 6 голо-совъ. Интересно разнообразіе вариантовъ главнаго напѣва, который повто-ряется въ безчисленныхъ видоизмѣненіяхъ разными рожками. Передъ фоно-графомъ рожечники нѣсколько смутились, что мѣшало имъ дать вполне волю своей фантазіи.

Не могу не указать на одно любопытное совпаденіе: варианты основ-ного мотива «Камаринской» имѣютъ сходство съ напѣвами нѣкоторыхъ изъ былинъ въ сборникѣ Кирши Данилова \*).

Чтобы убѣдиться, что напѣвъ «Камаринской» дѣйствительно род-ствененъ нѣкоторымъ былиннымъ напѣвамъ, я вставила въ текстъ былины «Гость Терентьище» (№ II, стр. 8) недостающіе (вѣроятно вслѣдствіе за-писи *съ пересказа*) союзы, опущеніе которыхъ нарушало правильность стиха и, такимъ образомъ, легко подвела его подъ напѣвъ, какъ видно изъ при-ложеннаго ниже примѣра.

Опытъ подведенія напѣва изъ сборника Кирши Данилова подъ текстъ.

Какъ во столъ-нымъ Но - вѣ-го-ро - дѣ Бы-ло въ у-ли-цѣ во Юрь-ев-  
ской, Въ сло-бо - дѣ бы-ло Те - рен-тьев-ской; А и жилъ да былъ бо - га - той  
гость, А по и-ме-ни Те - рен-тьи - ще. У не - го ли дворъ на цѣ-лой вер-  
стѣ, А кру-гомъ дво-ра же - лѣз-ной тынъ, А на тынникѣ по ма-ков - кѣ.

Текстъ былины «Гость Терентьище», выправленный такимъ образомъ, подходитъ къ любому варианту напѣва «Камаринской» (№ 23 сборника), что можетъ служить указаніемъ на древность этого напѣва и на родство его съ пѣснями скомороховъ.

\*) «Древнія Россійскія стихотворенія, собранныя Киршею Даниловымъ», изданіе третье. (Комиссія печатанія Государственныхъ Грамотъ и договоровъ, состоящая при Московскомъ Главномъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ, по 2-му, полному, изданію, съ нотами. Сравнить съ №№ I, II, XV, XVI, XVII, XVIII, XXII).

## Опытъ опредѣленія ладовъ народной пѣсни \*.

---

При перенесеніи записи съ фонографа на ноты свободная народная импровизація ставитъ передъ изслѣдователемъ еще одинъ важный вопросъ — опредѣленіе лада пѣсни, анализъ звукоряда, на которомъ она построена.

Какъ извѣстно, звукорядъ народной пѣсни сложился въ давнія времена, гораздо ранѣе, чѣмъ создалась современная теорія музыки. Являясь прототипомъ нашего мажора и минора, звукорядъ народной пѣсни и теперь сохранилъ свои особыя черты, независимыя отъ правилъ современной музыкальной грамматики. Вслѣдствіе этого приходится искать въ далекомъ прошломъ тѣ принципы, которые могутъ разъяснить сущность строенія народной пѣсни. Недостатокъ въ обширномъ подлинномъ матеріалѣ для правильныхъ теоретическихъ выводовъ и для провѣрки сложившихся мнѣній даетъ себя чувствовать и въ этомъ случаѣ. Тѣмъ не менѣе изслѣдователямъ народной пѣсни удалось придти къ нѣкоторымъ интереснымъ результатамъ, отчасти благодаря изученію теоретическихъ сочиненій о музыкѣ Индійцевъ, Китайцевъ, Персовъ, Арабовъ, Грековъ, отчасти же на основаніи существующихъ на разныхъ языкахъ сборниковъ народныхъ пѣсенъ.

Изъ двухъ извѣстныхъ до сихъ поръ главныхъ типовъ звукоряда, лежащаго въ основѣ народныхъ пѣсенъ, *звукорядъ пятитонный* — *до, ре, — фа, сол, ля, — до*, безъ полутоновъ, но съ интервалломъ въ полтора тона, а слѣдовательно безъ терціи и септими (онъ можетъ быть сгигранъ

---

\*) Прошу смотрѣть на мой опытъ опредѣленія ладовъ, только какъ на попытку приблизиться къ практическому рѣшенію вопроса. Теоретическую разработку его, помимо общеизвѣстныхъ сочиненій Гельмгольца, Вестфала, Мельгунова, Сокальскаго, Фаиницына, Арнольда, читатель найдетъ въ сравнительно недавно вышедшихъ трудахъ профессора классической филологіи Университета Св. Владиміра, В. И. Петра: «О мелодическомъ складѣ арійской пѣсни», СПб. 1898. «О составахъ, строяхъ и ладахъ въ древне-греческой музыкѣ». Кіевъ. 1901. Обладая знаніемъ теоріи музыки и филологіи, В. И. Петръ стремится приложить принципы, выработанные методомъ сравнительнаго языковѣднія, къ изученію народной музыки.

на черныхъ клавишахъ фортепіано), встрѣчается у Китайцевъ и у другихъ народовъ монгольской расы; у Малайцевъ съ острововъ Явы и Суматры, у жителей Гудзоновой земли, у Папуасовъ Новой Гвинеи, у жителей Новой Каледоніи, у нѣкоторыхъ мѣстныхъ жителей Индостана, а изъ Европейцевъ — у Шотландцевъ, Ирландцевъ, Валлійцевъ.

*Звукорядъ семитонный*—до, ре, ми, фа, соль, ля, си, (до), безъ интервала въ полтора тона, но съ двумя полутонами, встрѣчается у всѣхъ народовъ индо-европейскихъ (арійскаго племени), въ томъ числѣ и у славянъ.

В. И. Петръ въ трудѣ своемъ «О мелодическомъ складѣ арійской пѣсни» старается доказать, «на основаніи свидѣтельствъ индійскихъ, персарабскихъ и греческихъ музыкальныхъ теоретиковъ, а также сравнительнаго изученія народныхъ пѣсней арійскихъ (т. е. индоевропейскихъ или, какъ говорятъ нѣмцы, индо-германскихъ) народовъ, что вся система арійской музыки основывается на квартѣ и что древнѣйшимъ арійскимъ звукорядомъ былъ т. н. армоническій тетрахордъ, представляющій двѣ кварты, разъединенныя тономъ, напр.  $c-f \ g-c'$ . Этимъ звукорядомъ дана квинта  $c-g$ . Слѣдующія затѣмъ двѣ верхнія квинты  $g-d'$  и  $d-a'$ , введенныя въ составъ армоническаго тетрахорда, измѣняютъ дневнѣйшій арійскій звукорядъ  $c-f \ g-c'$  въ эсахордъ:  $cd-fga-c'$ , превращая притомъ дихорды  $c-f$  и  $g-c'$  въ трихорды  $cd-f$  и  $ga-c'$ . Дальнѣйшія двѣ верхнія квинты  $a'-e''$  и  $e''-h''$ , пополнивъ собою пробѣлы терціи и септимы въ арійскомъ эсахордѣ, превращаютъ трихорды  $cd-f$  и  $ga-c'$  въ тетрахорды  $cdef$   $gahe$  и дѣлаютъ изъ эсахорда  $cd-fga-c'$  октахордъ  $cdef \ gahe''$  \*).

Вообще арійскимъ звукорядомъ принято называть тотъ звукорядъ, который, въ полномъ или неполномъ видѣ, входитъ въ древнія мелодіи индійскія, персидскія, арабскія и въ главномъ своемъ основаніи сходится съ звукорядами народной музыки всѣхъ индоевропейскихъ народовъ.

Нѣкоторые изслѣдователи приходятъ къ заключенію, что арійцамъ (санскр. атја, т. е. благородный; древне-персидск. айја и агіја, отсюда Лігіана — Иранъ, т. е. страна аріевъ) былъ извѣстенъ законъ темперации или выравненнаго строя, на основаніи котораго они пашли хроматическій звукорядъ и, построивъ на каждой изъ 12 ступеней его по 7 октахордовъ, получили 84 октахорда. Мелодическій матеріалъ, «который имѣли въ своемъ распоряженіи арійцы въ эпоху совмѣстной жизни въ Азіатской прародицѣ», вошелъ въ жизнь индоевропейскихъ народовъ по расселеніи на новыя мѣста и «отчасти получилъ дальнѣйшую разработку, отчасти подвергся видоизмѣненіямъ въ силу вліянія новыхъ элементовъ» \*\*).

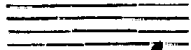
\*) В. И. Петръ, «О составахъ, строяхъ и ладахъ въ древне-греческой музыкѣ». Введеніе, стр. III.

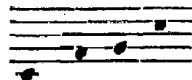
\*\*) Тамъ же, стр. 4.

Теоретически арійскій звукорядъ былъ разработанъ, главнымъ образомъ, въ древней Греціи, гдѣ онъ легъ въ основаніе системы строевъ и ладовъ. Собственно всѣ звукоряды были получены Греками отъ арійскихъ праотцевъ, такъ что они *не создали свои строи и лады*, а только ввели извѣстную систему ихъ употребленія, *выработали извѣстные принципы*.

Въ древней Греціи, какъ и въ другихъ странахъ, народъ импровизировалъ свои мелодіи, а ученые наблюдали, разработывали ихъ и создали извѣстную теорію или систему древне-греческой музыки, теорію, которая, хотя и дошла до насъ въ неполномъ видѣ и далеко не рѣшаетъ всѣхъ вопросовъ, тѣмъ не менѣе указываетъ выходъ изъ затрудненій при опредѣленіи ладовъ, *пока не выработана еще самостоятельная теорія народной музыки, которая въ будущемъ непременно должна сложиться при условіи собранія точно и богатаго матеріала для изслѣдованій*.

Хотя пѣсенныхъ и, вообще, музыкальныхъ памятниковъ древней Греціи сохранилось очень мало, особенно въ подлинномъ видѣ, но есть достаточное основаніе предполагать, что музыка древнихъ грековъ имѣла общія черты съ безыскусственной музыкой другихъ индоевропейскихъ народовъ, а слѣдовательно — и съ русской.

По свидѣтельству древнихъ греческихъ писателей, древнѣйшія мелодіи Грековъ имѣли незначительный объемъ и мало ступеней; вообще, музыка ихъ была проста и состояла всего изъ четырехъ звуковъ. Расходясь во мнѣніяхъ относительно того, діатоническій тетрахордъ  или

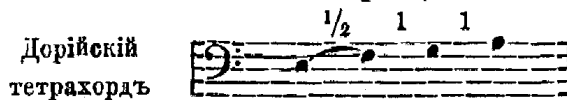
гармоническій  существовалъ раньше, музыкологи согласны въ томъ, что древне-греческая музыка была основана на квартѣ. Важное значеніе въ развитіи теоріи греческой музыки имѣло изслѣдованіе философа Пифагора, который на основаніи математическихъ принциповъ вычислилъ взаимное отношеніе и величину интервалловъ октахорда \*).

Октахордъ дѣлился на двѣ равныя половины — тетрахорды, которые, какъ сказано, были извѣстны древнимъ арійцамъ и перешли въ греческую музыку, какъ *самостоятельные* звукоряды и какъ *составныя части* октахорда. По свидѣтельству древнихъ Грековъ, тетрахорды, какъ кварты, заполненныя тремя разнообразными интервалами, считаются древнѣйшими звукорядами, на которыхъ строились народныя мелодіи.

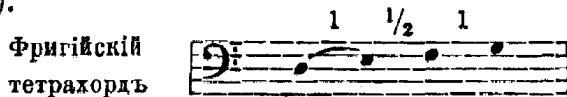
Каждый изъ тетрахордовъ состоялъ изъ двухъ цѣлыхъ тоновъ и одного полутона. Образцовымъ діатоническимъ тетрахордомъ у Грековъ счи-

\*) Какъ извѣстно, Пифагоръ, проходя случайно мимо кузни и прислушавшись къ ударамъ молотовъ разнаго вѣса, различилъ въ нихъ октаву, квинту и кварту. Провѣряя затѣмъ эти наблюденія на струнахъ, отягченныхъ разнымъ вѣсомъ, а позднѣе на одной струнѣ, онъ вычислилъ сначала отношеніе октавы, квинты и кварты къ примѣ, а потомъ величину и взаимное отношеніе другихъ интервалловъ.

тался *дорійскій* тетрахордъ, состоявшій изъ двухъ цѣлыхъ тоновъ и полутона *внизу* (одна малая и одна большая терція).



Тетрахордъ, имѣвшій полтона въ *серединѣ*, назывался *фригійскимъ* (двѣ малыя терціи).

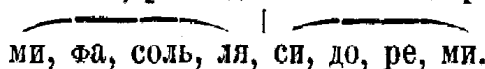


Тетрахордъ съ полутономъ *вверху* назывался *лидійскимъ* (одна большая и одна малая терція).

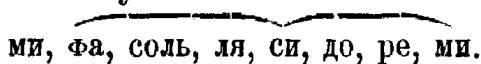


Октахордъ составлялся изъ тетрахордовъ двумя способами:

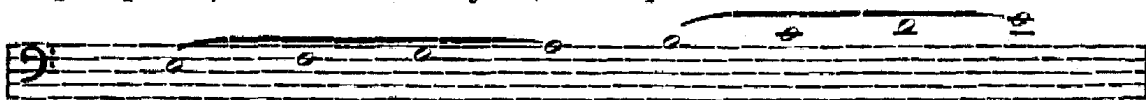
1) Раздѣленіемъ, когда тетрахорды, войдя въ составъ октахорда, оставались самостоятельными, разъединенные въ серединѣ однимъ тономъ



2) Соединеніемъ, когда конечный звукъ одного тетрахорда служилъ начальнымъ звукомъ другого тетрахорда. Такимъ образомъ получался эптахордъ, который обращался въ октахордъ посредствомъ прибавленія еще одного звука вверху или внизу



Разъединенный октахордъ, состоявшій изъ двухъ самостоятельныхъ тетрахордовъ, дѣлился на слѣдующіе интерваллы:



Гипата, Паргипата, Лиханось, Меса Парамеса, Трита, Парпета, Нета  
(средній тонъ).

Низшій тетрахордъ.

Вышій тетрахордъ.

Средній тонъ — *меса* \*) игралъ у Грековъ главную роль. Пифагорейцы сравниваютъ средній тонъ съ солнцемъ, а другіе тоны съ планетами. Аристотель называетъ средній тонъ «союзомъ тоновъ», «вождемъ тетрахорда». Гельмгольцъ приводитъ слѣдующее разсужденіе Аристотеля изъ 33-й проблемы: «Почему гармоничнѣе слѣдовать нисходя, чѣмъ восходя? Быть можетъ, не оттого ли, что въ первомъ случаѣ начинаютъ съ истиннаго начала, потому что *средній тонъ есть также выше всего расположенный вождь тетрахорда* (именно низшаго), противоположное слѣдованіе означало бы, что начинаютъ не съ начала, а съ конца. Или быть можетъ, что послѣ дисканта басъ звучитъ благороднѣе и благозвучнѣе?». На основаніи этихъ словъ Аристотеля Гельмгольцъ приходитъ къ мысли,

\*) У Индійцевъ — анса (ansa). William Jones, «On the musical modes of the Hindoos», нѣмецк. перев. Дальберга, «Ueber die musik der Inder», Erfurt, 1802.

что у древних Грековъ среднимъ главнымъ тономъ, *месой*, играющимъ до известной степени роль нашей тоники, начинали, но не оканчивали пьесу, а оканчивали ее низжайшимъ тономъ, гипатой, о которой Аристотель говорить, что въ противоположность къ непосредственно рядомъ съ нею лежащей паргипатой, гипата поется безо всякаго усилія. Рудольфъ Вестфаль въ «Исторіи древней и средневѣковой музыки (Бреславль, 1864 г.)» примѣняетъ указаніе Аристотеля о тоникѣ и заключительной нотѣ къ дорійской, фригійской, лидійской и локрійской гаммамъ. Въ нихъ главный тонъ — *меса*, заключительный тонъ — *ипата*. У гаммъ съ начальнымъ слогомъ — «гипо» (нижній) главнымъ и заключительнымъ тономъ является гипата; въ гаммахъ со словомъ «синтоно» (напряженный), главный и заключительный тонъ падаетъ на терцію — триту.

Ясно, что подобное понятіе о тоникѣ сильно разнится отъ современнаго о ней представленія, по которому вся масса тоновъ развивается изъ тоники и опять къ ней возвращается. Но въ аккомпанирующемъ инструментѣ древнихъ Грековъ *меса* часто повторяется, и музыкантъ, удалившись отъ нея, опять къ ней возвращается и ею заканчиваетъ, образуя съ пѣніемъ октаву, или квинту, или кварту, или приму.

Съ теченіемъ времени, въ силу расширенія объема мелодіи, къ октавхорду были прибавлены другіе звуки и во времена Аристоксена, перваго изъ известныхъ намъ греческихъ писателей о музыкѣ, греческая діатоническая гамма состояла уже изъ двухъ октавъ (въ границахъ мужского голоса).

	Низшій.			Средній.			Раздѣленный.			Прибавочный.					
Прибавочн. тонъ или	Гипата	Паргипата	Лиханосъ	Гипата	Паргипата	Лиханосъ	Меса	Парамеса	Трита	Паратрита	Нета	Трита	Паратрита	Нета	
Проглабнажность	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	

Эта 15-звучная діатоническая гамма называлась *совершенною раздѣльною немодуляціонною системою*.

На ней не остановилось развитіе греческой гаммы. Она могла безпредѣльно расширяться, повторяясь съ тѣмъ же порядкомъ интервалловъ. Впослѣдствіи выработалась болѣе сложная *модуляціонная* система. Но для данной работы интересна именно эта *немодуляціонная* система, такъ какъ русская народная пѣсня строится главнымъ образомъ на діатоническомъ звукорядѣ и случаи модуляціи рѣдки, по крайней мѣрѣ судя по наблюденіямъ, сдѣланнымъ до сихъ поръ.

Древне-греческіе лады до IV вѣка (до Р. Х. \*).

Древне-греческія названія.	{	Дорійскій	ми фа соль ЛЯ	си до ре ми	Эолійскій.	}	Позднѣйшія названія Зап. Церквы.
		Фригійскій	ре ми фа СОЛЬ	ля си до ре	Миксолидійскій.		
		Лидійскій	до ре ми ФА	соль ля си до	Лидійскій.		
		Локрійскій	ля си до РЕ	ми фа соль ля	Дорійскій.		
			Меса.				

4 группы древне-греческихъ ладовъ [до Аристонсена]\*\*).

I. группа греческихъ-народныхъ (дорійскихъ) ладовъ:

- а) Дорійскій . . . . . ми фа соль ЛЯ си до ре ми
- б) Гиподорійскій (эолійскій). . . . . ЛЯ си до ре ми фа соль ля
- в) Беотійскій . . . . . до ре ми фа соль ЛЯ си до.

Основой всѣхъ трехъ ладовъ является дорійскій тетрахордъ ми, фа, соль, ля. Во всѣхъ трехъ ладахъ есть одинъ главный общій звукъ ЛЯ — меса основного, дорійскаго лада.

II. группа фригиастическихъ ладовъ (иноземные):

- а) Фригійскій . . . . . ре ми фа СОЛЬ ля си до ре
- б) Гипофригійскій . . . . . СОЛЬ ля си до ре ми фа соль
- в) Синтоноіастическій. . . . . си до ре ми фа СОЛЬ ля си.

Въ основѣ этихъ трехъ ладовъ лежитъ фригійскій тетрахордъ ре, ми, фа, соль. Меса-СОЛЬ есть главный звукъ всѣхъ трехъ ладовъ.

III. группа лидійскихъ ладовъ (иноземные):

- а) Лидійскій . . . . . до ре ми ФА соль ля си до
- б) Гиполидійскій. . . . . ФА соль ля си до ре ми фа
- в) Синтонолидійскій . . . . . ля си до ре ми ФА соль ля.

Основной тетрахордъ лидійскій — до ре ми фа. Меса ФА.

IV. группа локрійскихъ ладовъ: (очень рѣдко употреблявшихся).

- а) Локрійскій\*\*\*) . . . . . ля си до РЕ ми фа соль ля
- б) Гиполокрійскій . . . . . РЕ ми фа соль ля си до ре
- в) Синтонолокрійскій . . . . . фа соль ля си до РЕ ми фа.

Локрійскій составленъ изъ 2 различныхъ тетрахордовъ. Меса РЕ.

Последніе два только предполагаются по аналогіи съ предыдущими, такъ какъ употребленіе ихъ на практикѣ не прослѣжено. У древнѣйшихъ писателей встрѣчалась еще одна гамма

Ионійская — соль, ля, си, ДО, ре, ми, фа, соль.

\*) Ю. Н. Мельгуновъ, «Къ вопросу о русск. народн. музыкѣ», Этногр. Обзор. 1890, № 3.

\*\*) В. И. Петръ, «О составахъ, строяхъ и ладахъ», стр. 182 и далѣе.

\*\*\*) Разница между локрійскимъ и гиподорійскимъ ладами заключается въ разрѣзѣ звукоряда. Локрійскій состоитъ изъ раздѣленнаго октаворда съ главнымъ звукомъ въ серединѣ, гиподорійскій — изъ соединеннаго октаворда, съ главнымъ тономъ на гипатѣ, конечномъ звукѣ.



Все лады, принадлежащие къ одной группѣ, имѣютъ по одному общему тетраорду и общую тонику\*). Если мелодія оканчивалась на гипату *ми*, то она называлась дорійской; если же на месу *ля*, то ее звали гипо- или нижнедорійской; если на триту *ля*, то бэотійской. Мелодія, оканчивающаяся гипатой *ре*, называлась фригійской, если месой *соль* — гипофригійской, если же тритой *соль* — синтоноіастической. Если мелодія кончалась на гипатѣ *до*, то она называлась лидійской, на месѣ *фа* — гиполидійской, на тритѣ *фа* — синтонолидійской. Определеніе лада зависѣло такимъ образомъ 1) отъ характера основного тетраорда и 2) отъ окончанія на месѣ, гипатѣ или тритѣ.

Каждый изъ этихъ ладовъ можно было построить на любой ступени гаммы, сохраняя неизмѣненными отношенія интервалловъ.

Послѣ того, какъ пѣсни, помѣщенныя въ сборникѣ, а также и другія, записанныя фонографомъ, но еще не напечатанныя, были подвергнуты анализу съ точки зрѣнія определенія тональности, стало ясно, что теоретическія правила древнихъ Грековъ болѣе подходятъ къ нимъ, чѣмъ наши современные, и что для каждой пѣсни находится возможное рѣшеніе вопроса, благодаря примѣненію одного изъ древне-греческихъ ладовъ.

Выяснились слѣдующіе признаки, общіе древне-греческой музыкѣ (до Аристоксена) и старинной русской народной пѣснѣ:

1) Употребленіе натуральныхъ интервалловъ.

2) Система короткихъ звукорядовъ — тетраордовъ, которые группируются и соединяются, смотря по эстетическо-музыкальнымъ требованіямъ народа, въ болѣе длинныя звукоряды.

3) Извѣстная свобода въ перемѣщеніи тоники, раздвоеніе ея функций между среднимъ главнымъ тономъ и заключительнымъ тономъ.

4) Преобладаніе діатонизма.

5) Преобладаніе нисходящихъ мелодическихъ фигуръ.

Изъ приложенной ниже таблицы видно, къ какимъ результатамъ привелъ сдѣланный въ этомъ направленіи опытъ. Оказалось, что тональность всѣхъ 23 пѣсенъ возможно опредѣлить съ помощью древне-греческихъ ладовъ:

№ № 1, 2, 3, 5, 7, 15, 16, 20, 22 соот-

вѣтствуетъ . . . . . Гиподорійскій ладъ.

№ 8 . . . . . Локрійскій, съ главнымъ тономъ на низшемъ звукѣ верхняго тетраорда.

№ 12 и 14 . . . . . Локрійскій ладъ, съ главнымъ тономъ на верхнемъ тонѣ нижняго тетраорда.

\* Главный тонъ.

- № 13 . . . . . Сначала кажется *фа*-мажоромъ, модулирующимъ въ ре-миноръ, но въ виду того, что септима не повышена и вводнаго тона нѣтъ, слѣдуетъ предположить Лидійскій ладъ, переходящій въ Локрійскій.
- № 18 . . . . . Запѣвъ, средній голосъ (основной) и низкій поютъ на фригійскомъ тетрахордѣ. Только верхній подголосокъ отходитъ на терцію вверхъ и по временамъ сливается съ другими голосами въ унисонъ.
- № 9, 10, 17, 19, 21, 23 . . . . . Лидійскій ладъ.
- № 4 . . . . . Лидійскій переходитъ въ Гиподорійскій.
- № 11 . . . . . Ионійскій ладъ.
- № 6 . . . . . Запѣвъ на фригійскомъ тетрахордѣ, хоръ переходитъ ступенью ниже, чѣмъ запѣвала, но продолжаетъ въ фригійскомъ ладу.

Вышеозначенная таблица показываетъ, что по тональности 23 пѣсни распредѣлились слѣдующимъ образомъ:

Миноръ.	{	9 пѣснямъ, (№№ 1, 2, 3, 5, 7, 15,	. . . . . Гиподорійскій ладъ.	
		16, 20, 22) соотвѣтствуетъ . . . . .		
		3 пѣснямъ (№ 8, 12 и 14) . . . . .		Локрійскій.
		2 » (№ 6 и 18). . . . .		Фригійскій.
14				
Мажоръ.	{	6 пѣснямъ (№№ 9, 10, 17, 19, 21,	. . . . . Лидійскій ладъ.	
		23) соотвѣтствуетъ . . . . .		
		1 пѣснѣ (№ 11). . . . .		Ионійскій.
		7		

2 пѣсни представляютъ примѣръ модуляціи, изъ мажора въ миноръ; первая (№ 4), переходитъ изъ лидійскаго въ гиподорійскій, вторая (№ 13) — изъ лидійскаго въ локрійскій.

Изъ сдѣланнаго подсчета видно, что 14 изъ 23 пѣсенъ построены на миноръ съ малой терціей въ основаніи звукоряда, съ одинаковымъ расположеніемъ интервалловъ въ восходящемъ и нисходящемъ порядкѣ, т. е. безъ повышенія сексты и септими и поэтому безъ вводнаго тона, а слѣдовательно на миноръ натуральномъ.

Изъ древне-греческихъ ладовъ, приведенныхъ выше, подъ эту характеристику натурального минора подходятъ слѣдующіе:

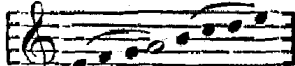
Дорійскій ладъ.  
Гиподорійскій (эолійскій).  
Локрійскій.  
Фригійскій.  
Синтоноіастическій.  
Синтонолидійскій.


Основной признакъ минора — малая терція ( $1\frac{1}{2}$  тона) внизу звукоряда — находится во всѣхъ этихъ ладахъ, но въ дорійскомъ нижній интервалль — полутонъ ( $\frac{1}{2}$  тона, 1 тонъ), а въ остальныхъ нижній интервалль — цѣлый тонъ, потомъ  $\frac{1}{2}$  тона.

Слѣдующія 7 пѣсенъ построены на натуральномъ мажорѣ, съ большой терціей въ основаніи. Помимо своего натурального строя, онъ отличается отъ современнаго мажора подвижностью тоники. Къ нему принадлежатъ:

Лидійскій.  
Гиполидійскій.  
Гипофригійскій.  
Бэотійскій.  
Іонійскій.

Лады съ тоникой на секстѣ или на терціи въ русскихъ пѣсняхъ мнѣ до сихъ поръ не встрѣчались.

Изъ разныхъ видовъ натурального минора, насколько это извѣстно, въ древней Греціи особенно высоко ставился дорійскій ладъ, 

который считался образцовымъ ладомъ. Платонъ причислялъ его къ категоріи серьезныхъ ладовъ и придавалъ ему важное этическое значеніе для воспитанія гражданъ идеальнаго государства. Качества, которыя древніе греческіе ученые присвоиваютъ дорійскому ладѣ, Аристотель приписываетъ и гиподорійскому ладѣ , называя его «великолѣпнымъ, стойкимъ».

Въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ гиподорійскій ладъ, повидимому, играетъ немаловажную роль, такъ какъ изъ 23 вышеприведенныхъ пѣсенъ,

къ нему относятся 10, въ чистомъ видѣ, двѣ въ смѣшанномъ съ мажорнымъ ладомъ, и двѣ соотвѣтствующія докрійскому ладу, который имѣетъ тотъ же звукорядъ, что и гиподорійскій, но съ тоникой въ серединѣ, слѣдовательно всего 14 пѣсень изъ 23-хъ, т. е. больше половины \*).

Вышеизложенный разборъ древне-греческихъ ладовъ выясняетъ, что они суть различныя примѣненія и видоизмѣненія натурального мажора и минора, и доказываетъ несомнѣнную связь между музыкальной теоріей древнихъ Грековъ и между реально существующей русской народной пѣсней, основанной на натуральномъ строѣ.

Въ виду того, что народъ поетъ въ натуральныхъ интервалахъ, тогда какъ перекладывать съ валиковъ приходится на темперованномъ инструментѣ (фортепіано), представляется интереснымъ дать себѣ отчетъ въ той разницѣ, которая существуетъ между натуральнымъ строемъ гаммы, основанномъ на законахъ акустики или естественной гармоніи звука, и темперованнымъ строемъ, искусственно выравненнымъ согласно требованіямъ современнаго ученія о гармоніи\*\*). Статья объ этомъ важномъ вопросѣ будетъ приложена ко II-му выпуску «Великорусскихъ пѣсень». Сравнительная таблица отношенія интервалловъ натурального строя, древняго темперованнаго, (Пифагорійскаго) и современнаго темперованнаго (Рамо, Себастьяна Баха) доказываетъ, что наиболѣе устойчивы — примы, кварты, квинты и октавы, интерваллы, лежащіе въ основаніи вѣкового гармоническаго тетрахорда.

---

\*) Въ предлагаемой работѣ совершенно не затрогивается русская церковная музыка, область чрезвычайно обширная и важная. Судя по изслѣдованіямъ знатоковъ церковной музыки, съ Дм. Рауменовскимъ во главѣ, церковные лады наши также основаны на теоретическихъ принципахъ древнихъ грековъ. На основаніи трудовъ Ст. В. Смоленскаго, работающаго надъ изслѣдованіемъ старинныхъ религіозныхъ мелодій знаменнаго распѣва и народнаго духовнаго пѣнія, устанавливается весьма важная связь между свѣтскими и церковными распѣвами русской народной музыки. См. Ст. В. Смоленскій, «О ближайшихъ практическихъ задачахъ и научныхъ разысканіяхъ въ области русской церковно-пѣвческой археологіи». СПб. 1904.

\*\*) См. Гельмгольцъ, «Ученіе о слух. ощущ.» и В. И. Петръ «О сост. строяхъ ладахъ».

## Оригинальные народныя выраженія и замѣчанія о пѣннн.

---

1. «Пѣсню заводить, пѣсни играть, пѣть артелью, пѣть на подголоски».
2. Молодые смѣются надъ старухами: «Вы бы попросили на гробъ до-сокъ да ладану, чѣмъ пѣсни-то пѣть».
3. «Игрунья, садись, запѣвуха».
4. «У молодыхъ не рѣчисто выходитъ».
5. «Теперь поютъ распутныя пѣсни».
6. «Дѣвки у насъ на пѣсни люты, голосья у нихъ больно хороши».
7. Женщина поетъ и по временамъ приговариваетъ: «Ахъ, все правда, правда истинная».
8. «Одинъ поетъ, да весель, а другой нѣсердцѣ горе съ собой таскаетъ».
9. «Одну пѣсню вспомнили, а тамъ другую, и пойдетъ одна за другою, какъ грибы».
10. «Изъ пѣсни слова не выложишь (не выкинешь)».
11. «Ей *уставныя* годятся пѣсни, строгія, т. е. для записыванія».
12. «Ишь, заволакиваютъ во всѣ гужи».
13. «На что вы такъ заминаете голоса?».
14. «Пѣсня хороша, да ладъ не хорошъ».
15. «Опъ тоже пѣсню знаетъ, да не можетъ ее доказать: голосъ не слушаетъ».
16. «Ты колѣно-то подымай выше», т. е. развивай напѣвъ смѣлѣе, постепенно усиливая.
17. «Пойте во все рыло».
18. «Попрямѣй говори, не вилай голосомъ-то».
19. «Ударъ голоса чтобы былъ правильный».
20. «Ужъ я эту пѣсню знаю, она мнѣ всѣ зубы посѣбла».
21. «Нѣтъ, со мной не споете, у васъ тутъ голосъ растекаетъ».
22. «Ты грудью-то не бери, а свистулой, — полегче, значитъ».
23. «Вертикулы-то (излишнія украшенія) свои брось».

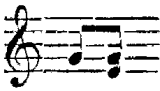
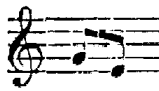
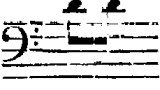
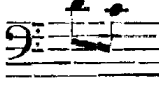
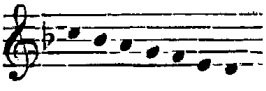
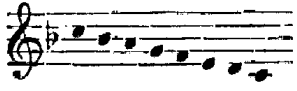




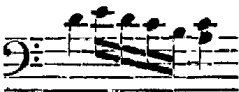
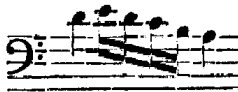


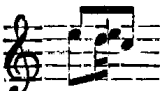



24. «Не борозди, не верещи».
  25. «Онъ нехорошо голосомъ водигъ».
  26. «Уйди. Нѣмовать будешь, пугать голоса наши».
  27. «Ну, наши бабы не напоютъ, а наворочаютъ».
  28. «Мы не изъ одного проулка, не спѣлись».
  29. «Не борозди. Забороздили».
  30. «Ну, хватили во всю головушку! Не въ голосъ хватили».
  31. «У васъ нестройно голоса идутъ».
  32. «У ней голосъ-то хорошъ, да на распѣвъ немножко беретъ», т. е. растягивая и нарушая ритмъ.
  33. «У ней голосъ-то прямой, ей съ другими не спѣтъ», т. е. не гибкій.
  34. «Голосъ у него хорошъ, высоко подымаетъ, а что на счетъ словъ, не понимаетъ, какъ ихъ выговаривать, только зяваетъ. Выговаривать не можетъ».
-

## Замѣчанія по поводу фонографа.

---

1. «Какъ она (машинка) скоро обучилась! Идите свою пѣсню слушать».
  2. «Чуть ошибешься, а она и попрекнетъ».
  3. «Машинка дразнится».
  4. «Машинка пѣсню набираетъ, а потомъ выпускаетъ».
  5. «Дудка быдто дрыгаетъ».
  6. «Съ гундинкой она». — «Да, съ хриповатинкой».
  7. «Чтожь это, чтожь это! Живыми голосами поютъ».
  8. «Ахъ ты Господи! При старости лѣтъ ничего такого на свѣтѣ не видала. Поетъ, человѣческимъ голосомъ поетъ. Не вѣрю ушамъ. Всѣ руки себѣ поломала. Батюшки вы мои! Мать пресвятая Богородица!».
  9. «Батюшки, изъ трубы народъ поетъ. Да гдѣ-жь онъ сидитъ-то?».
  10. «Заигрываетъ точно человѣкъ, съ приговоромъ, а другіе подхватываютъ».
  11. «Точно въ трубѣ-то шестеро поютъ».
  12. «Чего смѣешься?» — «Ужъ очень хорошо».
  13. «Ну, становись на вытяжку».
  14. «Чисто какъ солдаты на часахъ. Стоимъ, да потъ вытираемъ».
  15. «Мово голоса въ Москвѣ не будетъ, я эту пѣсню не умѣю. Обидно».
  16. «Вы, бабы! Рыломъ въ трубу».
  17. «Господи, напусти смѣлость».
  18. «Въ сторону не отворайчивайте рыла-те. Въ нутро норовите».
  19. «Вотъ такъ я назудѣлъ».
  20. «Всетаки добились до дѣла, не пропалъ нашъ зарядъ».
  21. «Эхъ, бабы, изгрызли весь стаканчикъ».
  22. «Домашинъ голосъ и вовсе продольно говоритъ».
  23. «Одно словечко замяли».
  24. «Опять мой голосъ будетъ виноватый».
  25. «Календарь, и тотъ съ пути сбивается».
-

## ОПЕЧАТКИ.

	Напечатано:	Должно быть:
Страница IV, строка 14 . . . . .	омы	томы
» 13, тактъ 7-ой (въ акомпанементѣ) . . . . .		
» 14, тактъ 5-ый, послѣдняя нота . . . . .		
» 15, Звукорядъ напѣва . . . . .		
» 16, тактъ 4-ый (въ III-мъ голосѣ) . . . . .		
» 16, тактъ 11-ый . . . . .	половинныя ноты	цѣлыя
» 16, » 11-ый (въ акомпанементѣ) . . . . .		
» 27, послѣдній тактъ (въ акомпанементѣ) . . . . .		
» 28, тактъ 3-ий (въ акомпанементѣ) . . . . .		
» 40, тактъ 9-ый (въ акомпанементѣ) . . . . .		
» 49, куплетъ 4-ый . . . . .	И гдѣ жъ не былъ онъ молоденькій, и гдѣ жъ не былъ онъ молодень- кій.	И гдѣ жъ не былъ тутъ соколикъ налетѣлъ, и гдѣ жъ не былъ онъ молоденькій.
» 68, такты 12-ый и 12-ый (въ акомпанементѣ).		
» 70, куплетъ 19-ый . . . . .	тысячъ сорокъ бають,	тысячъ сорокъ, бають,
» 75, Звукорядъ напѣва . . . . .	