

Ю.Н. Мельгунов, П.И. Бларамберг

**Русские песни непосредственно с голосов
народа**

Выпуск 1

УДК 93
ББК 63.3
Ю11

Ю11 **Ю.Н. Мельгунов**
Русские песни непосредственно с голосов народа: Выпуск 1 / Ю.Н. Мельгунов, П.И. Бларамберг – М.: Книга по Требо-
ванию, 2024. – 86 с.

ISBN 978-5-517-96356-7

ISBN 978-5-517-96356-7

© Издание на русском языке, оформление
«УОУО Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Говоря объ этихъ гаммахъ, имѣющихъ отношеніе къ русскимъ народнымъ пѣснямъ, мы должны здѣсь упомянуть объ открытіи, сдѣланномъ профессоромъ Р. Вестфалемъ, которое основано на проблемѣ Аристотеля. Изъ почтеннаго труда видно, что вообще со времени Глауреана принимали первый и послѣдній звуки греческой гаммы за тонику. Такимъ образомъ полагали, что *дорійская* гамма (отъ *ми* до *ми*) соотвѣтствуетъ гаммѣ *ми-миноръ* съ малой секундой (такъ думалъ Бѣкъ и др.). Проф. же Р. Вестфаль привелъ доказательства, что значеніе звуковъ *дорійской* гаммы было слѣдующее:

ми,	фа,	соль,	ла,	си,	до,	ре,	ми.
6	7	8	1	2	3	4	5

Звукъ *ла* имѣлъ въ этомъ случаѣ значеніе тоники, отъ которой шли вверхъ звуки до квинты и внизъ — до кварты.

Аналогію представляетъ *іонійская* или *ипофриійская* гамма древнихъ грековъ.

соль,	ла,	си,	до,	ре,	ми,	фа,	соль,
6	7	8	1	2	3	4	5

Здѣсь тоникой является *до*, а не *соль*, слѣдовательно гамма эта соотвѣтствуетъ современному мажору.

Очень часто теоретики толкуютъ о послѣдовательности дѣлъхъ тоновъ и полутоновъ въ различныхъ гаммахъ. Изъ новѣйшихъ теоретиковъ Фортлаге ¹⁾, Краусхааръ ²⁾, Казимиръ Рихтеръ, ³⁾ равно какъ Гауптманъ ⁴⁾ Эттингенъ ⁵⁾ и др. объяснили, что древняя дорійская гамма (отъ *ми* до *ми* безъ повышенія или пониженія) состоитъ изъ точнаго обращенія интерваловъ нашей мажорной гаммы. Подобный же опытъ объясненія древнегреческихъ гаммъ посредствомъ обращенія интерваловъ позднѣе другихъ сдѣлалъ Юрій Арнольдъ ⁶⁾.

Мы позволимъ себѣ обратить особенное вниманіе читателей на замѣчательный трудъ пр. Эттингена, ближе другихъ ведущій къ разрѣшенію нашего вопроса.

Итакъ для уясненія строя русскихъ народныхъ пѣсень намъ необходимо главнымъ образомъ остановиться на двухъ вышепомянутыхъ діатоническихъ гаммахъ:

1) На натуральной мажорной и 2) на натуральной минорной или, какъ ихъ называетъ пр. Эттингенъ ⁷⁾, на гаммѣ *тонической* и на гаммѣ *оонической*.

Прежде чѣмъ мы приступимъ къ анализу интерваловъ этихъ гаммъ, остановимся на интервалахъ вообще и ихъ обращеніяхъ.

Господствующее понятіе объ интервалахъ и въ особенности объ ихъ обращеніяхъ нельзя признать правильнымъ.

Интерваломъ называется разстояніе между двумя звуками. Интервалъ опредѣляетъ взаимное отношеніе двухъ данныхъ звуковъ по высотѣ.

Отношенія, какъ извѣстно изъ акустики, могутъ быть выражены числами.

1) Fortlage — das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Leipzig 1847.

2) Otto Kraushaar — der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala. Cassel 1852.

3) О музыкѣ Грековъ, издав. въ Мюнстерѣ въ 1856 г.

4) Die Natur der Harmonik und Metrik. Von M. Hauptmann. Leipzig 1873.

5) Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Von Dr. Arthur v. Oettingen. Dorpat 1866.

6) Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt. Abhandlung von Joury v. Arnold. Leipzig 1877. Verlag von C. Kahnt.

7) Во II части помянутого труда.

Вопреки утвердившемуся мнѣнію, считавшему древнюю мелодію одногласною, безъ гармоническихъ сопровожденій, мы можемъ, основываясь на изысканіяхъ профес. Р. Вестфала, утверждать, что древніе сочетали между собой звуки различной высоты, а потому гармоническія явленія, какъ слѣдствіе этихъ сочетаній, ни коимъ образомъ не могутъ быть названы унисонами, равно какъ и музыка, содержащая въ себѣ совмѣстное исполненіе интерваловъ, не можетъ быть названа одногласною *). Акустика открыла существованіе различныхъ гармоническихъ привуковъ **) и тѣмъ подтверждаетъ, что образующіяся этими привуками гармоническія сочетанія не суть изобрѣтенія позднѣйшихъ музыкальныхъ теоретиковъ, а должны быть отнесены прямо къ непосредственнымъ явленіямъ природы. Памятниковъ съ гармоническими сопровожденіями въ современномъ смыслѣ мы дѣйствительно не имѣемъ, однако нельзя предположить, чтобы древнѣйшая мелодія не подвергалась, при совмѣстномъ исполненіи измѣненіямъ. Невозможно допустить мысли, чтобы голосовыя средства исполнителей и ихъ душевное настроеніе при исполненіи было какъ у одного человѣка. Русскія народныя пѣсни, сохранившія древность, состоятъ также изъ мелодій и не сопровождаются аккордами въ смыслѣ западной музыки, но варианты пѣсенъ всегда указываютъ на гармоническое происхожденіе мелодій.

Не вѣрнѣ ли заключить, что истинное творчество не отрицаетъ законовъ пропорциональности отношеній, т. е. законовъ эстетики, и что въ народныхъ созданіяхъ есть бессознательныя проявленія тайно дѣйствующаго закона. Наблюденія надъ русской народной мелодіей привели меня къ заключенію, что она построена на гармоническомъ основаніи. Анализъ законовъ гармоніи и составляетъ предметъ дальнѣйшаго изложенія.

Техническіе приемы гармоніи мажорной гаммы выяснены практикой и резюмированы въ учебникахъ совершенно опредѣленно.

Примѣняясь къ современному уровню музыкальныхъ знаній, постараемся изслѣдовать гармоническія отношенія обращенной минорной (или еонической) гаммы и выработать ея законы.

Для ясности будемъ придерживаться общепринятыхъ техническихъ приемовъ.

Мы знаемъ изъ акустики, что каждый основной тонъ вызываетъ созвучіе цѣлага ряда родственныхъ ему тоновъ, которые состоятъ съ нимъ въ извѣстныхъ математическихъ отношеніяхъ. Это такъ называемыя *обертоны* или верхніе привуки, изъ которыхъ составляются трезвучія или аккорды.

Обертоны отъ звука *до* выразятся въ слѣдующихъ отношеніяхъ:

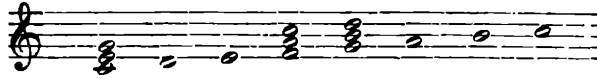


до — *ми* — *соль* — (отношеніе 4 : 5 : 6), образуютъ мажорное трезвучіе.

*) См. Plutarch über die Musik, von R. Westphal. Breslau. Verlag v. Leuckart (C. Sander) 1866.

**) См. Die Lehre von den musikal. Klängen von Phil. Dr. Ottokar Hostinsky §§ 3, 6, а также Гельмгольца и Эттингена.

Взявъ такія трезвучія на доминантѣ и на субдоминантѣ, какъ на главнѣйшихъ звукахъ гаммы, мы получимъ вполне опредѣлившуюся мажорную гармонію:

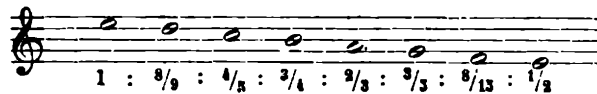


Современной теоріей музыки принято на каждой ступени гаммы составлять изъ звуковъ ея трезвучія, приписывая ихъ вверху къ каждому звуку. Эти аккорды служатъ музыкантамъ основаніемъ для дальнѣйшаго развитія правилъ гармоніи. Такимъ образомъ получаютъ слѣдующія отношенія трезвучій гаммы до мажоръ:

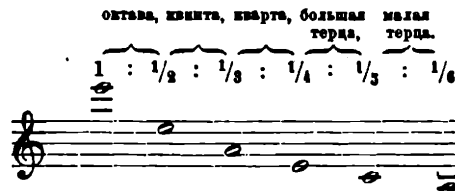


Отношенія звуковъ гаммы: $1 : \frac{9}{8} : \frac{3}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{5}{3} : \frac{13}{8} : 2$

Тѣ же отношенія мажорной гаммы, въ обратномъ порядкѣ, какъ было уже сказано выше, образуютъ натуральную минорную гамму:



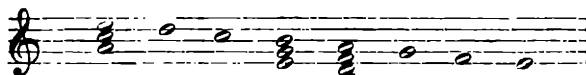
Доказывая существованіе верхнихъ призвучь, акустика разсматриваетъ и нижніе призвучья (Untertöne). Отъ верхняго звука ми послѣдніе выразятся слѣдующимъ образомъ:



гдѣ ми — до — ла (отношеніе $\frac{1}{4} : \frac{1}{3} : \frac{1}{6}$ или $4 : 5 : 6$) образуютъ обращенное минорное трезвучіе. Сравнивая выше полученное изъ обертоновъ мажорное трезвучіе до-ми-соль, съ минорнымъ трезвучіемъ, полученнымъ отъ нижнихъ призвучь ми-до-ла, или ла-до-ми, мы видимъ, что въ первомъ мажорномъ трезвучіи до является тоникой, а во второмъ, минорномъ, ми — квинтою и что въ минорномъ квинта ми играетъ подобную же роль, какъ въ мажорномъ трезвучіи — тоника до. Профессоръ Эттингенъ называетъ до мажорнаго трезвучія *тоникою*, а ми минорнаго трезвучія *тоникою*.

Такимъ образомъ, слѣдуя его номенклатурѣ трезвучіе: до-ми соль, назовемъ *тоническимъ*, оно находится надъ тоникою до, и обозначимъ его *до †*, а трезвучіе, ла-до-ми, — назовемъ *тоническимъ*, оно находится подъ тоникою ми, и обозначимъ его *ми°*.

Взявъ тоническія трезвучія на главныхъ звукахъ обращенной гаммы (на верхней и нижней квинтахъ (по Эттингену «Oberregnante и Unterregnante»), мы получимъ ея строй.



Какъ въ предыдущей мажорной гаммѣ къ даннымъ звукамъ ея были составлены вверхъ трезвучія изъ ступеней той же гаммы, подобнымъ же образомъ мы къ натуральной минорной гаммѣ припишемъ рядъ трезвучій внизъ изъ ступеней той же гаммы.



Отношенія здѣсь обратны отношеніямъ мажорной гаммы.

Такъ какъ нашъ слухъ въ каждомъ трезвучіи ясно различаетъ преобладаніе нисшаго звука, то онъ и долженъ быть сочтенъ за главный. Въ данномъ случаѣ такимъ основнымъ, преобладающимъ звукомъ изъ числа всѣхъ трезвучій долженъ быть *ла*, который мы и принимаемъ за тонику.

Къ этимъ выше анализированнымъ двумъ ладамъ I и II-му, т. е. къ натуральнымъ мажору и минору, принадлежитъ большая часть великорусскихъ народныхъ напѣвовъ.

Изъ трезвучій этихъ двухъ гаммъ мы можемъ получить различныя гармоническія сочетанія, совершенно противоположныя по своимъ отношеніямъ.

Характеры сочетаній трезвучій такъ противоположны, что не оставляютъ сомнѣній въ возможности передавать впечатлѣнія даже одними гармоническими средствами. Здѣсь мы находимъ объясненіе отчето мелодіи, построенныя на мажорѣ производятъ на насъ впечатлѣніе противоположное мелодическимъ оборотамъ, построеннымъ на натуральномъ минорѣ. Этимъ же выводомъ подтверждается и предположеніе, что мелодическій эффектъ неизмѣнно требуетъ за собой соответствующаго эффекта гармоническаго, и снова напоминаетъ о томъ, что народная мелодія построена на правильномъ гармоническомъ основаніи, какъ это и видно изъ анализа приложенныхъ пѣсень.

Для полученія практическаго результата изъ всего выше сказаннаго, сопоставимъ рядъ трезвучій мажорной гаммы съ трезвучіями натуральной минорной:



Изъ сопоставленія видно, что трезвучія мажора въ представленномъ здѣсь порядкѣ соответствуютъ трезвучіямъ древняго минора, въ томъ же порядкѣ; слѣдовательно является возможность замѣнить рядъ трезвучій мажора рядомъ трезвучій натурального минора.—Особенно интересны соответствія заключительныхъ кадансовъ русскихъ пѣсень натурального минора съ таковыми же кадансами мажорнаго строя*).

*) Сравните съ послѣдованіями аккордовъ у Эттингена стр. 74—77 и др.

Напр.

Въ мажорѣ Въ нат. минорѣ.

Встрѣчаются въ мажорѣ пѣсни (напр. «Отдаетъ меня батюшка») начинающіяся и оканчивающіяся полугадансомъ:

Подобнымъ же образомъ и въ древнемъ минорѣ являются окончанія на полугадансахъ, напр.:

или или

Начало можетъ быть помимо тоники — съ доминанты или субдоминанты см. напр. пѣсни: «Вечоръ поздно», «Не сказать-ли» и др.

Мы видимъ, что въ натуральномъ минорѣ получается рядъ плагальныхъ кадансовъ, вслѣдствіе чего строй этотъ можетъ быть названъ также *плагальнымъ*.

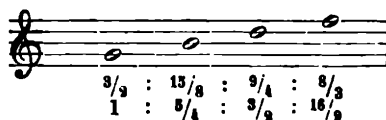
Вышеприведенныхъ примѣровъ достаточно, какъ указанія на возможность дальнейшей разработки въ этомъ направленіи.

Вообще русскія пѣсни служатъ блестящимъ доказательствомъ вѣрности и умѣстности акустическихъ выводовъ для музыкальной практики и подтверждаютъ замѣчаніе объ односторонности современнаго музыкальнаго развитія.

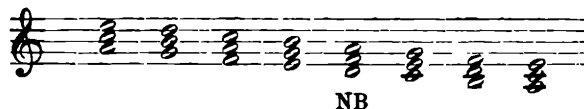
Доминантъ-септаккордь.

Доминантъ-септаккордь безспорно важнѣйшій изъ диссонирующихъ сочетаній. Онъ представляетъ изъ себя соединеніе двухъ элементовъ: трезвучія доминанты и субдоминанты, стремящихся къ одной тоникѣ.

Отношенія его слѣдующія:

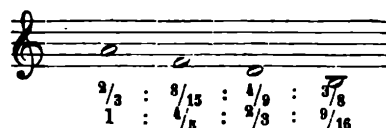


Практика совершенно правильно указала на извѣстные законы его разрѣшенія. Интересна роль обращеннаго септаккорда въ древнемъ минорѣ. Вспомнимъ этотъ строй.

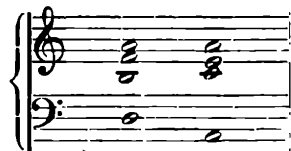


Подобно тому, какъ въ мажорѣ доминантъ-септаккордь строится вверхъ на пятой ступени (верхней доминантѣ), въ древнемъ минорѣ мы должны построить подобный же аккордь на пятой ступени *ла*—внизу (на нижней регвантѣ).

Слѣдовательно доминантъ-септаккордь мажора представится въ обращенной то-нальности, въ слѣдующемъ видѣ:



Разрѣшая интервалы этого аккорда, подобно тому, какъ они разрѣшаются въ мажорномъ септаккордѣ, только въ противоположномъ направленіи, мы получимъ слѣдующій видъ его разрѣшенія.



Вотъ настоящій септаккордь русской народной пѣсни минорнаго строя.

Всѣ вышнія, такъ называемыя, обращенія доминантъ-септаккорда, т. е. квинтъ-сексть, терць-квартъ и секундъ-аккорды, ничто иное, какъ различныя положенія одного и того-же доминантъ-септаккорда.

Эти различныя положенія полученнаго нами обращеннаго доминантъ-септаккорда выразятся такъ:

Что это не задержанія къ минорному трезвучію, ла-до-ми, видно изъ приложенныхъ минорныхъ пѣсень, гдѣ аккордъ этотъ играетъ такую же роль какую доминантъ-септаккордъ играетъ въ мажорѣ и современномъ минорѣ.

Полученный обращенный доминантъ-септаккордъ, хотя и встрѣчается въ современной музыкѣ чаще другихъ такъ называемыхъ секвенць-септаккордовъ, но настоящее его разрѣшеніе, какъ самостоятельный видъ, попадаетъ рѣдко. Внимательное изученіе русской народной пѣсни нагляднѣе показываетъ всю важность и дѣйствительное значеніе этого аккорда. Въ натуральномъ минорѣ онъ служитъ могущественнымъ средствомъ для модуляцій и заключеній.

Значеніе обращеннаго нонаккорда яснѣе опредѣлится, ежели мы сперва разсмотримъ обращенія малаго септаккорда и его значеніе.

Нонаккордъ, вообще, не представляетъ изъ себя самостоятельной диссонирующей гармоніи. Это видно уже изъ того, что самый терпѣливый слухъ не допускаетъ въ немъ возможности перемѣщенной нижнихъ звуковъ вверхъ, а также изъ того, что нона требуетъ приготовленія, слѣдовательно допускается лишь въ качествѣ задержанной ноты предъидущаго аккорда, т. е. какъ эффектъ ритмическаго свойства.

Отношенія этого аккорда слѣдующія:

Консонансъ			диссонансъ нижней доминанты		
$\frac{3}{2}$	$\frac{13}{8}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{10}{3}$	
1	$\frac{9}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{20}{9}$	

въ обращеніи:

консонансъ			диссонансъ		
$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{4}{9}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{5}{10}$	
1	$\frac{4}{5}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{9}{20}$	

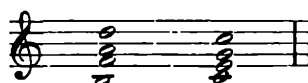
Какъ въ мажорѣ на нонаккордѣ слѣдуетъ смотрѣть, какъ на малый септаккордъ съ выдержанной доминантой:



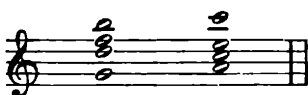
такъ и въ обращенной тональности, обращенный нонаккордъ долженъ быть разсматриваемъ какъ обращенный малый септаккордъ съ выдержанной сверху тоникой.



Въ мажорѣ малый септаккордъ разрѣшается слѣдующимъ образомъ:



а въ обращеніи:



Различныя положенія обращеннаго малаго септаккорда будутъ:



Замѣтимъ, что какъ въ мажорѣ (см. ниже въ примѣрѣ) терція, находящаяся ниже септими *ла*, должна идти вверхъ, а не внизъ, чтобы не образовать хода квинтъ, такъ и въ натуральномъ минорѣ терція сверху, *ре*, находясь выше септими соль, должна идти внизъ



Какъ видно законы отношеній повторяются въ обращеніяхъ съ математическою точностію во всѣхъ подробностяхъ.

Извѣстно еще, что малый септаккордъ можно разрѣшить въ доминантъ-септаккордѣ, подобный же приемъ годенъ и для обращеннаго малаго септаккорда, разрѣшая его въ обращенный доминантъ-септаккордъ. Напр.:



и т. п.

Такъ называемые секвенць-септаккорды, получаемые отъ прибавленія, на нотныхъ строкахъ еще четвертой ноты, въ качествѣ продолженія трезвучія, не представляютъ изъ себя гармоническихъ аккордовъ. Подробный анализъ показываетъ намъ всю несостоятельность большинства ихъ.

Появленіе же секвенць-септаккордовъ въ практикѣ можетъ быть оправдано лишь требованіемъ мелодіи. Для любителей подобныхъ сочетаній мы представляемъ сравнительную таблицу мажорныхъ секвенць-аккордовъ съ таковыми же въ натуральномъ минорѣ, съ помощью которой не трудно составить по употребительнымъ нынѣ мажорнымъ образцамъ массу секвенцій изъ всѣхъ разобранныхъ нами выше разрѣшеній.

Секвенць-септаккорды мажора:



соотвѣтствуютъ въ натуральномъ минорѣ слѣдующимъ секвенць-септаккордамъ:



Такъ называемыя секвенція изъ этихъ аккордовъ на бумагѣ дѣйствительно имѣютъ видъ септаккордовъ; но эстетическое достоинство ихъ болѣе чѣмъ сомнительно; терпѣливо прислушиваясь къ нимъ въ теченіи многихъ лѣтъ, можно наконецъ достигъ того плачевнаго результата, что слухъ нашъ сдѣлается способнымъ переносить ихъ. Еще менѣе оправданія въ самостоятельности имѣютъ секвенць-нопааккорды, допускаемые нѣкоторыми учебниками.

Вообще обращенія служатъ намъ провѣркою гармоническихъ комбинацій и въ громадной массѣ разнообразнѣйшихъ сочетаній, даютъ возможность ясно отличать дѣйствительно гармоническіе аккорды, отъ сочетаній не логическихъ, не эстетическихъ и потому не красивыхъ.

Изъ всего выше сказаннаго видно, что гармонія разсмотрѣнныхъ двухъ гаммъ отличается не новизною аккордовъ, а порядкомъ слѣдованія трезвучій (что особенно важно въ кадансахъ) и свойствомъ разрѣшеній диссонирующихъ аккордовъ *).

*) Подобно тому какъ мы сопоставляя гармоническія сочетанія мажорной гаммы съ аккордами обращенной натуральной минорной, мы могли бы разработать нѣмнѣшнюю минорную гамму съ соотвѣтствующею ей обращенной гаммой, а именно:



въ обращеніи будетъ:

