

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC THEORY AND HISTORY

А. В. Кудрявцев, Е. М. Смирнова

Соотношение слова и музыки в «русской песне»: к вопросу о генезисе жанра

Аннотация

В статье определяются генезис и характерные признаки «русской песни» — одного из жанров камерно-вокальной лирики XIX века. Материал рассматривается с точки зрения его ритмического устройства — поэтического и музыкального. Это даёт возможность установить, что особенности жанра (равно как и присущий ему «исконно русский» национальный колорит) во многом обусловлены сохранением в его образцах «наследственности» «российской песни» — специфических для средневекового мусического (то есть профессионального докомпозиторского) искусства норм соотношения музыки и слова.

Ключевые слова: русский романс, «русская песня», национальная характерность, нарушения просодии, напевное чтение, слогоритмическая форма, стадияльно-типологическая теория.

А. В. Кудрявцев, Е. М. Смирнова

Correlation of word and music in the “Russian song”: on the question of the genre genesis

Summary

The article aims to identify the features of the “Russian song” that it inherited from the genre of the “Rossiyskaya song” that preceded it, as well as to establish the features that distinguish the “Russian song” from other vocal genres of the Russian city of the 19th century. In the course of solving this problem, the most effective method was the analysis of the rhythmic organization of the musical and poetic samples of the “Russian song”. The study of the features of rhythm showed that in order to give “national character” to the samples of the “Russian song”, composers and poets used traditional rhythmic formulas that were fixed in the “Rossiyskaya song” of the 18th century.

Keywords: “Rossiyskaya song”, “Russian song”, national specificity, prosody violation, chant, syllabic form, Typological Theory.

Понятия «российская песня» и «русская песня» различаются не только в специализированных исследованиях, но и в популярной литературе о русской музыке и поэзии XVIII–XIX веков, рассчитанной на более или менее широкий круг читателей. «Российской песней» принято называть первые образцы камерно-вокальной лирики на русском языке, появившиеся в культуре русского города второй половины XVIII века¹, тогда как «русской песней» — одну из жанровых разновидностей русского романса XIX века². При этом сколько-нибудь внятное объяснение существа различий между песнями «российской» и «русской» либо не предлагается вовсе, либо сообщается настолько сжато, что у читателя невольно может возникнуть мысль об искусственности этого различия или же о том, что в данном случае речь идёт исключительно о хронологических рамках существования феноменов: «российская песня» принадлежит XVIII веку, а «русская» — веку XIX.

Расплывчатость в определении границ описываемых явлений отнюдь не способствует пониманию особенностей «русской песни». Более того, отсутствие критериев, позволяющих вычленив «русскую песню» из массива образцов вокальной музыки русского города рубежа XVIII — середины XIX века, проблематизирует саму возможность дальнейшего изучения этого своеобразного феномена русской музыки и поэзии.

Считается, что основными чертами, отличающими «русскую песню» от других жанров камерно-вокальной музыки XIX века, является ориентация её поэтического и музыкального языка на образцы народно-песенного творчества³. Из этого обычно делается вывод, что непосредственным источником возникновения жанра является русская народная песенность. Сразу же отметим, что само понятие «песенность» слишком широко для того, чтобы рассматриваться в качестве научного термина, а потому нуждается в уточнении. Среди источ-

ников «русской песни» также упоминается «российская песня». Причисляя её к области массового песнетворчества, исследователи при этом подчёркивают её профессиональную основу; тем самым различия между «русской песней» и «российской песней» стираются, и отсылка первой ко второй также мало что проясняет.

Настоящая статья посвящена выявлению специфики «русской песни» — установлению конкретных признаков, выделяющих этот жанр из огромного количества разнообразных русских романсов. В отличие от наших предшественников, ставивших своей целью выявить в «русской песне» влияние народно-русской «песенности», в работе сделан акцент на ритмике анализируемых образцов, обусловившей специфические для этого жанра взаимоотношения музыки и слова. Как мы попытаемся показать далее, именно они стали тем «маркером», который позволял слушателю выделять «русские песни» из массива жанров вокальной музыки русского города XIX века. Отметим также значимость для авторов стадийно-типологического подхода, дающего основания предполагать, что отличия русской культуры XIX века от культуры предшествовавшего XVIII века объясняются переходом российского общества из одной стадии культурного развития в другую, а именно: из позднесредневековой (XVII–XVIII века) в новоевропейскую (XIX век)⁴. Этот переход имел место в различных европейских культурах и занял довольно продолжительное время — приблизительно с середины XVI до конца XVIII — начала XIX века. Следует подчеркнуть, что в целом ряде европейских культур унаследованные от позднего Средневековья художественные практики нередко переосмысливались и продолжали своё существование в принципиально ином культурном контексте. Такого рода стадийная двойственность породила и «русскую песню» — новоевропейский жанр *композиторского* творчества, особенности которого во многом обусловлены наличием черт, характеризую-

ших средневековой мусический (т. е. *профессиональный докомпозиторский*) этап развития музыки и поэзии⁵.

Особенности поэтических текстов «русских песен»

При рассмотрении жанра «русской песни» в литературоведческих и музыковедческих работах основное внимание уделяется фольклорной ориентации поэтических текстов, проявляющейся в их условно «народной» стилистике.

Действительно, основными и наиболее часто встречающимися здесь являются темы, связанные с взаимоотношениями человека и природы, любовными отношениями «добра молодца» и «красной девицы», темы «дороги», «разлуки», «тоски-кручинушки», перекочевавшие в «русскую песню» из народной поэзии. Укажем также на обязательное присутствие эпитетов фольклорного происхождения («девица-красавица», «свеча воску ярого», «лебедь белая» и т. д.), а также обилие уменьшительно-ласкательных суффиксов: **-оньк/-еньк-**; **очк-/ечк-**; **-ушк-/юшк** («ноченька», «дороженька»; «утречко», «сердечко»; «матушка-голубушка», «зимушка») и других, также характерных для фольклорной лирики. При этом авторское происхождение текстов, стилизованных под образцы народного творчества, выдаёт своеобразная «галантная модернизированность» лексики и присутствие фразеологических оборотов, чуждых народной поэзии. Яркий пример такого осовременивания якобы фольклорного поэтического текста можно увидеть в стихотворении А. Дельвига, положенном на музыку М. И. Глинкой:

Что, красotka молодая,
Что ты, светик, плачешь?
Что головушку, вздыхая,
К белой ручке клонишь?
Или словом, или взором
Я тебя обидел?
Иль нескромным разговором
Ввёл при людях в краску?..

Достаточно часто в «русской песне» встречается и такой характерный для народной по-

эзии приём, как образно-синтаксический параллелизм. Отметим, что сам по себе принцип образно-синтаксического параллелизма может быть использован в стихах любого типа и даже в прозе. Однако в русском народно-песенном стихе (в отличие от литературных систем стихосложения) он обуславливается основным ритмическим принципом построения стиха — *интонационным параллелизмом* и, таким образом, является сущностным качеством народно-русского стихосложения.

Интонационный параллелизм базируется на интонационном типе ритмики, основным организующим фактором которой является процесс дыхания. Именно дыханием управляется величина фразы и интонация внутри неё. Длина фразы, вмещающей относительно законченное по смыслу выражение, зависит от возможностей дыхательного аппарата исполнителей, а при массовом исполнении ориентируется на некий «средний» масштаб. Основная форма фразовой интонации (с повышением в начале фразы и понижением в конце) образуется в результате естественного понижения голоса к концу выдоха; как и приблизительно устойчивый масштаб строк, она «канонизируется» интонационным параллелизмом — *единообразием* фразовых интонаций во всех строках (включая вопросительные и восклицательные предложения). Таким образом, синтаксический параллелизм как поэтический приём в народно-песенном творчестве вытекает из интонационной ритмики — «музыкального дыхания», обеспечивающего приблизительно равенство строк и их интонационное единообразие⁶.

Совершенно иная природа образно-смыслового параллелизма в «русской песне». Здесь он используется как чисто стилистический приём, поскольку стихи организованы по законам, не контролируемым физиологическими дыхательными способностями.

В основе структурной организации текстов «русских песен» лежат законы литературного стихосложения, возникшие значительно позднее фольклорной фразовой интонационности — количественной системы профессиональной

синкретической устно-литературной поэзии и силлаботонической системы собственно литературной поэзии Нового времени. Сказанное требует пояснения.

В иерархии литературных жанров XVIII века лирика занимала заведомо более низкую позицию, нежели, например, трагедия, эпопея, ода: поэт, мечтающий о славе и бессмертии, стремился к написанию произведений, способных оставить след в истории значительностью и важностью описываемого предмета или события⁷. Если этого могли достичь поэты, написавшие героическую поэму (наиболее ценный жанр не только по содержанию, но и по количеству вложенного труда, часто многолетнего) или торжественную оду, восхваляющую деяния царствующих особ, то у поэта, посвятившего себя живописанию чувств «обычного человека», шансов остаться в памяти благодарных потомков не было.

Нельзя сказать, что XVIII век лирической поэзии не знал вовсе: кантовые сборники включают в себя её образцы во множестве, не лишним будет вспомнить и сборник Г. Н. Теплова «Между делом безделье, или Собрание разных песен» (1759) — первый печатный сборник лирических стихотворений с музыкой. В XVIII веке, однако, лирическая поэзия воспринималась как нечто несущественное, малозначимое, когда занятия «мелкими» стихотворениями были либо учебными для начинающих поэтов, либо моментом отдыха и развлечения для поэтов маститых. Самостоятельного значения такие опусы не имели и предназначались исключительно для пения, более того, они даже, как правило, не заслуживали того, чтобы быть напечатанными, и имели хождение в рукописном виде. Не случайно в XVIII да и в начале XIX века лирические стихотворения называли «безделками»⁸.

Так, любовные стихи В. К. Тредиаковского явились *приложением* к переведённому им аллегорическому роману П. Тальмана «Езда в остров Любви», заслужили популярность за написание их «самым простым слогом», без «глубокословных славенщизны» и тут же стали

текстами кантов, т. е. стали *петься*; лирические миниатюры А. П. Сумарокова рассматривались автором в качестве жанра, в котором разрабатывались и оттачивались поэтические приёмы изображения душевной жизни и психологических конфликтов, позднее применённые им в «высоком» жанре трагедии, и сочинялись при этом в жанре любовной «песни», вернее, в индивидуальном сумароковском жанре *песни-канта*, бытуя в рукописном виде.

Классицистская система литературных жанров сохраняла своё значение и в начале XIX века. По-прежнему высшей поэтической ценностью считалась крупная работа. Тем не менее в произведения монументального характера всё чаще проникали личностные мотивы, причём даже у таких мастеров старшего поколения, как Г. Р. Державин⁹. Молодое поколение, не забывая о существовавших тогда условиях приёма молодого поэта в литературный цех, пробовало силы в жанрах «лёгкой» поэзии, избирая в качестве образца произведения французских поэтов¹⁰.

«Лёгкость» новых жанров проявлялась не только в смене тематики, повернувшейся от монументальности и стройной холодности классицизма к живым человеческим чувствам предромантической эпохи. «Лёгкость» подразумевалась и в масштабах произведений, и главное — в качествах самого языка: на смену языку витийствующему, нарочито возвышенному, отделённому от «низменной» разговорной речи нормами высокого стиля пришёл язык, близко стоящий по «понятности» к разговорной речи, но отличающийся от неё изяществом, тонкой отделкой и богатством поэтических фраз и выражений.

Рождение новой, самостоятельной лирической поэзии, её восхождение на вершину поэтического Парнаса было очень долгим и трудным. Воспитанное на старых школьных традициях молодое поколение, несмотря на всё возрастающую популярность лёгких жанров, всё же считало увлечение ими лишь подготовительным этапом к «настоящей» творческой деятельности¹¹. Становление лирической поэзии (вне её связи с музыкой, как это было в кантах и

«российских песнях»), начавшееся ещё в конце XVIII века¹², завершилось её признанием в 10–20-е годы XIX века. Именно к этому времени лирика получила признание в системе литературных жанров и предназначалась не для *пения* и *слушания* (как было принято в XVIII веке), а для индивидуального восприятия в процессе *чтения*, что возможно при сочинении поэтических текстов на основе *литературных* систем стихосложения.

Разрушение мусического синкретизма лирической поэзии и музыки (каковой наблюдался в «русской песне» и канте) имело обоюдные последствия как для первой, так и для второй. Лирическая поэзия отделилась от музыки как от формы, заданной схемы. Музыка приобрела возможность стать самостоятельным искусством, индивидуально и неповторимо *интерпретировать* текст, а не быть лишь метрической структурой для разных и многих текстов вне зависимости от их содержания. Это знаменовало в поэтическом творчестве признание жанра лирического стихотворения, а в музыке — рождение профессионального композиторского лирического вокального жанра — романса.

Несмотря на произошедшее в русском искусстве окончательное разделение музыки и поэзии в лирических жанрах, а также вполне «официальное» (в литературных кругах) признание ценности лирики как самостоятельного и равноправного вида поэтического творчества, немедленной переориентации с традиционного понимания лирической поэзии как жанра «песни» на восприятие поэтической лирики в качестве «стихотворений для чтения» произойти не могло. Смена старого новым редко происходит быстро и безболезненно, и куда чаще можно встретить продолжительный период их совместного, параллельного существования, предшествующий окончательному уходу старого и повсеместному распространению нового.

Реформа русского стихосложения была осуществлена М. В. Ломоносовым и В. К. Тредиаковским в конце 30-х годов XVIII века, более или менее регулярное употребление силлабоники в литературных опытах началось с сере-

дины 50-х годов, а к концу столетия литература «высокого» стиля уже в полной мере опиралась на эту систему стихосложения. Однако в лирических жанрах мусическая традиция сочинения стихотворных текстов на «голоса» песен, несмотря на проводимые преобразования и всё более уверенное завоевание позиций системами литературного стихосложения Нового времени, продолжала существовать на протяжении всего XVIII и даже в начале XIX века. Никакие реформы не могли сразу искоренить осевшую в сознании не одного поколения и как нельзя более подходящую для массового восприятия устолитературную традицию. Существование явления на протяжении жизни хотя бы трёх поколений делает его *традиционным* и заставляет последующие поколения воспринимать это явление как данное *изначально*, что тем более актуально в условиях преобладания устной формы передачи. Именно этим объясняется столь прочное и долгое существование в русской культуре стихосложения синкретического типа¹³, т. е. отмеченность нового музыкально-поэтического жанра — романса — значительным числом пережитков мусического искусства. Наиболее ярко они проявились в разновидности русского романса XIX века, генетически связанной с «русской песней», — в «русской песне». Именно в «русской песне» — прямой преемнице мусической по природе «русской песни» — сохранился целый ряд особенностей синкретического периода, придавших этому жанру неповторимый облик в ряду явлений новоевропейского искусства.

По способу создания тексты «русских песен» можно разделить на две приблизительно равные группы: тексты, сочинённые с расчётом на их дальнейшее пропевание (или чтение нараспев), т. е. сочинённые на долготные (первоначально связанные с пением) слогоритмические формы, и тексты, сочинённые по правилам силлаботонического стихосложения.

Наибольший интерес для настоящей работы представляют приёмы стихосложения, ориентированного на «напевное прочтение». Доказательству существования этого типа сти-

хосложения в «русской песне» будет посвящено последующее изложение.

Пытаясь объяснить структуру народного стиха¹⁴ стопной теорией, Третьяковский размер стиха «Отста/вала /лебедь /бела/я» считал хореическим. Оставим в стороне мысль о том, насколько адекватно стремление Третьяковского «подладить» народный стих под систему литературного стихосложения: для нас важна сама попытка передать квантитативный ритм квалитативными средствами. Знаменитый пример «Отставала лебедь белая», которым, по предположению М. П. Штокмара, Третьяковский положил начало традиции условного литературного воспроизведения русского «народного» размера и в котором исследователи усматривают хорей с дактилическим окончанием либо «формулу зеркальных трёхдольников» ($\cup \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \cup$), на практике, вероятнее всего, *пропевался* либо *читался нараспев* с соблюдением традиционной долготной схемы:

От _ ста _ ва _ ла ле _ бедь бе _ ла _ я

либо

От _ ста _ ва _ ла ле _ бедь бе _ ла _ я

При рассмотрении музыкального воплощения текстов, ориентированных на напевное произнесение, в «русской песне» можно выделить две тенденции (нередко сопричастующих в одном произведении): исправление нарушений просодии средствами музыкальной ритмики и нарочитое пренебрежение акцентной схемой с заменой акцентного метра долготным. Рассмотрим проявления каждой из этих тенденций.

Исправление просодических нарушений средствами музыкальной ритмики

В. Красов. «Уж я с вечера сидела» / Музыка П. Булахова

Уж я с вечера сидела, призадумавшись,
В зелены луга глядела, пригорюнившись.
Груды белые, высокие, что лист дрожат,
Знать мила друга далёкого всю ночь прождать.

Как хорош душа-голубчик! Не старик — борода,
Молодой удалый купчик из Нова-города!

Первые строки вполне могут быть прочитаны в соответствии с правилами силлаботоники, а их ритмическая структура объяснена шестистопным хореем с дактилическим окончанием ($\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \cup$). Вместе с тем существует возможность прочтения дактилического окончания и с некоторой «растяжкой» слогов, придающей фразе своеобразный «старорусский колорит»:

Уж я с ве _ че _ ра си _ де _ ла, при_ за _ ду _ мав_ шись,

в зе_ ле_ ны лу_ га гля_ де_ ла, при_ го_ рю_ нив_ шись.

Ритмическое строение двух последних строк не укладывается в твёрдую схему соотношения ударных и безударных слогов (что является основным требованием силлаботоники), но довольно легко вписывается в долготную схему, регулирующую соотношение долготы и краткости слогов:

Как хо_ рош ду_ ша - го_ луб_ чик! Не ста_ рик — бо_ ро_ да,..

$\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \cup \text{—} \parallel \text{—} \cup \text{—}$

Пропуск одного неударного слога во втором полустишии вызывает «незапланированную» правилами силлаботоники остановку (после слова *старик*). Такая же остановка происходит и в следующей строке, но здесь она происходит на *середину* слова (*Нова-города*). Если в первой из этих строк появившуюся в непривычном месте цезуру (обычно делящую строку на две приблизительно равные части) ещё можно было бы объяснить потребностью эмоционально отделить, выделить слово *борода*, то следующая строка доказывает предположение о *преднамеренности* остановок, не связанных со смыслом предложений и обусловленных заданностью ритмической схемы (см. пример 1):

Мо_ ло_ дой у_ да_ лый куп_ чик из Но_ ва - го_ ро_ да!

1

Как хо_ рош ду_ ша - го_ луб_ чик! Не ста_ рик - бо_ ро_ да, мо_ ло_ дой у_ да_ лый куп_ чик из Но_ ва - го_ ро_ да!

С. Давыдов. «Трубадур» / Музыка А. Алябьева

Шёл с войны дорогой молодой трубадур;
Цитра за спиной, роза на груди.
В тереме высоком на красном крыльце
Сидела задумавшись царская дочь.

Первые три строки этого четверостишия легко укладываются в силлаботоническую схему, представленную шестистопным хореем (— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —). Последняя же строка явно выбивается из общей ритмической целостности: если прочитать её с соблюдением словесных ударений, то хорей в ней сменяется анапестом, что является грубейшим нарушением правил силлаботоники. Прочтение текста с нарушением просодии (в подражание «народному» стилю) ради сохранения хореического размера также не даёт результата, поскольку совершенно лишает текст естественности:

Сы́ _ де _ ла́ за _ ду́ _ мав _ шись || ца́р _ ска _ 'я дочь.

либо

Сы́ _ де _ ла́ за _ ду́ _ мав _ шись || ца́р _ ска́ _ я до́чь.

Орфоэпические нормы русского литературного языка допускают только один вариант музыкального прочтения «царская дочь» — с остановкой на слоге *цар-*. Естественного произнесения последних строк можно добиться, подставив под них долготную ритмоформулу, взятую, например, из музыки Алябьева:

2/4

В те_ ре_ ме вы_ со_ ком на крас_ ном крыль_ це си_ де_ ла за_ ду_ мав_ шись цар_ ска_ я дочь.

При этом последняя строка не только не выбивается из общего ритма четверостишия, но и весьма органично проистекает из предыдущей строки, «переняв» ее ритмоформулу.

В целом долготная схема этой строфы приобретает следующий вид (см. пример 2):

2/4

Шёл с вой_ ны до_ ро_ гой мла_ дой тру_ ба_ дур, цит_ ра за спи_ но_ ю, ро_ за на гру_ ди. В те_ ре_ ме вы_ со_ ком на кра_ ном крыль_ це си_ де_ ла за_ ду_ мав_ шись цар_ ска_ я дочь.

2

Шёл с вой_ ны до_ ро_ гой мла_ дой тру_ ба_ дур; цит_ ра за спи_ но_ ю, ро_ за на гру_ ди. В те_ ре_ ме вы_ со_ ком на

крас_ ном крыль_ це си_ де_ ла за_ ду_ мав_ шись царс_ ка_ я дочь, си_
де_ ла за_ ду_ мав_ шись царс_ ка_ я дочь.

А. Дельвиг. «Сиротинушка» / Музыка А. Алябьева

Хорошо цветку, цветку на поле,
Любо пташечке, пташечке на небе;
Сиротинушке девушке
Веселей того с молодцем.

В отличие от «Трубадура», где наблюдалось равенство слогов в каждой строке, в тексте Дельвига количество слогов в первых двух строках разное (10 и 11), и это особенно заметно при чтении, так как коренным образом меняется ритм стиха.

Если первую строку представить в виде двух пятисложников (знакомых как «кольцовский размер», наиболее близко, по мнению литературоведов, стилизующий народный стих), то вторая строка будет состоять из одного пятисложника и двух дактилей (1) либо пятисложника и трёхстопного хорей (2):

- (1) $\cup\cup - \cup\cup \parallel \cup\cup - \cup\cup$ (10 слогов)
 $\cup\cup - \cup\cup \parallel - \cup\cup - \cup\cup$ (11 слогов)
- (2) $\cup\cup - \cup\cup \parallel \cup\cup - \cup\cup$ (10 слогов)
 $\cup\cup - \cup\cup \parallel - \cup - \cup - \cup$ (11 слогов)

В любом случае строгие правила силлаботонической системы не допускают смены размера внутри строк посредством пропуска слогов или добавления нового слога. При попадании рит-

мического акцента на неударный слог либо при возникновении сверхсхемных ударений правила силлаботоники разрешают замену одного слога другим (ударного неударным и наоборот), но при сохранении общего количества слогов в стопе. В квантитативном стихосложении, напротив, частым приёмом является замена *одного* долгого слога *двумя* краткими и наоборот (так называемое *дробление или стяжение слогов*), поскольку в квантитативной поэзии учитывается не количество слогов в каждой строке, а общее *время* звучания строк, которое должно уместиться в строго определённые рамки строчной ритмоформулы.

Итак, объяснение ритмической структуры этого текста с помощью правил силлаботоники не приводит к положительным результатам. Произнесение стихов в соответствии с ритмической схемой музыки Алябьева совершенно естественное, убеждает в подчинённости этого текста правилам квантитативного стихосложения:

2/4 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
Хо_ ро_ шо цвет_ ку, цвет_ ку на по_ ле,
 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
лю_ бо пта_ шеч_ ке, пта_ шеч_ ке на не_ бе.

Из этой схемы видно, что лишняя слогонота во второй строке появилась в результате дробления одной четверти на две восьмые. В остальном же ритмический рисунок строк идентичен, и в обеих строках он одинаково укладывается в восемь четвертей (см. пример 3).

3

Poco allegretto

Хо_ ро_ шо цвет_ ку, цвет_ ку на по_ ле,



В тексте А. Шаховского «Вверх по Волге» из драмы «Двумужница» (музыка А. Варламова) выравнивание времени звучания строк с разным количеством слогов происходит за счёт дробления и стяжения слогов (см. пример 4):

3/4

Вверх по Вол_ге, с Ниж_ня го_ро_да,
сна_ря_жен стру_жок, что стре_ла, ле_тит;
а на том струж_ке, на сна_ря_жён_ном,
у_да_лых греб_цов со_рок два си_дят.

данного положения посвящено последующее изложение.

Музыкальная интерпретация стихов в «русской песне»: пренебрежение акцентной схемой и замена тактового (акцентного) метра долготным

В поэтических текстах «русской песни» довольно часто наблюдается нарушение ударений в словах. Стилистически это приближает их к фольклорным образцам (как и синтаксический параллелизм), однако обуславливается иными причинами, нежели в народной поэзии, что исключает возмож-

4

Протяжно ♩ = 60

Вверх по Вол_ге, с Ниж_ня го_ро_да, сна_ря_жен стру_жок, как стре_ла, ле_тит;..

Рассмотренные примеры показывают, что сам по себе словесный текст в «русских песнях» не имеет внутрилитературной организации, и реализация его в качестве *поэтического* произведения может быть осуществлена лишь при помощи музыки или напевного произведения. Этот факт говорит о том, что в XIX веке сохраняется связь литературной поэзии с мусическим устолитературным творчеством предшествующего этапа. Подобная связь существовала и в музыке, что наиболее ярко проявилось в *замене акцентного метра долготным* в музыкальных интерпретациях стихов в «русской песне». Доказательству

ность рассматривать такого рода нарушения как результат влияния фольклорной ритмики.

Народно-песенному стихосложению свойственна *незакреплённость акцентов*, проявляющаяся в виде «акцентных дублетов» (термин Б. В. Томашевского¹⁵), например: удалой — удáлый. Смена ударений в одном и том же слове зависит от его местоположения в интонационной стопе: акценты напрямую связаны с повышением или понижением интонации, выделяющей арсис и тезис¹⁶. Переакцентуация может возникнуть в результате повтора слова в той же строке, обусловленно-

го приёмом «обыгрывания», увеличивающим его смысловую нагрузку:

А мы просо сѣяли, сеяли...
А мы коней пúстили, пустили...

Переакцентуация слова может быть связана и с приёмом «подхватывания» части предыдущей строки, когда фраза в строке не умещается либо из-за длительности распева отдельных слогов (например, в лирических протяжных песнях), либо из-за большего (по сравнению с обычным) количества слов:

Оставалась у Микиты любима́ семья,
Ай любима́ семья-та — молода жена.

И в том, и в другом случае при повторе слова изменяется его местоположение в интонационной стопе.

Иначе обстоит дело в «русской песне», тексты которой организованы средствами литературного стихосложения и не подчиняются интонационной ритмике. Даже приём «сцепления» (повтора последнего сегмента предыдущей строки / строфы в начале следующей строки / строфы) является сугубо стилистическим приёмом, лишь имитирующим приёмы народного стихосложения. Нарушения привычных ударений в текстах «русских песен» не являются фольклорными «акцентными дублетами», они обусловлены совершенно другими причинами.

Нарушение просодии, возникающее в текстах «русских песен», связано с традицией *пропевания* этих текстов или их напевного декламирования, идущей от прародителей жанра: «российской песни» и далее — канта и силлабических виршей XVII века. Известно, что в русской городской культуре XVII–XVIII веков существовала особая манера декламации силлабических текстов. Манера эта заключалась в «полногласном произношении» (термин Б. В. Томашевского и А. М. Панченко) каждого слога, стирающем смыслоразличительную роль акцентов в слогах. В пользу полногласно-

го произношения свидетельствуют, в частности, особенности рифмы в русской поэзии того времени. Томашевский, анализируя виды рифм в XVIII веке, указывает на типичное соседство разноударных рифмованных окончаний, что объяснимо «только крайней ослабленностью противопоставления ударного слога неударному, т. е. при условии чтения по слогам» [10. С. 101]. Этим «полногласное» произношение отличалось от обыденного «гражданского»¹⁷ произношения, где акцент выполнял смысловую различительную функцию. Одна из основных особенностей «полногласного провозглашения» — отсутствие нарушения просодии при «неверном» (на наш взгляд) ударении — происходила из ослабленности ударений и выявления долготы как важного метроритмического средства.

Из силлабических виршей (где художественное задание заключается в соблюдении воспринимаемого на слух соответствия, равенства количества слогов во всех строках) «полногласное произношение» перешло в канты и надолго сохранилось в устной культуре. Сохранилось оно и в «русской песне», где предстаёт атавизмом предшествующей традиции. Свидетельством тому является множество примеров — композиторских музыкальных интерпретаций текстов «русских песен». Напомним, что музыка здесь являлась плодом индивидуального, личного авторства и, появляясь после текста, вполне могла исправить «ошибки» авторов поэтических произведений.

Рассмотрим стихотворение *Н. Цыганова* «*Что это за сердце*», послужившее основой для одноимённой «русской песни» *А. Варламова*:

Что это за сердце,
Что это такое,
Что ни днём, ни ночью
Не даёт покоя?

То забьётся пташкой,
Запертою в клетке,
То замрёт цветочком
На скошенной ветке.

Быть бы сердцу пташкой —
Чего б захотело?..
Дать бы ему крылья —
Куда б полетело?

Знаю я сторонку,
Где его зазноба...
Ах, туда бы летом
Полетели оба!

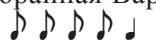
На той на сторонке
Теплей солнце греет,
Там девица красна,
Как маков цвет зреет!

Там в тёмные ночи
Не звёзды лишь светят,
Там ясные очи
Приветливо встретят.

Приветливо встретят,
Ласково проводят,
Любезные речи
Тоски не наводят.

Поэтический текст малого объёма (в данном случае состоящий из семи четверостиший), следуя правилам силлаботонического стихосложения, должен быть написан одним размером или группой размеров, равномерно чередующихся в пределах одной строфы. Между тем данное стихотворение прочитать от начала до конца в одном размере невозможно. Если первая его часть — строфы 1, 2, 3, 4 — написана трёхстопным хореем, то вторая его

половина — строфы 5, 6, 7 — более естественна (т. е. в ней не наблюдаются противоречия в установлении словесных акцентов почти в каждом слове) при прочтении анапестом. Однако даже при делении столь небольшого по объёму стихотворения на две написанные разными размерами части невозможно избежать отступлений от общепринятых в разговорной речи ударений: «на скошённой ветке» (при прочтении хореем) и «ласково проводят» (при прочтении анапестом).

Избранная Варламовым ритмическая формула  широко распространена в жанре «русской песни». Чтение текста Цыганова с соблюдением этой ритмической схемы приводит к тому, что внимание направлено не на правильность ударений в словах, а на длительность произнесения слогов. Равнодлительное произнесение первых четырёх слогов с удвоенной скоростью по отношению к последующим двум слогам как бы усиливает «тяготение» первых к последним и одновременно сглаживает все ударения кроме ударений, подкреплённых большей длительностью слогов. Таким образом, при прочтении этого текста в соответствии с правилами качествентивного стихосложения, учитывающего правильность распределения ударных и неударных слогов, возникают нарушения просодии. При прочтении этого же текста в соответствии с установкой на «полногласное» напевное произнесение, учитывающее в первую очередь долготные соотношения слогов, эти нарушения сводятся на нет (см. пример 5).

5



Что э_ то за серд_ це, что э_ то та_ ко_ е,
что ни днём, ни ночь_ ю не да_ ёт по_ ко_ я?

Характерно, что Варламов не воспользовался правом на исправление ошибок в тексте средствами музыкальной ритмической переакцентуации слов, что он мог сделать, например, перенеся слабый первый слог в затакт:

2/4

То за _ бьёт _ ся пташ _ кой,
за _ пер _ то _ ю в клет _ ке,
то за _ мрёт цве _ точ _ ком на
ско _ шен _ ной вет _ ке.

или:

2/4

На той на сто _ рон _ ке теп _ лей
солн _ це гре _ ет, там
де _ ви _ ца крас _ на, как
ма _ ков цвет зре _ ет!

должны музыкальными средствами, наблюдается и в других образцах. Так, «Песню Башлыка» из драмы «Двумужница» на стихи А. Шаховского Варламов озвучивает следующим образом (см. пример 6):

2/4

Не бой _ те _ ся, де _ вуш _ ки,
не бой _ те _ ся, крас _ ны _ е!
Прав _ да, мы ша _ ма _ ны,
ли _ хи на об _ ма _ ны
в на _ шем кра _ ю,
в на _ шем кра _ ю.

Хотя вполне мог быть и такой вариант:

2/4

Не бой _ те _ ся, де _ вуш _ ки, не
бой _ те _ ся, крас _ ны _ е!

6

Не бой _ те _ ся, де _ вуш _ ки, не бой _ те _ ся, крас _ ны _ е!
Прав _ да, мы ша _ ма _ ны, ли _ хи на об _ ма _ ны
в на _ шем кра _ ю, в на _ шем кра _ ю.

Пренебрежение Варламова возможностями музыкального преобразования поэтического текста можно истолковать и как стремление сохранить куплетную форму и, следовательно, единую ритмическую схему (в отличие от частой свободной трактовки формы в романсах в целях придания большей выразительности и эмоциональности музыкальной интерпретации).

То же «невнимание» к явным нарушениям акцентуации, которые вполне могли быть прео-

Даргомыжский для стихотворения М. Б. Даргомыжской «В тёмну ночь» избирает следующую ритмическую схему (см. пример 7):

3/8

В тём _ ну ноч _ ку в чис _ том по _ ле
буй _ ный ве _ тер во _ ет,
у мо _ лод _ чи _ ка сер _ деч _ ко
по де _ вуш _ ке но _ ет.

7

В тём_ ну ноч_ ку в чис_ том по_ ле буй_ ный ве_ тер во_ ет, у мо_ лод_ чи_ ка сер_ деч_ ко по де_ вуш_ ке но_ ет, по де_ вуш_ ке но_ ет.

Избежать нарушения просодии в слове *девушке* можно было при перенесении предлога *по* в предыдущий такт:

3/8 У мо_ лод_ чи_ ка сер_ деч_ ко по де_ вуш_ ке но_ ет.

Однако для Даргомыжского важнее было сохранить традиционную ритмоформулу (), пришедшую в русскую культуру ещё из кантовой традиции¹⁸.

Ещё один пример — «Трубадур» А. Алябьева на стихи С. Давыдова, уже рассмотренный выше (см. пример 2):

2/4 Шёл с вой_ ны до_ ро_ гой мла_ дой тру_ ба_ дур...

Могло быть и так:

2/4 Шёл с вой_ ны до_ ро_ гой мла_ дой тру_ ба_ дур...

Приведём ещё примеры, подтверждающие нежелание композиторов нарушать традицию.

А. Гурилёв. Матушка-голубушка / Слова Ниркомского¹⁹ (см. пример 8).

2/4 Слов_ но зме_ я лю_ та_ я серд_ це мне со_ сёт, и це_ лу_ ю но_ чень_ ку спать мне не да_ ёт.

(*змéя* вместо *змеЯ*; *целю́ю* вместо *целюю*)

А. Варламов. Красный сарафан / Слова Н. Цыганова (см. пример 9).

2/4 Не шей_ ты мне, ма_ туш_ ка, крас_ ный са_ ра_ фан, не вхо_ ди, ро_ ди_ ма_ я, по_ пус_ ту в изь_ ян!.. За_ блек_ нут на ше_ чень_ ках ма_ ко_ вы цве_ ты, при_ ску_ чат за_ ба_ вуш_ ки, сто_ ску_ ешь_ ся ты!"

(*за́блекнут* вместо *зabléknут*; *при́скучат* вместо *приску́чат*; *сто́скуешься* вместо *сто-ску́ешься*)

А. Варламов. Целый день на небе / Слова А. Кольцова (см. пример 10).

2/4 Го_ ре_ мыч_ ной до_ ле нет ни_ где при_ ве_ та, до се_ дых во_ лос лю_ бо_ вью ду_ ша не со_ гре_ та.

(*ду́ша* вместо *души́*)

8

un poco piu moto



Слов_ но зме_ я лю_ та_ я серд_ це мне со_ сет

rit. p cresc. f lunga p



и це_ лу_ ю но_ чень_ ку спать мне не да_ ет.

9

mp




Не шей ты мне, ма_ туш_ ка, крас_ ный са_ ра_ фан,




не вхо_ ди, ро_ ди_ ма_ я, по_ пус_ ту в изь_ ян!


10



Го_ ре_ мыч_ ной до_ ле нет ни_ где при_ ве_ та,



до се_ дых во_ лос лю_ бо_ вью ду_ ша не со_ гре_ та.



До се_ дых во_ лос лю_ бо_ вью ду_ ша не со_ гре_ та.

Думается, приведённых примеров достаточно, чтобы можно было говорить о том, что у русских композиторов (и слушателей) начала XIX века в подсознании всё ещё сохранялась манера «полногласного произношения», не придающая значения правильности акцентуации слов, или же композиторы *сознательно* сохраняли эту манеру в жанре «русской песни» с его установкой на создание специфического национально-русского (т. е. уже ставше-

го традиционным, уходящим в «глубь веков») колорита.

Общие признаки, родственные связи между «русской песней» и «российской песней» названными не исчерпываются. Не менее (а возможно, ещё более) значимыми в аспекте генезиса жанра оказываются особенности, обнаруживаемые в области слогоритмической организации напевов. Анализ ритмического строя мелодики «русской песни» показывает,

что ради сохранения признаков «исконно русской» вокальной музыки в ней культивируется традиция контрафактуры, характерная для «российской песни», когда музыка создаётся на основе традиционных, укоренённых в культуре русского города XVIII века ритмических формул, а поэтические тексты подчиняются традиционному формульному ритмическому рисунку с преднамеренным выделением в них несуществующих нарушений просодии. Данное положение, однако, требует специального рассмотрения, чему будет посвящена наша последующая статья.

Примечания

- ¹ Так, говоря о зарождении романса в русской музыке XVIII века, О. Е. Левашёва замечает: «...термин „романс“ в то время ещё не успел войти в обиход. Вместо него употреблялось обозначение „российская песня“ (то есть песня с русским текстом)» [8. С. 196].
- ² Говоря о типологии жанровых истоков русского романса, В. А. Васина-Гроссман — автор фундаментальной монографии о камерно-вокальной лирике в русской музыке XIX века — сводит всё многообразие его конкретных образцов к нескольким архетипическим, «генеральным» жанрам. «Русская песня», по мнению автора, является одним из них. Подробное рассмотрение жанровых истоков русского романса см.: [1].
- ³ Показательными являются слова видного советского слависта В. Е. Гусева: «С развитием в русской литературе сентиментализма и особенно романтизма песенное творчество русских поэтов становится весьма разнообразным и по содержанию, и по жанровым признакам. На смену „рос-

сийской песне“ приходит жанр „русской песни“ — своеобразный вид песни-романса, ориентирующийся на фольклорную традицию» [2. С. 8].

- ⁴ См. об этом: [5].
- ⁵ О мусическом этапе развития культуры см.: [13]. О мусических практиках в культуре русского города см.: [5; 6; 7].
- ⁶ Подробнее об интонационной ритмике см.: [12].
- ⁷ Комментарием этому может служить цитата из работы Н. Н. Зубкова о К. Н. Батюшкове: «Понятно, почему он [Батюшков. — А. К., Е. С.] ...уговаривал молодого Пушкина ...стать батальным поэтом: это был самый прямой путь к эпосу, к бессмертию, к тому, чего Батюшков желал достичь сам» [4. С. 303].
- ⁸ Интересно описывает это явление Н. Н. Зубков: «Те стихотворения, от которых происходит современная лирика, ещё очень долго назывались просто „мелкими“. Другое их название — более оценочное, отчасти даже жаргонное — „безделка“. Придумать же название поэту, преимущественно в мелких стихотворениях упражнявшемуся, было и вовсе трудно. Большая часть таких поэтов, впрочем, и печатались очень мало. Их стихи могли любить, даже ценить — но самый их успех всегда был как бы второсортен... [Сборники „безделок“. — А. К., Е. С.] были тоненькими, эфемерными, часто — анонимными (так что их авторы словно бы и не имели прав на авторство). Название сборников как будто нарочито пренебрежительны: „Плод свободных чувствований“ князя Шаликова, „Моё кое-что“ П. Пельского, „И мои безделки“ И. Дмитриева» [4. С. 269–270].
- ⁹ Так, Державин «ощущал, что новизна его поэзии состоит в её тесной связи с обстоятельствами его жизни, и стремился, чтобы связь эта не осталась незамеченной будущими читателями. Современники нередко затруднялись подобрать ключ к стихам поэта. Сохранилось письмо к Державину его бывшего секретаря И. Маклакова, который, читая четырёхтомник [сочинений Державина. — А. К., Е. С.], так и не смог выбраться из противоречия между инстинктивно ощущаемым автобиографизмом державинской лирики и традиционной установкой на необходимость извлекать из стихов моралистические выводы» [Цит. по: 3. С. 25].
- ¹⁰ Особой любовью пользуются элегии, получившие в XIX веке новое значение. Если в XVIII веке это были «пространные ме-

дитативные стихотворения, посвящённые грустным размышлениям о жизни и любви, о тщете земных благ, об уединении на лоне природы» [11], то в XIX веке культивируется уже новый тип элегии, где на первом плане «глубокая эмоциональность, тонкость и верность психологического рисунка, ясность стиля. Элегия в XIX веке становится жанром интимной лирики» [11].

- ¹¹ Так, единственным прижизненным изданием К. Н. Батюшкова были «Опыты в стихах и прозе». Характерно само название книги — «опыты». Издавая этот сборник, поэт считал его подведением итогов своего раннего периода «мелочей» и всю жизнь пребывал в поисках новых тем для сочинения, «более достойных» пера мастера.
- ¹² Наиболее ранним примером здесь считается творчество М. Н. Муравьёва (1757–1807), пытавшегося достичь совершенства в области «лёгких жанров» по образцу французской поэзии.
- ¹³ Аналогичное развитие событий происходило в Германии после реформы Мартина Опица (1597–1639), заложившего основы немецкого силлаботонического стиха: сочинение текстов на напевы хоралов продолжалось и в XVIII веке.
- ¹⁴ Подчеркнём, что Тредиаковский считал народными тексты песен, бытовавших в городе (либо в поместьях, сильнейшим образом связанных с городской жизнью) и так или иначе испытавших на себе воздействие городской профессиональной культуры.
- ¹⁵ См.: [10].
- ¹⁶ См. об этом: [12].
- ¹⁷ Термин Б. В. Томашевского.
- ¹⁸ Перечень наиболее распространённых в кантовой культуре ритмоформул представлен в статье А. Кудрявцева «Восточнославянский кант: вопросы типологизации и генезиса» [5. С. 142–143].
- ¹⁹ Как отмечает В. Е. Гусев в примечаниях к наиболее полной антологии поэтических текстов русских песен и романсов «Песни и романсы русских поэтов»: «Под псевдонимом Ниркомского писал неизвестный беллетрист и поэт 1830-х годов, автор „Трёх повестей“ (СПб., 1838). Возможно, что этот псевдоним — анаграмма фамилии Мокринский» [9. С. 562].

Список литературы

References

1. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX веке. М. Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
Vasina-Grossman V. A. Russkij klassičeskij romans XIX veke [Russian classical romance of the 19th century]. Moscow, Akademija nauk USSR, 1956, 352 p. (In Russ.)
2. Гусев В. Е. Поэты и их песни // Русские песни и романсы / Вст. ст. и сост. В. Гусева. М.: Художественная литература, 1989. С. 3–16.
Gusev V. E. Poety i ih pesni [Poets and their songs]. *Russkie pesni i romansy*. Ed. V. Guseva. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1989, pp. 3–16. (In Russ.)
3. Зорин А. Глагол времен // Свой подвиг совершив... М.: Книга, 1987. С. 5–154. (Судьбы книг).
Zorin A. Glagol vremen [The verb of times]. *Svoj podvig sovershiv...* Moscow, Kniga, 1987, pp. 5–154. (In Russ.)
4. Зубков Н. Н. Опыты на пути к славе: О единственном прижизненном издании К. Н. Батюшкова // Свой подвиг совершив... М.: Книга, 1987. С. 265–348. (Судьбы книг).
Zubkov N. N. Opyty na puti k slave: O edinstvennom prizhiznennom izdanii K. N. Batjushkova [Experiments on the path to glory: On the only lifetime edition of K. N. Batyushkov]. *Svoj podvig sovershiv...* Moscow, Kniga, 1987, pp. 265–348. (In Russ.)
5. Кудрявцев А. В. Восточнославянский кант: вопросы типологизации и генезиса // Русская музыка XVIII—XX веков: Культура и традиции. Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. А. В. Кудрявцев. Казань: КГК, 2003. С. 121–150.
Kudrjavcev A. V. Vostochnoslavjanskij kant: voprosy tipologizacii i genezisa [East Slavic Kant: questions of typology and genesis]. *Russkaja muzyka XVIII—XX vekov: Kul'tura i tradicii*. Ed. A. V. Kudrjavcev. Kazan', Kazanskaja konservatorija, 2003, pp. 121–150. (In Russ.)
6. Кудрявцев А. В. Силлабика в музыкально-поэтической традиции русского города XVIII века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2014. № 1(5). С. 7–26.

- Kudrjavcev A. V. Sillabika v muzykal'no-pojeticheskoj tradicii russkogo goroda XVIII veka [Syllabic in the musical and poetic tradition of the Russian city of the XVIII century]. Music. Art, research, practice. 2014, no. 1(5), pp. 7–26. (In Russ.)*
7. *Кудрявцев А. В., Смирнова Е. М. «Российская песня»: к проблеме типологизации жанра // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 2(38). С. 9–22.*
- Kudrjavcev A. V., Smirnova E. M. «Rossijskaja pesnja»: k probleme tipologizacii zhanra [“Russian song”: to the problem of genre typology]. Music. Art, research, practice. 2022, no. 2(38), pp. 9–22. (In Russ.)*
8. *Левашиёва О. Е. и др. История русской музыки. Т. 1.: От древнейших времен до середины XIX века. М.: Музыка, 1980. 693 с.*
- Levasheva O. E. Istorija russkoj muzyki. T. 1.: Ot drevnejshih vremen do serediny XIX veka [History of Russian music. Vol. 1.: From ancient times to the middle of the XIX century]. Moscow, Muzyka, 1980, 693 p. (In Russ.)*
9. *Песни и романсы русских поэтов / Вст. ст., прим. В. Гусева. М.-Л.: Советский писатель, 1965. 1127 с.*
- Pesni i romansy russkih pojetov [Songs and romances of Russian poets]. Ed. V. Guseva. Moscow, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1965, 1127 p. (In Russ.)*
10. *Томашевский Б. В. К истории русской рифмы // Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.-Л.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. С. 69–131.*
- Tomashevskij B. V. K istorii russkoj rifmy [On the history of Russian rhyme]. Tomashevskij B. V. Stih i jazyk. Filologicheskie ocherki. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1959, pp. 69–131. (In Russ.)*
11. *Фрицман Л. Г. Элегия // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1975. С. 866–867.*
- Frizman L. G. Jelegija [Elegy]. Kratkaja literaturnaja jenciklopedija. Moscow, Sovetskaja jenciklopedija, 1975, pp. 866–867. (In Russ.)*
12. *Харлан М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства: Сборник статей / Сост. С. Ю. Неклюдов; отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Искусство, 1972. С. 220–273.*
- Harlap M. G. Narodno-russkaja muzykal'naja sistema i problema proishozhdenija muzyki [Folk-Russian musical system and the problem of the origin of music]. Rannie formy iskusstva: Sbornik statej. Ed. S. Ju. Nekljudov, E. M. Meletinskij. Moscow, Iskusstvo, 1972, pp. 220–273. (In Russ.)*
13. *Харлан М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с. (Вопросы истории, теории, методики).*
- Harlap M. G. Ritm i metr v muzyke ustnoj tradicii [Rhythm and meter in the music of the oral tradition]. Moscow, Muzyka, 1986, 104 p. (In Russ.)*
14. *Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. 423 с.*
- Shtokmar M. P. Issledovanija v oblasti russkogo narodnogo stihoslozhenija [Research in the field of Russian folk versification]. Moscow, Akademija nauk USSR, 1952, 423 p. (In Russ.)*

Об авторах

Кудрявцев Александр Владимирович — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры этномузыкологии Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. Казань, Россия.
seak@yandex.ru

Смирнова Елена Михайловна — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры этномузыкологии Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. Казань, Россия.
seak@yandex.ru

About authors

Kudryavtsev Alexander (Vladimirovich) — PhD Candidate of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Ethnomusicology of the Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov. Kazan, Russia.
seak@yandex.ru

Smirnova Elena (Mikhailovna) — PhD of Art History, Professor, Professor of the Department of Ethnomusicology of the Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov. Kazan, Russia.
seak@yandex.ru