

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC THEORY AND HISTORY

А. В. Кудрявцев, Е. М. Смирнова

«Российская песня»: к проблеме типологизации жанра

Аннотация

В статье осуществляется стадийно-типологическая характеристика «русской песни» — одного из популярных жанров музыкальной культуры русского города XVIII века. Ритмический ракурс рассмотрения материала подтверждает предположение о принадлежности «русской песни» русской традиции. Это заставляет во многом переосмыслить уже знакомые характеристики жанра, по-новому осмыслить внутреннюю логику организации его образцов, особенности их структурной и интонационной специфики.

Ключевые слова: русская музыка, «русская песня», количественная ритмика, контрафактура, стадийно-типологическая специфика, национальная характерность.

A. V. Kudryavtsev, E. M. Smirnova

“Russian song” through the prism of typological theory

Summary

Existing studies of the “Russian song” define the distinctive features of this genre as a set of contradictory features that indicate the “transitional” status of this phenomenon. The “Russian song” is located on the border of the “old” and “new” periods in the history of Russian music. When considering this phenomenon through the prism of the typological approach, these “contradictory features” turn out to be elements of a systematically ordered whole. The oral form of dissemination, contrafactum as the main principle of professional composition of poetic texts on a musical “tune” chosen as a metrical scheme, quantitative features in rhythm — all this has a professional pre-composer nature. Thus, the “Russian song” turns out to be marked by features that characterize the medieval stage in the development of music and poetry, which allows us to consider it as a specific poetic genre — the genre of song lyrics.

Keywords: Russian music, “Russian song” as the genre of vocal music, quantitative rhythm, contrafactum, Typological Theory, national specificity.

«Российская песня» — один из популярных жанров музыкальной культуры русского города XVIII века — оказалась фактически обойдённой вниманием исследователей. Сведения о ней (исключая информацию фактологического и текстологического характера) немногочисленны: считается, что «российская песня» предполагает определённое исполнение — сольное с участием инструментального сопровождения — и является одним из предшественников русского романса (прежде всего, такой его разновидности, как «русская песня»), что музыкальной составляющей «российской песни» служили популярные «голоса» (песенные мелодии), авторство которых могло быть как известно, так и не установлено, что один и тот же «голос» мог стать (и нередко становился) музыкальной основой целого ряда образцов, наконец, что само название жанра — «российская песня» — определяется наличием текста на русском языке. Сами по себе значимые, все эти сведения имеют своего рода «внешний» характер, нимало не вскрывая внутренней логики явления, особенностей его структурной и интонационной специфики, равно как и стадияльно-типологической принадлежности. Последняя предстаёт тем более размытой и парадоксально противоречивой, что «российская песня» мыслится явлением массового песнетворчества (которое по умолчанию не может быть никаким иным, кроме как фольклорным) и при этом имеет профессиональную подоснову, зачастую подтверждаемую известным авторством как музыки, так и поэтического текста.

Лишённым каких бы то ни было комментариев оказывается и соседство «российской песни» с кантом, жанром хронологически родственным и принадлежащим всё той же городской культуре. Между тем уже беглого взгляда на эти явления достаточно, чтобы увидеть существование между ними очевидной типологической общности — укажем,

в частности, на уже упомянутую практику сочинения поэтических текстов на популярные мелодии, определяющую особенности функционирования обоих жанров. Типологическая характеристика восточнославянского канта как явления устнолитературного или мусического (т. е. профессионального докомпозиторского) порядка (см. об этом: [5, 6]) становится основанием для видения в музыкально-поэтической культуре русского города второй половины XVIII века черт позднего средневековья и, одновременно, инспирирует желание «примерить» соответствующий аналитический аппарат к «российской песне». Это удаётся на удивление легко: материал сам ложится в предложенную матрицу, разрозненные черты складываются в единое и системно упорядоченное целое. Анализ ритмической организации образцов «российской песни» (как известно, именно ритмика является индикатором, дающим возможность выявить стадияльные отличия одного музыкально-поэтического явления от другого¹) подтверждает предположение о принадлежности «российской песни» мусической традиции.

Последующее изложение представляет собой доказательство данного положения. Его неапробированность в ряде случаев потребует обращения к уже знакомым характеристикам «российской песни», увиденных, однако, с точки зрения, позволяющей осмыслить их по-новому.

Как сказано выше, характерная для «российской песни» ситуация существования нескольких поэтических текстов с одним музыкальным материалом устойчиво считается одним из определяющих жанр признаков. Говоря о данном феномене ещё 70 лет назад, Т. Н. Ливанова приводит таблицу, демонстрирующую соотношение в «российских песнях» «голосов» и поэтических текстов ([7. С. 337–338], см. таблицу 1; таблица составлена автором по материалам журналов конца XVIII века, в которых печатались «песни на голос...»).

Таблица 1²

<i>«Голоса»</i>	<i>«Песни на голос»</i>
A quels maux tu me livres?	Ты страстной взор являешь (Модное Ежемесячное издание, 1779, ч. I)
Ах почто тиран неверный	Где в печали мне сей скрыться Чем прерву моё мученье (Смесь, 1769, л. 38)
Велишь тебе открыться	На что печальна лира (Лаурец Намокон. Приятное и полезное..., 1975, ч. VII)
Весел я тогда бываю	Пусть кто хочет пишет оды (Г. Хованский, Аониды, I)
Волга речинька глубока	Неман речинька любезна (К. П. Г. Приятное и полезное..., 1795, ч. VII) На холме когда сажуся (А. Ф.-ч «Сетующая Катинька», там же, 1979, XV)
Выйду ль я на речиньку (Нелединский-Мелецкий)	Полно, сизенький, кружиться (Н. П. Николев, «Санктпетербургский Меркурий», 1793, ч. III) Я вечер в лугах гуляла (Г. А. Хованский, «Незабудочки», Аониды, I)
Господи. Кто обитает ³ (Ломоносов)	Кто, Плутон, сидит с тобою (И. С. «Песнь духовная». Трудолюбивый муравей, 1771, № 26) Отче наш, всех благ податель («Вечерняя заря», 1782, I)
Долго ль будет жить несчастной	Время радостей умчалось Мне злой рок готовит муки (Модное Ежемесячное издание», 1779, ч. I)
Достигнувши тобою (М. Попов)	Любовь меня пронзила («Трутень», 1770, л. IV).
Есть ли б ты понять хотела	Ах почто судьба велела (Иппокрена, 1799, II)
Jadis j'avais une amie	Некогда я к Лизе нежной (ПЛСК, Аониды, III)
J'entends dans la forêt	Любя любимым быть (Карамзин. Разлука, Аониды, III)
Quand on fait aimer et pleure	Есть ли бы не в горкой доле (С. Х. Приятное и полезное..., 1795, VII)
Lison dormait dans un bocage	Солнце в ясный день сияет (Модное ежемесячное издание, 1779, I)
Напрасно лишь стараюсь	Отчаянье с тоскою (К. Д. М. Трутень, 1770, д. X)
Неси, уныла лира	Стремись, мой сон сердечный (Ив. Похвистнев. Романс «Измена», Иппокрена 1799, IV)
Ой, Наташиньки здесь нет	Я слышал: в Москве пространной (Гр. Хованский. Деревенская песня. Приятное и полезное..., 1795, VI)
Позволь тебе открыться	Другие пусть бряцают (Приятное и полезное..., 1794, II)
Поля леса густые (Капнист)	Унылый глас свирели (то же)
Пятнадцати Анюта лет	Весна летит, и вслед за ней (там же, 1794, II)
Реченьки	Вся природа веселится (Гр. Хованский, Приятное и полезное..., 1795, VI)
Стонет сизый голубчик (Дмитриев)	Здесь — под сенью древ ветвистых (Д. Вельяшев, там же, 1794, II) В зимний пасмурный денючек (К. П. П. «Тоска по родине», там же, 1795, V) Вянут, вянут стебелечки (Гр. Высоцкий, «Роза или сила поцелуя», там же, VI) Не играй зефир с ручьями (Разлука, там же, XIII) Грустно жить в тоске и скуке (К. Ф. С., там же, 1797, XIV)
Triste raison, j'abjure ton empire	Как мнет не плакать (Лаурец Намокон, там же, 1797, XII)
Ты велишь мне равнодушным быть	Нет Лизеты — удалилась (В. В. Лизетин отъезд, там же, 1797, XV)
Ты сердце полонила	Спешите, мест сих боги (П. Соковнин, там же, 1795, VII)
Уже со тьмою ночи (Капнист)	Недавно я на лире (ВСЛ ПШКН, К милой, там же, 1796, X)
Хвалу всевышнему владыке (Ломоносов)	Царю небесный (Вечерняя Заря, 1782, I)

Хочу с миром проститься (Сумарокова?).	Спешу с миром проститься (Дело от безделья, 1792)
Чтоб мог я часть оплакать люту.	Все тщетно как я ни старался (Академические Известия, 1781, VII)
Я в пустыню удаляюсь (М. В. Зубова).	Лишь с Лизетой я спознался (Гр. Высоцкий. Приятное и полезное... 1795, VII)
Я по жердочке шла.	Взвейся выше, понесися (Н. П. Николаев, Чтение для вкуса, разума и чувствований, 1793, VII)

Данную таблицу можно дополнить примерами из общеизвестных сборников русских песен — например, И. Герстенберга и Ф. Дитмара (см.: [2]) (понятно, что при увеличении числа источников количество примеров окажется существенно большим) — см. таблицу 2.

Как это ни парадоксально, давно и для всех очевидный факт существования разных поэтических текстов с одним музыкальным материалом при осмыслении феномена «российской песни» в исследовательской литературе не влечёт за собой каких бы то ни было пояснений. Между тем это явление более чем специфичное, типологически значимое: здесь мы имеем дело с так называемой *переподтекстовкой* (*контрафактурой*) — явлением, существующим исключительно в условиях мусической традиции, когда музыка применяется как средство фиксации и структурирования поэзии.

Явление контрафактуры (*contrafact*) было широко распространено в различных музыкально-поэтических культурах и особенно ярко проявилось в мусической традиции западноевропейского средневековья — в творчестве трубадуров, труверов, миннезингеров. Музыковеды-медиевисты неоднократно подчёркивали парадоксальную для новоевропейской эпохи возможность соединения совершенно противоположных по содержанию поэтических текстов с одной мелодией. Именно эта особенность выступает на первый план в определении контрафактуры, данном в издании для любителей музыки “A Dictionary of Early Music” Жерома и Элизабет Роше, где контрафактура определяется как существование светского и культового поэтических произведений с одним напевом [17. С. 39].

Х. Ван дер Верф в работе “The chansons of the troubadours and trouveres...”, посвящённой

Таблица 2⁴

«Голоса»	Песни на «голос»
«Не ждала ты, дорогая, этой вести» [11. № 62]	«Как проходит дорогая мимо кельи» [2. № 12] «Ах вы, кумушки, голубушки, подружки» [8. № 85]
«Ой, послала мене мати» («Косари») (украинская народная песня)	«Весела тогда бываю» [2. № 27]
«Ой, гай, гай, гай, гай, зелёный» «(Ой, дивчина моя)» (украинская народная песня)	«Ах, тошно мне», поэтический текст П. М. Карабанова (первая часть) и Нелединского-Мелецкого (вторая часть, «Ответ») [2. № 32]
«Ах, пришло мне очень терпели»	«Плачьте вы, смущенны очи», поэтический текст А. П. Сумарокова [2. № 61]
«Молодка, молодка молодая»	«Девушка, девушка, не сердися» (текст — переделка произведения Н. П. Николаева) [2. № 72]
«Образ Диев, стены Вавилонски» (франкомасонская песня)	«Бес проклятой дело нам затеял» [2. № 113]
«Кабы я млада, уверена была»	«Я сидела либо день, либо два» [2. № 118]
«Ах, почто тиран неверный»	«Где в печали, где мне скрыться» [2. № 134]

проблеме взаимоотношения музыки и поэзии в творчестве трубадуров и труверов, даёт следующее определение контрафактуры: «Контрафактура — стихотворение, записанное или сочинённое в метрической схеме уже существующей песни и распетое на её мелодию. Генрих⁵ обыкновенно различает правильную (*regular*) и неправильную (*irregular*) контрафактуры. В первом случае используется как метрическая схема, так и мелодия [существующей песни. — А. К., Е. С.], в то время как во втором случае используются не все элементы метрической схемы. В случае необходимости различения этих форм контрафактуры я предпочитаю пользоваться иными терминами, такими, как *полная* (*complete*) и *частичная* (*partial*) — для того, чтобы избежать нежелательного подтекста, из которого подразумевается, что существовали какие-то правила употребления контрафактуры, или же, что полные контрафактуры были типическим, а частичные — исключительным явлением» [курсив автора. — А. К., Е. С.] [18. P. 156, column 2].

Советские исследователи также уделяют внимание явлению контрафактуры. Н. А. Герасимова-Персидская в статье «Авторство как историко-стилевая проблема» замечает: «Хотя теоретическое понятие контрафактуры появляется лишь во второй половине XV века, „сама она столь же древняя, как вокальная музыка“ (Seeger H. *Musiklexicon*. B. 1. Leipzig, 1966. S. 505). Впервые она записана во времена трубадуров, широко применялась в многоголосье — в мотетах и кондуктах, позднее переходит в пародию. Исходно имелась ввиду замена текста (светского на духовный — и наоборот, духовного на светский), но в дальнейшем она захватывает и сущностную переработку произведения в целом» [1. С. 29, сноска].

М. Г. Харлап, затрагивая проблему существования феномена контрафактуры в искусстве устного профессионализма, указывает: «В мусическом искусстве текст был переменным элементом при постоянной музыке и именно поэтому представлял большую ценность и гораздо чаще фиксировался, чем напев ... Только

словесная сторона в синкретическом искусстве была „творчеством“ — „поэзией“, музыка была „искусством“ — техникой, мастерством. Историк музыки, выйдя за пределы нового времени и переходной эпохи XIV–XVI веков, имеет дело не столько с творчеством, сколько с теорией, не с произведениями ... а с ритмическими и мелодическими формулами — метрами и ладами (в средние века те и другие назывались „модусами“). Каждая формула может быть классом музыкальных произведений, которые, в свою очередь, могут быть классами стихотворных текстов ... Отсюда огромное разнообразие и сложность размеров и ладов» [12. С. 223].

В характеристике контрафактуры, предложенной М. Г. Харлапом, помимо всего прочего подчёркивается художественная неравнозначность составляющих музыкально-поэтического целого в образцах мусических традиций — напева (музыки) и поэтического текста («текст был переменным элементом при постоянной музыке и именно поэтому представлял большую ценность и гораздо чаще фиксировался, чем напев»). Кажется, что это положение напрямую адресовано именно «российской песне»! Как видно из таблиц 1 и 2, авторы музыки «российских песен» в подавляющем большинстве случаев не установлены, хотя по музыкально-стилистическим особенностям музыка часто причисляется исследователями либо к народной песне, либо к образцам композиторского творчества второй половины XVIII века. Для распространения новой, только что сочинённой «российской песни» (например, через журнал) достаточной была запись стихотворения с указанием нужного «голоса», поскольку музыка уже у всех была на слуху (подтекстовывались только особенно любимые, популярные мелодии). Напев стал фиксироваться значительно позже появления первых сборников текстов, и это делалось не столько в целях распространения мелодии, сколько для «приспособления» её к новым условиям музицирования в быту. Именно поэтому мелодический материал в ранних сборниках русских песен печатался в виде переложений для голоса и инструмента

или в виде обработок для игры на инструменте (напев гармонизовался, петь можно было «по желанию»⁶). Не следует забывать и о том, что в то время нотной грамотой большая часть городского общества не владела, в то время как элементарной «литературной» грамотностью владели более или менее широкие слои городского населения⁷.

Имена авторов текстов, напротив, в той или иной степени указаны — под псевдонимами, инициалами, а некоторые установлены вполне достоверно. Существовало и «легендарное» авторство: предполагается, что автором песни «По горам, по горам» была М. Л. Нарышкина, а авторство текста песни «Во селе, селе Покровском» приписывается Елизавете Петровне — дочери Петра I. Всё это заставляет сделать вывод о том, что «творчеством» в «русской песне» была именно поэзия — не музыка, и именно в поэзии в музыкально-поэтических жанрах русского города XVIII века началось осознание личного авторства (на первых порах «легендарного»).

Ещё одна деталь, обращающая на себя внимание при ознакомлении с таблицами, — большое количество инационального материала (в данном случае украинские песни и упрощённые оперные арии или вокальные опыты французских композиторов). Несмотря на это, жанр носит название «русская песня». Это — ещё одно свидетельство первостепенного внимания к поэтическому тексту (тексту на *русском* языке) и интереса к музыкальной стороне только как к звуковому носителю текста, укладывающему его в удобно произносимые и легко запоминаемые построения. Обладая определённым эмоциональным зарядом, «музыка-техника» в данной ситуации не имела того «значения звуков» (термин М. Г. Харлапа), которым обладает «музыка-творчество» новоевропейской эпохи.

Следующий вопрос, который не может не обратить на себя внимание при рассмотрении «русской песни», — соотношение поэтического текста и напева. Обратимся к конкретному примеру, таковым, в частности, может слу-

жить песня «Сказали про молодца, будто без вести пропал» из сборника В. Ф. Трутовского [11. № 60]. Ниже приводится поэтический текст песни:

Сказали про молодца, будто без вести пропал,	(14)
Сказали про удалова, будто вживе нет его,	(15)
Вчерашнюю ноченьку он по улице гулял,	(14)
Свою любимую песенку очень жалобно воспевал,	(16)
У милова дворика останавливался он;	(14)
Сударке, красной девице в терем голос подавал:	(15)
Узнай! узнай! девица, кто по улице идёт,	(14)
Знакомую кто песенку под окошечком поёт;	(15)
Проснись моя любушка и ворота отвори,	(14)
А буде отворить нельзя, хоть окошечко открой,	(15)
Спусти мне шелчиночку, я по ней к тебе взлечу:	(14)
Узнаешь для чего твой друг на чужой сторонке	(15)

жил...

Нетрудно заметить, что этот поэтический текст не укладывается в рамки силлаботонического стихосложения, и в понимании читателя XIX — XX веков напоминает скорее прозу, чем стихи. Вместе с тем последование строк обнаруживает строгую закономерность: четырнадцатислоговая строка устойчиво чередуется с пятнадцатислоговой, в одном случае увеличенной до шестнадцатисложника («Свою любимую песенку очень жалобно воспевал»). Это строго упорядоченное количество слогов в строке свидетельствует о структурировании текста в соответствии с жёсткими метрическими нормами и становится препятствием для объяснения особенностей стихосложения данного образца исходя из закономерностей фольклорной интонационной ритмики⁸. При всём том этот же текст, прочитанный с соблюдением предопределённой ему долготной схемы (долготной схемы соответствующего ему напева), приобретает стройность и соразмерность, которых нельзя было найти при его «литературном» (внемузыкальном) прочтении (см. схему 1, пример 1).

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	Ска_за_ли про мо_лод_ца буд_то без вес_ти про_пал,
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	Ска_за_ли про у_да_ло_ва буд_то в жи_ве нет е_во,..

1

Ска_ за_ ли про мо_ лод_ ца буд_ то без вес_

ти про_ пал. Ска_ за_ ли про у_ да_

ло_ ва буд_ то вжи_ ве нет е_ во.

Слушая текст в таком напевном прочтении, не задумываясь, можно причислить его к стихотворному жанру. Текст формируется музыкой, его организующим началом служит долготная слогоритмическая схема, воплощённая и зафиксированная напевом. Тем самым мы сталкиваемся с ситуацией, типичной для синкретического музыкально-поэтического мусического искусства с его квантитативной метрикой.

Как известно, на стадии раздельного существования музыки и поэзии метр последней основан на внутрилитературных закономерностях — ударности и безударности слогов (т. н. акцентный, или квалитативный, метр). В мусической традиции главенствуют принципы квантитативного (времяизмерительного) метра, при котором метрообразующим фактором выступает упорядоченное чередование долгих и кратких слогов. Взятая сама по себе, вне музыкального интонирования, квантитативная поэзия часто представляет собой аморфное в *метрическом* отношении образование⁹, чтение которого без соблюдения долготной схемы оканчивается близким к «плоской прозе»¹⁰. Именно произнесение нараспев (декламация) или пение на определённую мелодию с соблюдением определённой долготной схемы и сообщают таким стихам метрическую упорядоченность — т. е. делают их поэзией¹¹. Иначе говоря, на квантитативном этапе развития метроритма поэзия не обладает собственными, имманентно ей присущими средствами временной организации: для того, чтобы стать метрически организованной речью, она нуждается в по-

мощи другого искусства — музыки. Благодаря времяизмерительной специфике метра сочинение нового поэтического произведения в квантитативных культурах представляет собой подтекстовку определённой ритмической схемы, нередко распетой на традиционную мелодию, — т. е. обуславливает необходимость функционирования контрафактуры (подробнее о специфике синкретизма музыки и поэзии в квантитативном искусстве см.: [9; 13; 14]).

Образцы русской городской песни XVIII века обнаруживают такую же зависимость поэтического текста от музыкального формования. Сама возможность существования в «русской песне» феномена контрафактуры — практики распевания нескольких стихотворных *opus'ov* на один и тот же «голос» — свидетельствует о функционировании «голосов» в качестве долготного ритмо-мелодического каркаса (или, пользуясь образным выражением М. Харлапа, «рамы»), который заполняется «как долгими и краткими слогами, так и музыкальными звуками ...» [13. С. 59]. Случаи, когда один и тот же текст мог распеваться на несколько различных «голосов», относительно редки (так, в сборнике И. Д. Герстенберга и Ф. Дитмара представлено всего четыре таких примера, см. таблицу 3), и свидетельствуют не о разнице музыкальных интерпретаций одного и того же поэтического произведения, как в композиторском искусстве, а об *общности ритмической схемы* этих «голосов», что ещё раз подчёркивает служебную роль музыки в «русских песнях» (музыка-форма).

Таблица 3

Поэтический текст	«Голоса»
Г. А. Хованский. «Элегия на весну» // Жертва музам. СПб., 1795. С. 107	«Вся природа веселится» [2. № 40; автор музыки не установлен]
Ю. А. Нелединский-Мелецкий. «Ты велишь мне равнодушным» // «Московский журнал», 1792, ч. VIII, с. 3 и «Чтение для вкуса», ч. VIII, 1792, с. 195	Ф. М. Дубянский. «Российская песня»; И. А. Козловский. «Шесть российских песен для пиано-форте, сочинение г. Козловского». СПб., 1795–1799. Кн. I. № 6
Неизвестный автор. «К тебе любовью тлею»	«К тебе любовью тлею» [2. № 88; автор музыки не установлен]; И. А. Козловский. «Шесть российских песен для пиано-форте, сочинение г. Козловского». СПб., 1795–1799. Кн. I. № 5
Ю. А. Нелединский-Мелецкий. «У кого душевны силы» // («Московский журнал», 1792, ч. VIII, с. 235	«У кого душевны силы» [2. № 126; автор музыки не установлен]; И. Прач. «Две российские песни перело-женные для пиано-форте любителем музыки» (СПб., 1794)

В квантитативном искусстве мелодия-«рама» в композиционном отношении соответствует строфе, выступая в качестве формулы высшего порядка. Между тем квантитативные метрические формы предполагают иерархическое устройство, при котором единицы высшего порядка (строфы) оказываются составленными (в буквальном смысле слова сложенными) из единиц более элементарных. Низший уровень квантитативной формально-структурной иерархии составляют стопы — устойчивые слогоритмические ячейки, своего рода строительный материал квантитативных форм; стопы устойчиво группируются в типовые полустро-

фия; последние, в свою очередь, составляют в типовые формы строк, из типовых строк, наконец, составляются тоны — типовые строфы¹². При ближайшем рассмотрении «голоса» «российских песен» обнаруживают все уровни структурной организации, характерные для квантитативной слогоритмической формы. Так, их долготные решения определяются использованием определённых, ограниченных в количественном отношении долготных формул, отличающихся количеством счётных единиц (долей) и количеством слогот (см. таблицу 4). Обратим внимание на то, что эти формулы являются слогоритмическими, отражают

Таблица 4

Количество слогот	Количество долей	
	тернарные	бинарные
Двусложные	 (в обращении)	
Трёхсложные		
Четырёхсложные		
Пятисложные		
Односложные (чаще замыкающие)		

ритм смены слогов (а не ритмику внутрислоговых распевов), и тем самым связаны с употреблением регламентированного количества слогов поэтического текста («двусложные», «трёхсложные» ритмоформулы и т. д.).

Ограничением для музыкальных строк, складываемых из отдельных ритмоформул, в каждой из «русских песен» служит определённое количество счётных единиц — долей, т. е. определённое время звучания, равное для всех строк. Количество слогов в строке может варьироваться за счёт дробления или стяжения отдельных долей, но общее количество их звучания оказывается устойчивым. Именно это наблюдается в песне «Сказали про молодца», где основной принцип — чередование четырнадцати- и пятнадцатисложных строк, равных, однако, по времени звучания (14 четвертей в каждой строке).

Принцип конструирования строк из типовых ритмоформул удобно пояснить на примере ритмической схемы, являющейся наиболее распространённой среди четырёхстопных метров «русской песни» (см. схему 2).



Именно эта схема явилась основой для текстов следующих песен из сборника Ф. В. Трутковского:

«Во лесочке комарочков много уродилось» [11. № 2],

«Белолица круглолица красная девица» [11. № 31],

«Во прекрасной во долине промежду калины» [11. № 42].

Существует много близких к этой схеме вариантов, сходных между собой общим количеством счётных единиц (количеством времени звучания), но отличающихся внутренним долготным наполнением. Так, в песне «Ах деревня от деревни» [11, № 4] оказалась изменённой последняя ячейка (ритмоформула) — см. схему 3.



В песне «Ой коли я Прудыуса любила, любила» [11. № 53] изменены две последние ячейки — см. схему 4.



Гораздо более существенно трансформированной рассматриваемая ритмическая схема предстаёт в песне «Ах по горам, по горам, по высоким горам» [11, № 33] — см. схему 5.



Во всех приведённых вариантах исходной долготной последовательности, однако, сохранено и число метрических ячеек, и число долей в них (время звучания каждой), различия заключаются лишь в количестве составляющих их слогов. Таким образом может быть сконструировано большое количество ритмических форм (см. схемы 6–13).

«Вдовушка по сенечкам похаживала» [11, № 57]



«Пойду ль я, пойду ль я не в дальну сторонушку» [11, № 41]



«Ах во саду, саду люблю садовую» [11, № 15]



«Ой наступив, наступив чёрный вил на ноги» [11, № 73]



«Ивушка, ивушка зелёная моя» [11, № 26]



«Ах по мосту, мосту» [11, № 35]



«Помнишь ли меня мой свет» [11, № 22]



«По горам, по горам, и я по горам ходила» [11, № 13]



Подобно тому, как происходит конструирование четырёхстопных строчных форм из бинарных ритмоформул, в «российской песне» конструируются строчные формы из тернарных ритмоформул. Добавим также, что строки «российской песни» могут набираться из разного количества слогоритмических ячеек, формируя тем самым двух-, трёх-, четырёхстопные метры. Всё это обеспечивает разнообразие ритмического интонационного песенного фонда и, следовательно, разнообразие квантитативных мусических размеров «российской песни».

Заключая статью, следует ещё раз повторить основной вывод: отличия музыкально-поэтической традиции русского города XVIII века как от современной ей западноевропейской музыки, так и от русской музыки XIX века проистекают из их различной стадиальной специфики: если последние принадлежат новоевропейскому этапу развития культуры, то русская городская песенная традиция XVIII века с её устной формой бытования, контрафактурой как основным принципом профессионального сочинения текстов на избранный в качестве метрической схемы музыкальный «тон», чертами квантитативности в ритмике имеет *мусическую* (т. е. профессиональную докомпозиторскую) природу и тем самым оказывается отмечена чертами, характеризующими средневековый этап развития музыки и поэзии. Исходя из этого, можно определить главное для жанра «российской песни». Преимущественное внимание поэтической стороне произведения, признание творческого процесса именно в этой области, а не в сочинении музыки (которую всегда можно заимствовать из «долготно метризованных» «народных» песен или из популярной бытовой музыки западноевропейского происхождения), свидетельствует о том, что «*российская песня*» — это поэтический жанр: жанр лирической напевно интонируемой поэзии.

Любопытно, что в иерархии литературных жанров, заимствованной из современной России XVIII века эстетики западно-европейского классицизма, любовная лирическая поэзия за-

нимала «низшую» ступеньку (простонародный жанр, реализуемый в синкретическом жанре *песни*). Рассмотрение этого вопроса (чрезвычайно интересного!) грозит увести в сторону от основного предмета исследования, а потому, сославшись на существующие в данной области публикации (см., в частности: [3]), скажем, что признание в системе литературных жанров интимная лирика получила несколько позже — в 10–20-е годы XIX века. В это время она предназначалась уже не для пения и устного восприятия слушателями, а для индивидуального *визуального* восприятия в процессе *чтения*, возможного при сочинении поэтических текстов *литературными* размерами стихосложения. Отделение лирической поэзии от музыки как от формы, заданной схемы, означало разрушение музыкально-поэтического синкретизма, предоставляя музыке возможность стать самостоятельным искусством — полноценным художественным партнёром музыкально-поэтического опуса, интерпретирующим поэтический текст в зависимости от его эмоционального, психологического содержания. Иными словами, начало XIX века ознаменовано рождением русского классического романса. Новый жанр, однако, ещё сохранял значительное число пережитков мусического искусства. Наиболее ярко они проявились в одной из его разновидностей, генетически связанной с «российской песней», — в «русской песне».

Именно сохранение мусических черт предшествующего синкретического периода (прежде всего, интонационно-ритмических) придают «русской песне» неповторимый облик в ряду явлений новоевропейского искусства. В свою очередь, тематизм этой жанровой разновидности русской камерно-вокальной лирики во многом обусловил национальную характерность русской оперы (в особенности это касается оперного творчества русских композиторов XIX века¹³) и ряда инструментальных сочинений¹⁴. Таким образом, «российская песня» (как и песенная культура русского города XVIII века в целом), рассмотренная в её связях с русской музыкальной культурой XIX века,

предстаёт как явление, генетически обусловившее многие национально специфические черты последней — культуры новоевропейской по своему содержанию, но отмеченной «стадиальной двойственностью». Вопрос этот, однако, выходит за рамки настоящей статьи, заслуживая того, чтобы быть рассмотренным специально.

Примечания

- ¹ См. об этом: [14].
- ² В таблице сохранён синтаксис автора.
- ³ Популярный кант XVIII века [комментарий наш. — А. К., Е. С.].
- ⁴ При составлении таблиц 2 и 3 были использованы материалы из комментариев Б. Л. Вольмана к сборнику «Русские песни XVIII века: (Песенник И. Д. Гестенберга и Ф. Дитмара)» [2].
- ⁵ Ван дер Верф ссылается на труд крупнейшего немецкого музыковеда-медиевиста Фридриха Генриха (см.: [16]).
- ⁶ В. Ф. Трутовский в «Предупреждении» к своему сборнику писал: «... ктож захочет петь *или* играть на инструментах не откидывая бас, то составлено будет согласие» [11. С. 37; курсив наш. — А. К., Е. С.].
- ⁷ Из этого, однако, не следует делать вывод о том, что «средний» житель русского города XVIII века напоминал читателя XX века. М. Н. Сперанский в исследовании «Рукописные сборники XVIII века» указывает: «... здесь налицо почти все градации литературы переходного времени, начиная от *жизня святого* и *библейского рассказа*, вплоть до бытовой сатиры и произведений устной словесности (устного духовного стиха и сказки с былинной)» [10. С. 30–31]. Особый интерес представляет выделяемая М. Н. Сперанским группа стихотворных сборников. Как пишет исследователь, «выделить сборники, содержащие вирши и песни в особую группу позволяет не только их форма и содержание. Ведь вирши и песни оказались первыми произведениями “средней” и “низшей” литературы, которые получили доступ в печать и литературу господствующих классов» [10. С. 42]. Такие сборники составлялись не только для чтения, но и для пения, поскольку многие из них содержат ноты. Описывая их, исследователь подчёркивает, что «эти ноты обычно пятилинейного типа XVII века (западного), а не крюковые, которым отдавали предпочтение старообрядцы в своих сборниках не только XVIII, но и XIX века. Что сборники предназначались именно для пения видно из того, что в тех случаях, когда ноты не приложены, при песне часто указывается: „На голос такой-то песне“ (приводится первая строка), т. е. мотив считается общеизвестным» [10. С. 42].

Анализируя представленный в исследовании материал, нетрудно заметить, что вкусы «образованного» городского «третьего» сословия были ориентированы на средневековое «устнолитературное» понимание литературы — в XVIII веке в городском быту преобладала не литература нового времени (т. е. литература, изданная для изначально визуального восприятия), а запись услышанного. Об этом свидетельствует тот факт, что в сборниках присутствует большое количество образцов устной словесности (былины, духовные стихи, песни). Тем самым для литературы русского города XVIII века оказывается характерен целый ряд признаков, свойственных литературе средневековья (о последней, в частности, см.: [15]).

⁸ Об интонационной ритмике см.: [12].

⁹ Напомним, что акценты в квантитативной поэзии не имеют метрического значения, их расстановка меняется от стиха к стиху.

¹⁰ Характерным примером такого рода аморфности текста самого по себе являются русские канты; см., в частности, пример, приводимый в исследовании Т. Н. Ливановой кант «Кто крепко на бога уповая» [7. С. 521].

¹¹ Кроме формующего начала в условиях устного восприятия музыка («искусство звуков») является мнемоническим средством: музыка запоминается гораздо быстрее и прочнее, нежели текст. Это можно подтвердить таким близким к нам примером, как современные популярные песни. В понравившейся песне люди фиксируют не напев, а её текст — «списывают слова». При запоминании даже стихотворного (т. е. обладающего такими мнемоническими средствами, как рифма и размер) текста вполне возможен «сбой», когда из памяти «вылетают» слово, начало следующего куплета и т. д., так как, воспринимая текст, мы сталкиваемся с его конкретным смысловым значением, выраженным словом, которое в любом языке может быть заменено подходящими синонимами. Музыка песни, имея совершенно иную природу, помогает человеку вспомнить текст через его ритмическую организацию. Именно музыка, согласно М. Г. Харлапу, стала первичным средством фиксации в нарождающемся авторском музыкальном искусстве, не удовлетворявшемся импровизацией, а стремившемся сохранить свой авторский текст. Первостепенное значение при этом играли типовые ритмоформулы

¹² Подробно о теоретических основах квантитативного метра см.: [4, 9, 13, 14].

¹³ В качестве наиболее ярких примеров приведём следующие: М. И. Глинка. Романс Антонида «Не о том скорблю, подруженьки» из оперы «Иван Сусанин» (использована «русская песня» самого М. И. Глинки «Не осенний частый дождичек»); П. И. Чайковский. Ариозо Лизы «Ах, истомилась я горем» из оперы «Пиковая дама».

¹⁴ Ярчайшим образцом такого рода сочинений являются разного рода вариации русских композиторов на «народные», т. е. популярные в русской традиции, песни.

Список литературы

References

1. Герасимова-Персидская Н. А. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. — Киев: Музична Україна, 1988. — С. 27–33 [Gerasimova-Persidskaia N. A. Avtorstvo kak istoriko-stilevaia problema // Muzykal'noe proizvedenie: sushchnost', aspekty analiza: sb. st. / sost. I. A. Kotliarevskii, D. G. Terent'ev. — Kiev: Muzichna Ukraina, 1988. — S. 27–33].
2. Герстенберг И. Д., Дитмар Ф. Русские песни XVIII века: Песенник / общая ред. и вступит. ст. Б. Л. Вольмана. — М.: Гос. муз. изд-во, 1958. — 362 с. [Gerstenberg I. D., Ditmar F. Russkie pesni XVIII veka: Pesennik / obshchaia red. i vstupid. st. B. L. Vol'mana. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1958. — 362 s.].
3. 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. Batiushkova // Svoi podvig sovershiv... — M.: Kniga, 1987. — S. 265–348. (Sud'by knig)].
4. Кондратьев М. Г. О ритме чувашской народной песни: К проблеме квантитативности в народной музыке. — М.: Сов. композитор, 1990. — 144 с. [Kondrat'ev M. G. O ritme chuvashskoi narodnoi pesni: K probleme kvantitativnosti v narodnoi muzyke. — M.: Sov. kompozitor, 1990. — 144 s.].
5. Кудрявцев А. В. Музыка и слово в кантовой традиции: К проблеме типологизации канта: дис. ... канд. искусствовед. — Новосибирск, 1997. — 165 с. [Kudriavtsev A. V. Muzyka i slovo v kantovoi traditsii: K probleme tipologizatsii kanta: dis. ... kand. iskusstved. — Novosibirsk, 1997. — 165 s.].
6. Кудрявцев А. В. Восточнославянский кант: вопросы типологизации и генезиса // Русская музыка XVIII–XX веков: Культура и традиции: межвуз. сб. науч. тр.; отв. ред. А. В. Кудрявцев. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2003. — С. 121–150 [Kudriavtsev A. V. Vostochnoslavianskii kant: voprosy tipologizatsii i genezisa // Russkaia muzyka XVIII–XX vekov: Kul'tura i traditsii: mezhvuz. sb. nauch. tr.; otv. red. A. V. Kudriavtsev. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriia, 2003. — S. 121–150].
7. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. — М.: Гос. муз. изд-во, 1952. — Т. 1. — 536 с. [Livanova T. N. Russkaia muzykal'naia kul'tura XVIII veka v ee svyaziakh s literaturoi, teatrom i bytom: Issledovaniia i materialy. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1952. — T. 1. — 536 s.].
8. Львов Н. А., Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами / под ред. и с вступит. ст. В. М. Беляева. — М.: Гос. муз. изд-во, 1955. — 350 с. [Lvov N. A., Prach I. Sobranie narodnykh russkikh pesen s ikh golosami / pod red. i s vstupid. st. V. M. Beliaeva. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1955. — 350 s.].
9. Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2008. — 580 с. [Smirnova E. M. Ritmicheskii stroi muzykal'no-poeticheskogo fol'klora tatar-musul'man Volgo-Ural'ia. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriia, 2008. — 580 s.].
10. Сперанский М. Н. Рукописные сборники XVIII века: Материалы для истории русской литературы XVIII века. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 260 с. [Speranskii M. N. Rukopisnye sborniki XVIII veka: Materialy dlia istorii russkoi literatury XVIII veka. — M.: Izd-vo AN SSSR, 1963. — 260 s.].
11. Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами / под ред. и с вступит. ст. В. М. Беляева. — М.: Гос. муз. изд-во, 1953. — 184 с. [Trutovskii V. F. Sobranie russkikh prostykh pesen s notami / pod red. i s vstupid. st. V. M. Beliaeva. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1953. — 184 s.].
12. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства: сб. ст. / сост. С. Ю. Неклюдов; отв. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Искусство, 1972. — С. 220–273 [Kharlap M. G. Narodno-russkaia muzykal'naia sistema i problema pro-iskhozheniia muzyki // Rannie formy iskusstva: sb. st. / sost. S. Iu. Nekliudov; otv. red. E. M. Meletinskii. — M.: Iskusstvo, 1972. — S. 220–273].
13. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. — М.: Музыка, 1978. — С. 48–104 [Kharlap M. G.

- Taktovaia sistema muzykal'noi ritmiki // Problemy muzykal'nogo ritma: sb. st. / sost. V. N. Kholopova. — M.: Muzyka, 1978. — S. 48–104].
14. *Харлан М. Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. — М.: Музыка, 1986. — 104 с. (Вопросы истории, теории, методики) [*Kharlap M. G.* Ritm i metr v muzyke ustnoi traditsii. — M.: Muzyka, 1986. — 104 s. (Voprosy istorii, teorii, metodiki)].
 15. *Chaytor, H. J.* From Script to Print: An Introduction to Medieval Vernacular Literature. — Cambridge: W. Heffer & Sons, Ltd., 1945.
 16. *Gennrich, Fr.* Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters. — Langen, 1965. — 278 p. (Summa musicae medii aevi, vol. XII).
 17. *Roche, E., Roche, J.* A Dictionary of Early Music: From the Troubadours to Monteverdi. — London: Faber and Faber Ltd, 1981. — 208 p.
 18. *Werf, van der H.* The Chansons of Troubadours and Trouveres; A study of the melodies and their relation to the poems. — Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij NV, 1972. — 167 p.