

Булычева Анна Валентиновна

alphise@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, помощник художественного руководителя Московского музыкального театра «Геликон-Опера»

125009 Москва,  
ул. Б. Никитская, 19

Доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

125009 Москва,  
ул. Б. Никитская, 13/6

ANNA V. BULYCHEVA

alphise@yandex.ru

Ph. D., Assistant to the Artistic Director of "Helikon-Opera"

19 Bolshaya Nikitskaya Street  
Moscow  
125009 RUSSIA

Associate Professor of the Subdepartment of Foreign Music History of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street  
Moscow  
125009 RUSSIA

## АННОТАЦИЯ

**Могут ли «попевки» быть «бородинскими»? О возможности применения термина «попевка» к композиторской музыке Нового времени**

В статье рассматривается применение древнерусского понятия «попевка» к музыке разных эпох и традиций: григорианскому пению, фольклору, авторским произведениям Нового времени. Слово вернулось в обиход в 1840-е годы благодаря исследователям древнерусского певческого искусства. В 1904 году Н. В. Смоленский обосновал возможность применения теории попевок к народной песне. Его идея «мелодических моделей» (т. е. интонационного словаря) в XX веке получила развитие в музыкальной фольклористике. Начиная с середины века термин «попевка» стал широко использоваться в работах о музыке Чайковского, Мусоргского, Рахманинова и особенно Бородина. При этом какая-либо теоретическая база для анализа композиторской музыки с точки зрения «попевочного мышления» отсутствует, методика исследования не разработана, критерии наличия или отсутствия «попевочности» в том или ином произведении не озвучиваются. В настоящей статье формулируются основные свойства попевочного тематизма, вытекающие из положений древнерусской музыкальной теории и теории фольклора. Этот тематизм является формульным, принципиально неавторским; он сложился в устном творчестве, причем число попевок в той или иной музыкальной системе конечно. На примерах из произведений Бородина в статье показано, каким образом такого рода тематизм может функционировать в чуждой стилиевой системе: в условиях многоголосной фактуры, гармонического лада, тактовой ритмики. Выдвигается идея моделирования «попевочности» в новых условиях средствами переменного лада, смешанных и переменных тактовых размеров, перегармонизации, воспроизведения структуры «ядра» и «подвода». Мелодический материал, как правило, является при этом заимствованным (фольклорным), но может быть и стилизованным. Очевидно, что упомянутый комплекс приемов актуален лишь для музыки композиторов второй половины XIX века. В иных стилиевых системах, вероятно, иными являются не только источники заимствования попевочного тематизма и выбор образцов для стилизации, но также принципы моделирования контекста (фактуры, гармонии, метрики).

*Ключевые слова:* попевка, мелодическая формула, Бородин, Смоленский, Асафьев, интонационный словарь, эклектика

## АБСТРАКТ

**Can *Popevka*s Be by Borodin? On the Appropriateness of Use of the Term *Popevka* Regarding the Music by Composers of the Modern Era**

The author examines the application of the Old Russian term *popevka* to the music of different epochs and traditions — such as plainchant, musical folklore and the Russian music of the 19<sup>th</sup> century. The term came back into use in the 1840s thanks to the researchers of Znamenny Chant. In 1904, Stepan Smolensky substantiated the application of the Old Russian theory of *popevka*s to folk songs. His idea of “melodic patterns” (in other words, thesaurus of musical intonations) was evolved by ethnomusicologists during the 20<sup>th</sup> century. From the middle of the century, the term *popevka* was often applied by musicologists to works by Tchaikovsky, Mussorgsky, Rachmaninov and especially Borodin, in spite of the absence of any fundamental theory that could be used for studying “*popevka* thinking” of Russian composers, any methodology of research work, any means of discovering of *popevka*s in this or that work. The given article contains the definition of such melodic patterns, following both Old Russian music theory and music folkloristics. These patterns are anonymous and derived from an oral tradition, so there is a finite quantity of such patterns. Several examples are specially chosen from Borodin’s music to demonstrate how could *popevka*s function inside an alien musical style: in the conditions of homophonic texture, harmonic tonality, and measured rhythm. As it becomes clear, so called “*popevka* thinking” could be simulated by using of “wandering mode”, harmonic varying, changing and mixed meters, melodic phrases composed of invariable “nucleuses” and changeable “prefixes”. The thematic material is usually adopted (of folklore), or stylized. Evidently, the aforementioned system is relevant to the Russian music of the second half of the 19<sup>th</sup> century. In the music of other styles and art movements, both the sources of borrowed melodic patterns and means of simulating the context (musical texture, harmony and meter) are most likely different.

*Keywords:* *popevka*, melodic formula, Borodin, Smolensky, Asafiev, vocabulary of intonations, eclecticism

**Анна Булычева**

## **МОГУТ ЛИ «ПОПЕВКИ» БЫТЬ «БОРОДИНСКИМИ»? О ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ТЕРМИНА «ПОПЕВКА» К КОМПОЗИТОРСКОЙ МУЗЫКЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ**

Слово «попевка» у музыкантов на слуху. Дошкольникам знакомы короткие «песенки-попевочки», студентам не избежать встреч с такими выражениями, как «попевочное» и «вариантно-попевочное» мышление/развитие, «двузвучные», «трихордовые» и даже «тритоновые попевки», которые применяются к музыке русских композиторов от Глинки до Свиридова и от Петра до Бориса Чайковского.

Чаще других звучит фамилия Бородин: говорят о «бородинских попевках», но не говорят о попевках «глинкинских», «даргомыжских», «мусоргских» или «чайковских». А. Н. Сохор в монографии о Бородине употребляет это слово 88 раз, обнаруживая попевки в романсах «Морская царевна», «Фальшивая нота», «Для берегов отчизны дальной», обоих струнных квартетах и даже в мазурках из «Маленькой сюиты» [23]. Для сравнения, Н. В. Туманина в книге о Чайковском использует данное слово 18 раз, в том числе говоря об *Andante* Пятой симфонии [24]. В томе VII «Истории русской музыки» термин «попевка» не встречается в главах о Балакиреве, А. Г. Рубинштейне и Кюи, в главе о Мусоргском появляется 7 раз, в главе о Бородине — 18 раз [11].

Ни Бородин, ни Чайковский, ни Мусоргский, насколько известно, термина «попевка» не употребляли. В их поколении лишь Римский-Корсаков «узаконил» его использование, четырежды упомянув в «Летописи» в связи со «Снегурочкой» и народными песнями. Как ни парадоксально, именно исследователи творчества автора «Снегурочки» говорят о попевках с большой осторожностью. А. А. Соловцов упоминает их также четырежды, причем в двух случаях это цитаты из «Летописи» [22]. А. И. Кандинский вводит понятие попевки и вовсе единожды: «Так в “Снегурочке” возник характерный в своей архаичности интонационно-стилевой пласт. Для него типична мелодика, построенная на малообъемных звукорядах, диатоническая в своей основе, формирующаяся из сцепления коротких мелодических оборотов и попевок трихордного типа» [12, 74]. В теоретических работах, даже в специально посвященных корсаковской мелодике и ее фольклорным истокам, термин не применяется (см. [8, 26, 27]).

Приведенные примеры вполне отражают общую ситуацию: в исторических работах о русской музыке XIX века термин «попевка» встречается гораздо чаще, нежели в теоретических. Определений авторы не дают, а из контекста значение остается неясным. Например, в приведенной цитате из книги Кандинского не вполне понятно, что есть «попевка трихордного типа» — синтаксическая единица (как мотив или фраза), интонация, ладовая структура — и чем она отличается от «короткого мелодического оборота». Обращение к работам теоретиков здесь не помогает: понятие попевки применительно к авторской музыке там не истолковывается. Зато в популярных статьях, рефератах, методических разработках слово применяется обильно и абсолютно бессистемно, обозначая нечто напевное (в силу присутствия уменьшительного суффикса — более короткое, нежели напев, запев и припев), национально самобытное и — оцениваемое исключительно положительно.

Каким образом одно из ключевых понятий древнерусской музыкальной теории получило такое хождение? Правомерно ли в принципе и имеет ли смысл применение этого термина к музыке Нового времени?

### ИСХОДНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА

Слово «попевка» вернулось в язык в 1840-е годы после долгого периода забвения, в частности благодаря публикациям В. М. Ундольского. К концу XIX столетия оно прочно вошло в научный обиход. С. В. Смоленский так оценивал место попевки в старинной теории: «все старые и новые крюковые азбуки суть не более как руководства к изучению отдельных попевок» [1, 55]. Определение ей дано В. М. Металловым: «Те роспевы и мелодические обороты, которые непосредственно объясняются из обычного певческого значения сопоставленных между собою знамен, или же получаются вследствие незначительного изменения общепринятого певческого значения некоторых из сопоставленных знамен, и отличаются своеобразным, типичным ритмическим и мелодическим строением напева,

называются обыкновенно *попевками*» [18, 56]. Целиком посвящена попевкам и их классификации другая книга Металлова, изданная там же и в том же году [19]. На этом этапе попевка была осознана и как элемент интонационного словаря знаменного распева, и как мнемоническая формула.

Теории попевки посвящен целый ряд работ А. Н. Кручининой. В одной из ранних статей исследователь вплотную подходит к новому определению попевки, с учетом накопленных знаний: «Итак, в результате более чем векового исследования попевки известно о ней следующее: 1) это краткая гласовая музыкальная формула, являющаяся основной структурной единицей знаменного распева; 2) это графически устойчивая формула, сохранившая свое начертание на протяжении ряда веков; 3) попевки получили свое отражение в рукописных музыкально-теоретических руководствах с XV века» [14, 149]. Опровергается распространенное в ряде работ отождествление попевки со строкой, в результате чего некоторые исследователи насчитывают от 500 до 1500 попевок. Среди приблизительно 200 попевок, находящихся в певческих азбуках XVII века, Кручинина выделяет 24 древнейшие формулы (попевки-архетипы), включающие по три знака: «эти формулы прослеживаются начиная с древнейших певческих рукописей» [там же, 156].

В более поздней статье уточняется общее число известных попевок (архетипов и их производных — 225) [15, 147] и дается новое определение: «Попевка — это характерная музыкальная гласовая формула, зафиксированная неизменным, только ей присущим графическим изображением (начертанием), состоящая из двух элементов: вариантно изменяемых Архетипа и Подвода» [там же, 70].

Проследим теперь, как термин «попевка» применяется к музыке иных традиций, двигаясь от типологически близких явлений к более далеким.

### ЭКСТРАПОЛЯЦИЯ–1: ВЫХОД ЗА ПРЕДЕЛЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ

В ряде работ, посвященных григорианскому пению, активно используются такие термины, как «попевка» и «попевочный лад» (см. [16, 25]; возможно, это продолжение традиции, идущей от Асафьева — см. ниже). Музыковеды при этом остаются на территории медиевистики, духовной музыки и вокальной монодии, то есть обращаются к типологически родственному явлению — тем более когда речь идет о периоде до разделения церквей. Использование термина «попевка» в работах Н. И. Ефимовой о раннехристианской монодии VIII–X веков согласуется с приводимыми исследователем данными об интенсивных заимствованиях от Византии. Так, говоря о древнейших мелодических моделях — псалмовых тонах, — Ефимова замечает: «По своей сути они представляли набор интонационных формул-попевок, которые в узком смысле формировали остов мелодекламации псалма»<sup>1</sup>. Впрочем, слово «попевка» здесь употреблено скорее в порядке эксперимента, в процессе поиска пути, нежели как устоявшийся термин.

<sup>1</sup> Возможно, здесь было бы уместно вспомнить и о погласицах: и суть явления, и число известных образцов допускают их соотнесение с псалмовыми тонами.

Вообще, говоря о мелодической формульности и ее функционировании в латиноязычной музыке Средневековья, исследователь констатирует: «Все указанные вопросы в медиевистике по сей день остаются открытыми» [10, 18]. Подобрать же точный синоним к слову «попевка» заведомо невозможно. Как указывает Ефимова, в источниках VIII–XI веков мелодические (ладовые) формулы носят самые разные названия: *figura*, *forma*, *formula*, *melodia*, *modulus*, *neumaregularis*, *regula*, *titulus*, *vocabula* и другие [9, 121–122].

### ЭКСТРАПОЛЯЦИЯ–2: ВЫХОД В ОБЛАСТЬ СВЕТСКОЙ МУЗЫКИ?

В конце XIX века вернувшееся в обиход слово «попевка» стало применяться к фольклору. Как уже упоминалось, Мусоргский, Бородин и Чайковский его не использовали, но на страницах «Летописи» Римского-Корсакова, написанных не ранее 1893 года, оно уже встречается.

Обосновано такое его применение было не кем иным как Смоленским. 28 ноября 1904 года он прочел на заседании Общества Любителей Древней Письменности сообщение «О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии» [21]. Целью его было способствовать развитию современной русской музыки, как духовной, так и светской, дабы воплощалась в ней «родная красота». Первоочередным условием для этого Смоленский считал создание теории русского музыкального фольклора, разъясняющей лад, ритм и форму песен. Традиционный анализ с точки зрения западных церковных ладов ученого явно не устраивал, как и запись напевов нотами на пяти линейках, дающая о них неверное представление.

Основной тезис Смоленского: «церковный напев и народная песня — брат и сестра, дети одного отца и одной матери» [там же, 28]. Следовательно, «разъяснение незаписанного мирского народного песнетворчества с помощью грамматики русского древне-церковного пения, давно уже составленной <...>, — вот та верная и твердая почва, та надежная опора, на которой можно встать сознательно для шага вперед в русском музыкальном искусстве» [там же, 13]. Попевки Смоленский в этом контексте понимает как «мелодические модели», соединяемые в строки «спайками», и пишет: «Словарь мирских моделей, спаяк и попевок еще надо составить» [там же, 42].

Именно «попевочный принцип», то есть наличие «интонационного словаря» ставит во главу угла Т. Ф. Владышевская, отмечая параллели между народным и профессиональным древнерусским певческим искусством и ссылаясь на цитированную выше работу Смоленского [6].

Не все музыковеды-этнографы признают правомерность переноса теории попевки в область фольклора. В целом в петербургской школе идеи Смоленского прижились сильнее, нежели в московской, получив развитие, в частности, в исследованиях Ф. А. Рубцова [20].

Именно в таком, фольклорном значении термин «попевка» изредка все-таки оказывается на страницах теоретических исследований. Показательна его трактовка в коллективном учебнике «Анализ вокальных

произведений», а именно в главах о вокальном тематизме и синтаксисе, написанных Е. А. Ручьевской [3]. Жанр учебного пособия требует строгого, взвешенного изложения, минимального применения метафор и слов в переносном значении. О попевках не говорится в разделах, посвященных интонации и речевым интонациям. Не говорится и в разделах, посвященных музыкальному синтаксису (где традиционно рассматриваются мотив, фраза, предложение, период). Слово возникает единожды в параграфе о куплетной форме: «В древних жанрах фольклора можно говорить о песенной формуле — короткой попевке. Таковы веснянки, колядки и другие обрядовые песни» [3, 123]. Практически, здесь дано строгое определение: попевка — короткая песенная формула древнего обрядового фольклора. Ни о каком использовании термина для анализа композиторской музыки Нового времени речь не идет.

Поскольку в теории, ориентированной на авторскую музыку, понятие попевки не разработано, для исследователей, внимательных к терминологии, остается два пути. Либо не использовать слово «попевка» применительно к музыке Нового времени: так поступает Кручинина, обращаясь к музыке Георгия Свиридова [13]. Либо подробно обосновывать применение термина, опираясь и на древнерусскую музыкальную теорию, и на работы фольклористов: среди недавней литературы, посвященной творчеству Свиридова, примером такого подхода может служить статья М. М. Лучкиной [17].

Можно ли утверждать, что применение теории попевки к фольклору означает выход в сферу светской (мирской, как говорит Смоленский) музыки? Строго говоря, древние пласты фольклора к этой сфере не относятся, будучи связаны с языческими обрядами, с магическими формулами заклинаний.

С другой стороны, применение теории попевки к фольклору, как и применение ее к григорианскому пению, приводит к выходу за пределы русского и — шире — славянского музыкального мира. Попевочная теория давно и широко применяется к традиционной и авторской музыке азербайджанцев, бурят и других неславянских народов (см., например, [2]).

Если суммировать основные свойства попевки, вытекающие из положений как древнерусской теории, так и теории музыкального фольклора, получится следующий список:

- попевочный тематизм — частный случай формульного тематизма;
- попевки не являются продуктом авторского творчества;
- существует конечное число попевок, их репертуар закреплён, с одной стороны, в певческих азбуках, с другой стороны, в «интонационном словаре» народного творчества;
- попевки возникли в устной традиции и первоначально несли мнемоническую функцию;
- основная область функционирования попевочного тематизма — вокальная монодия<sup>2</sup>;

<sup>2</sup> Попевки в троестрочном пении — скорее, исключение, подтверждающее правило.

- форма и ритм попевок обусловлены распетым словом, попевки не имеют точек соприкосновения с тактовой ритмикой;
- попевки древнее лада-звукоряда, они могут функционировать в условиях результативного лада (термин Т. С. Бершадской) или «текучего лада» (термин Э. Е. Алексеева), но не имеют ничего общего с гармонической тональностью.

### СЛУЧАЙ АСАФЬЕВА

Казалось бы, любой пишущий о «бородинских попевках» может апеллировать к авторитету Б. В. Асафьева, широко использовавшего слово «попевка» в работах разных лет. Но если обратиться к ключевым трудам ученого, окажется, что использовал он его далеко не бессистемно.

Наиболее свободно Асафьев применяет этот термин, пожалуй, в «Книге о Стравинском» [7]. Основная причина — избегание западной терминологии, взамен которой появляются «напевы», «припевы», «концовки» — различные элементы «стихии мелоса». При этом подчеркивается фольклорный (заклинательный) характер тематизма.

В вышедшей год спустя первой части книги «Музыкальная форма как процесс» слово «попевка» используется строго и весьма избирательно. Оно появляется, когда Асафьев говорит о принципе тождества в музыкальной форме, обращаясь к различным видам формульного (неавторского) тематизма: средневековым гласовым и ладовым попевкам, заимствованному мелодическому материалу в полифонических сочинениях (*cantus firmus*), барочным инструментальным фигурам, комбинируемым Бахом в «Бранденбургских концертах». В вышедшей в 1947 году второй части книги («Интонация») попевки возникают в связи с фольклором<sup>3</sup>, григорианским хоралом, явлением центонности, а применительно к музыке Нового времени — в связи с тем, что ученый назвал «интонационным словарем» эпохи.

В том же 1947 году впервые была издана книга Асафьева, содержащая небольшой раздел, целиком посвященный попевкам: «Из области прорастания и цветения мелодических попевок у Глинки» [4]. Речь в нем идет отнюдь не о «глинкинских попевках» — не о попевках, сочиненных Глинкой, — а вновь об интонационном словаре, о взаимодействии ладовых опор («жизни лада») и о том, как типичные для той эпохи интонации были гениально переинтонированы композитором в «Руслане и Людмиле». То есть практически — о явлениях формульного тематизма и вариантности на новом историческом этапе. Не уходит ли идея Асафьева об «интонационном словаре» корнями в древнерусские певческие азбуки?

<sup>3</sup> Традиционные попевки Асафьев называет «остатками первобытной магии священных форм заклинаний» [5, 304].

## ПОПЕВКА В УСЛОВИЯХ ЭКЛЕКТИКИ

Асафьев был далек от того, чтобы признать попевку продуктом индивидуального авторского творчества, хотя и трактовал этот термин расширительно. Следуя за его мыслью, в каких случаях можно говорить о попевках в русской светской музыке XIX века? Очевидно, когда речь идет о тематических заимствованиях из народных песен или знаменных песнопений.

Однако здесь нужно учитывать, что заимствованный материал всякий раз попадает в чуждый контекст, оказываясь в условиях темперированного строя, многоголосия, гармонического лада, тактовой ритмики, автономной музыкальной (часто независимой от словесного текста) формы — и даже в чисто инструментальных композициях. Воспроизводится ситуация, характерная для стиля, во второй половине XIX века широко распространившегося как в архитектуре, так и в других видах искусства, — для эклектики. В архитектуре конструкции и материалы XIX века сосуществуют с древним национальным орнаментом, в музыке гармоническая тональность и симфонический оркестр сосуществуют с заимствованным мелодическим тематизмом, который тоже часто трактуется орнаментально, декоративно. В таких условиях не столь важно, используется ли подлинный мелодический материал, или стилизованный, производящий впечатление древнего, «попевочного». Важнее, чтобы «попевочность» в произведении моделировалась, причем не только в мелодии. Например, в условиях гармонической тональности перегармонизация дает эффект результативного лада, в условиях тактовой ритмики переменный размер дает эффект свободного ритма.

В музыке Бородина есть несколько примеров гениального воссоздания некоторых свойств древних попевок, когда иллюзия становится почти полной. Многие музыковеды отмечали тождественное начало двух хоров в «Князе Игоре»: «С Дона великого...» и «Мужайся, княгиня». Здесь смоделирован сразу целый комплекс свойств попевочного тематизма. Помимо узкообъемного звукоряда и ровного ритмического рисунка, это проявление индифферентности мелодии и к ладу-звукоряду, и к тактовой ритмике. Тактовая черта в двух темах находится в разных местах (сдвинута на четверть) — мелодия дышит словно независимо от сетки регулярных акцентов. Налицо и перегармонизация, переосмысление ладовой структуры: тема хора «С Дона великого...» начинается со II степени мажорного лада, тема хора «Мужайся, княгиня» — с IV степени минорного лада.

Похожий эффект достигается преобразованием побочной темы финала Второй симфонии. Бородин избегает традиционного для романтических симфоний секвенционного развития, а взамен применяет перегармонизацию, излагает тему то в условиях регулярного тактового размера, то — в ре-мажорном эпизоде — в условиях переменного размера, и к тому же прибегает к вариантным преобразованиям, буквально присоединяя к ядру («архетипу») попевки «подвод».

Побочная тема I части Второй симфонии Бородина фактически совпадает с темой встречи Ивана Грозного псковичами из первой картины III действия первой редакции «Псковитянки» Римского-Корсакова. Если у Корсакова она записана в тактовом размере «С», то Бородин иначе расставляет тактовые черты, нотируя тему на  $3/2$ , и присоединяет к ней затакт — «подвод».

В Прологе «Князя Игоря» свободно перемещается с одной доли такта на другую фраза «Поддай вам Бог победу над врагами!», как только она подвергается имитационному развитию (на словах «Разбей врагов, как бил их при Олтаве»). Это тем более любопытно, что фраза является производной от той, которая впервые появляется в Прологе уже во втором такте оркестрового вступления, причем именно в цепочке имитаций, но — без сдвига относительно тактовой черты.

В «Песне темного леса» на эффект «попевочности» работают смешанные и переменные тактовые размеры и — в огромной степени — монодийная фактура. Против — ритмическая остигатность. Ведь несмотря на перемену размера едва ли не в каждом такте ( $5/4$ ,  $3/4$ ,  $7/4$ ), реально песня написана на  $5/4$ , и этот малопривычный тогда метр Бородин «укрепляет» остигательным повторением ритмической фигуры, что, по-видимому, мало вяжется с попевочной структурой.

Вероятно, именно в способах дальнейшего развития заключается критерий «попевочности» или «непопевочности» тематизма — вернее, критерий наличия или отсутствия эффекта «попевочности». Подавляющее большинство мелодических оборотов, которые те или иные исследователи называют попевками, в процессе развития не обнаруживают отличий от мотивов и фраз, что естественно в условиях стиля второй половины XIX века. Моделирование «попевочности» предполагает выход за пределы этого стиля. Случаи, подобные упомянутым выше, встречаются буквально в нескольких сочинениях Бородина, касаются небольшой части их тематизма и не дают оснований говорить о «тотальной попевочности» бородинского творчества. К тому же «попевки» эти не вполне «бородинские»: происхождение побочной темы финала Второй симфонии — фольклорное, авторство побочной темы I части — «кучкистское» (вероятно, изначально она все-таки корсаковская).

Принципиально важно, что Бородин во всех подобных случаях избегает характерной для эклектики декоративности (хотя Римский-Корсаков, редактируя сочинения друга, долю декоративности в них привнес). Тем самым достигается ощущение подлинной архаики, достоверности того образа Древней Руси, который возникает в музыке Бородина. Распространенность выражения «бородинские попевки» как раз и показывает, насколько велика ее убедительность.

Чем чаще употребляется слово «попевка», тем меньше в нем остается смысла. Когда любая синтаксическая единица именуется попевкой, потому что так красивее, это сочетание букв отказывается нести какую-либо

информацию. Напротив, возвращение к изначальному смыслу слова позволяет применять его осознанно, отдавая себе отчет в том, что термин используется в чуждом контексте и, как правило, в переносном значении. В таком случае можно, во-первых, понять границы возможного применения термина, во-вторых, сделать теорию попевки инструментом анализа, позволяющим в каждом конкретном случае определять реальные границы стилизации и показывать взаимоотношения различных музыкальных систем.

Использованная литература:

1. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань: Типография Императорского университета, 1888. 132 с.
2. *Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада: на материале якутской народной песни. М.: Музыка, 1976. 288 с.
3. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л.: Музыка, 1988. 349 с.
4. *Асафьев Б. В. М. И.* Глинка. Л.: Музыка, 1978. С. 210–212.
5. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 373 с.
6. *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1978. С. 315–336.
7. *Игорь Глебов.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 406 с.
8. *Григорьев С. С.* О мелодике Римского-Корсакова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 196 с.
9. *Ефимова Н. И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. М.: Московская гос. консерватория, 1998. 281 с.
10. *Ефимова Н. И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. К проблеме эволюции модальной системы Средних веков. Автореферат дис. ... докт. иск. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999. 36 с.
11. История русской музыки. Т. VII: 70–80-е годы XIX века. М.: Музыка, 1994. 477 с.
12. *Кандинский А. И.* История русской музыки. Т. II, кн. 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1984. 312 с.
13. *Кручинина А. Н.* Древнерусские ключи к творчеству Свиридова // Музыкальный мир Свиридова. М.: Советский композитор, 1990. С. 124–133.
14. *Кручинина А. Н.* О семиографии попевок знаменного роспева в музыкально-теоретических рукописях конца XV — середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л.: Музыка, 1979. С. 148–159.
15. *Кручинина А. Н.* Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси. (История, теория, эстетика). СПб.: Ut, 2002. С. 46–150.
16. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. 183 с.
17. *Лучкина М. М.* О претворении принципа формульности в мелодике вокально-хоровых сочинений Г. В. Свиридова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2010. № 126. С. 250–259.
18. *Металлов В.* Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства... М.: Синодальная типография, 1899. 132 с.
19. *Металлов В.* Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам. М.: Синодальная типография, 1899. 92 с.
20. *Рубцов Ф. А.* Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. 94 с.
21. *Смоленский Ст. В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии // Памятники древней письменности и искусства. Т. 151. Издание Общества любителей древней письменности, 1904. 64 с.

22. *Соловцов А.* Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1969. 673 с.
23. *Сохор А. Н.* Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. Л.: Музыка, 1965. 823 с.
24. *Туманина Н. В.* Чайковский. Т. I–II. М.: Наука, 1962, 1968. 560, 488 с.
25. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция. М.: Прест, 1999. С. 11–46.
26. *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. 464 с.
27. *Цуккерман В. А.* Римский-Корсаков и народная песня // *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. [Вып. 1]. М.: Советский композитор, 1970. С. 311–350.