

IV

Т. ПОПОВА

Русское
народное
музыкальное
творчество

Том второй

IV
17-58

Т. ПОПОВА

РУССКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

ТОМ ВТОРОЙ

Издание второе,
переработанное и дополненное

Допущено Управлением кадров и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника для консерваторий

Таш. Гос. Музыкальное Училище им. Хатирэ

Таш. Гос. Музичил.
Училиши
им. Хатирэ
Инв. №



ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА

Москва · 1964

РУССКОЕ НАРОДНОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
В XVIII, XIX И НАЧАЛЕ XX ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

Русская народная песенная культура XVIII века — начало нового важного этапа, ознаменованного появлением нового песенного стиля — стиля городской народной песни с присущей ему аккордово-гармонической основой и специфическими особенностями интонационно-мелодического склада.

В XVIII веке в России возникает и формируется новое по своим стилевым особенностям городское песенное творчество, также национальное, русское, но, вместе с тем, несколько иного интонационного строя по сравнению с исконным классическим песенным стилем нашего народа, сложившимся еще в период образования великорусской народности и русского централизованного государства.

Возникновение и развитие новых художественных явлений устного городского песенного искусства теснейшим образом связано с теми изменениями в общественной жизни русских городов в конце XVII и в XVIII веке, которые с этого времени определяют существенное различие между русским городским и сельским жизненным укладом и бытом.

С последнего десятилетия XVII века, в обстановке обостренной классовой борьбы происходит укрепление основ дворянско-чиновничьего государства, которое уже в самом начале XVIII века из отсталой сухопутной «Московии» превращается в могучую в мировом масштабе морскую империю.

Реформы Петра I — экономические, административные, военные, культурные и другие, — как известно, способство-

вали в свое время укреплению русского государства. Оно получило постоянную, хорошо обученную армию и флот. Заметно двинулось вперед изучение природных богатств страны и развитие промышленности, а вместе с тем и развитие капиталистических отношений: достаточно вспомнить, что уже к концу царствования Петра I существовало свыше 250 заводов.

Вместе с тем нельзя забывать об исторически определенной классовой сущности и направленности политики Петра I и возглавляемой им самодержавно-крепостнической власти. Положительно оценивая прогрессивные стороны государственной деятельности Петра, В. И. Ленин подчеркнул, что он в то же время не останавливался «перед варварскими средствами борьбы против варварства»¹. Создание постоянной армии и флота, постройка новых городов (в том числе и Петербурга), крепостей, гаваней, судостроительных верфей, мостов, дорог, каналов — все это тяжким бременем ложилось на многомиллионное русское крестьянство, разоряемое непосильными податями и поборами.

Освободительная борьба широких масс против растущего крепостнического и капиталистического гнета находит свое отражение во многих произведениях народного песенного творчества этого времени.

В области национальной музыкальной культуры XVIII век явился началом новой полосы, связанной с деятельностью русских профессиональных музыкантов и композиторов. Реформы Петра I ускорили образование предпосылок для последующего интенсивного развития светского национального искусства, в том числе и музыкального, для выдвигания новых кадров художественных деятелей — литераторов, художников, музыкантов, актеров. Именно в этот период в широких демократических кругах городского (отчасти и сельского) населения все более заметно проявляется стремление к просвещению, к книжным знаниям. Появляется новая интеллигенция — дворянская и разночинная. Ряд выдающихся деятелей русской культуры, в том числе исполнителей-музыкантов и композиторов, выдвинулись в XVIII веке из крепостной интеллигенции, из городских «низов», из среды ремесленников, солдатских детей. Наряду с этим, складывались и новые формы общественной жизни, сопровождаемые звучанием профессиональной музыки: открытые балы, ассамблеи, концерты, театральные представления, в том числе и оперные. Все это также оказывало воздействие на характер бытового музицирования и тем самым на формирование нового песенного стиля.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, изд. IV, т. 27, стр. 307.

Глубокие изменения и сдвиги в общественной жизни страны получили непосредственное отражение в ее народно-песенной культуре. Как и другие переломные периоды в жизни народа, связанные с растущим общественным подъемом, с усилением освободительной борьбы против угнетателей, XVIII век ознаменовался появлением целого ряда новых песенных жанров. В числе их песни солдатские и матросские («мореходные» и «навигационные»), рекрутские песни и причитания, скорбные песни о крепостническом гнете, о крестьянских восстаниях, позднее также песни о подневольном наемном труде (батрацкие).

Важная роль в народном песенном творчестве XVIII и начала XIX века по-прежнему принадлежит исторической песне. В эпических сказах и песнях о Петре I, о событиях победоносной Северной войны, затем о Семилетней («прусской») войне 1756—1762 годов, о славных суворовских походах и победах, наконец об Отечественной войне 1812 года получает свое дальнейшее развитие патриотическая тема русского исторического эпоса.

Период укрепления и дальнейшего исторического развития русской нации в XVIII и первой половине XIX века сопровождался заметным ростом антагонистических взаимоотношений основных общественных классов и сословий царской России: крепостного крестьянства и помещиков, «работных людей» и заводчиков-предпринимателей.

Развитие народного песенного творчества этого времени идет в направлении заострения социальной тематики. Возникшие в XVIII веке рекрутские причитания и рекрутские песни, песенная лирика «работных людей» (в особенности горнорабочих Урала и Сибири), песни о крепостном гнете и, наконец, песни крестьянской войны под руководством Емельяна Пугачева — все это лирика социального протеста, проникнутая обличительной направленностью, чувством ненависти и гневным презрением к угнетателям народа.

Возникшие в XVIII и первой половине XIX века песни и песенные жанры по своим поэтическим и музыкальным особенностям во многом преемственно связаны с исконным русским песенным стилем, сохраняемым отныне главным образом в певческих традициях сельских местностей (в том числе и в песенном быту фабрично-заводских поселков). Пример тому многие казачьи песни об исторических событиях XVIII и XIX века, а также лирические рекрутские, сложившиеся на мелодической основе традиционной протяжной песни. Напротив, музыкально-выразительные особенности некоторых других песенных жанров определяются в первую очередь новым городским песенным стилем. Таковы походные солдатские, бытовые песни-романсы, песни городских

ремесленников, позднее, во второй половине XIX века, — фабрично-заводские песни нового интонационного строя («Дума ткача»).

Величайшим завоеванием русской песенной культуры XIX века явилось создание русской революционной песни. Уже в первой четверти XIX века в период подготовки и осуществления восстания декабристов, в России появляются первые образцы новой, политически заостренной песенной лирики, проникнутой критическим отношением к самодержавно-крепостническому строю. Позже, во второй половине XIX века, новые русские революционные песни создаются революционными демократами 60—70-х годов, а в 90-х годах — пролетариатом.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ГОРОДСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ XVIII И XIX ВЕКОВ

Возникновение стиля городской песни. До XVIII века в русском народном песенном творчестве не проявлялось заметных стилевых различий между песнями городскими и посадскими, с одной стороны, и крестьянскими — с другой. Существовал единый общерусский песенный стиль, естественно складывавшийся из ряда местных песенных традиций. Лишь по особенностям сюжетно-образного содержания можно иногда судить о том, что отдельные старинные песни и эпические сказы (например, былины о Василии Буслаеве, о госте Терентьице) скорее всего были сложены именно в городской, а не в крестьянской среде.

Существенные стилевые различия между городской песней новейшего происхождения и традиционной классической русской песней возникают и закрепляются в XVIII веке. Именно в это время в России создается во многом новая по своему идейно-эмоциональному содержанию и выразительным средствам городская народная песня гомофонно-гармонического склада, отразившая общественное сознание, жизненные интересы, психический склад и эстетические вкусы различных слоев городского населения. Вполне русские по своей национальной природе и в то же время новые по характеру образов и многим чертам интонационно-мелодического склада, городские народные песни складывались и исполнялись в первую очередь в среде разночинной интеллигенции (а также крепостной интеллигенции), в ряды которой входили учителя, студенты, семинаристы, литераторы, художники, актеры, хористы-певчие, полковые музыканты и различные категории служилых людей. Наряду с тем в создании и распространении городской песенной лирики активное творческое участие принимали солдаты, матросы, фаб-

рично-заводские рабочие¹, ямщики, а также различные слои городского простонародья: ремесленники, крепостные и вольнонаемные слуги, отчасти и городское мещанство.

Возникший в XVIII и XIX веках новый песенный стиль получил впоследствии в музыкальной фольклористике название «городского». В связи с этим существовавший ранее, еще до XVIII века, общерусский классический песенный стиль в большинстве музыковедческих трудов стал определяться как «крестьянский» на том основании, что в XIX и XX веках песни такого рода продолжали сохраняться и создаваться в первую очередь в крестьянской среде. Однако же выражение «крестьянский песенный стиль», применяемое ко всей сокровищнице русской песенной классики, не является вполне точным, поскольку до XVIII века стиль этот имел повсеместное распространение как в деревнях, так и в городах². Во многих научных трудах (преимущественно словесников-фольклористов) по отношению к русскому песенному стилю, существовавшему до появления городского фольклора, применяется также термин «традиционная русская песня».

Как и термины «традиционная песня», «традиционный крестьянский песенный стиль», наименования «городская песня», «городской фольклор» в известной мере условны. Уже с начала XIX столетия (и в особенности во второй его половине) песни такого рода получают широкое распространение также и в крестьянской среде. Лучшие из городских демократических песен второй половины XVIII и XIX века с течением времени приобрели широкую, всенародную популярность; некоторые из них вошли в золотой фонд народной русской песенной классики. Понятия «городской песенный стиль», «городская песенная мелодика» определяют, таким образом, более поздний тип русской мелодики гомофонно-гармонического склада, городской по происхождению и общенародной по своему значению и распространению.

Следует также помнить, что между городской песенной

¹ Первые рабочие песни (конец XVII и XIX в.), отразившие условия труда и быта нарождающегося русского рабочего класса, в зависимости от места своего возникновения определялись в одних случаях интонационным складом новейшей городской песни, в других — стилевыми особенностями традиционной русской песни (условно называемой в наши дни «крестьянской»). Некоторые из наиболее ранних рабочих песен являются переделками общезвестных хороводных, плясовых, а иногда и лирических песен, например молодецкой песни «Ты взойди, взойди, солнце красное».

² Выражение «крестьянский песенный стиль» условно еще и потому, что, как установлено в настоящее время, традиционные классические русские песни в XIX и XX вв. сохранялись не только в крестьянской, но в значительной степени и в рабочей среде.

мелодикой и традиционным классическим русским песенным стилем всегда существовала глубокая органическая связь. В процессе своего исторического развития новая городская песня возникала и формировалась на мелодической основе традиционной русской песни. В лучших городских мелодиях всегда в той или иной мере использованы излюбленные русские попевки, особенности интонационного склада, а иногда еще и ладовые и ритмические особенности. В свою очередь, со второй половины XIX века городская песня оказывает заметное воздействие на новые формы крестьянской лирики.

Развитие нового городского песенного стиля протекало в конце XVII и в XVIII веке также и на Украине, а в XIX веке — и у некоторых других народов нашей страны, в особенности в Армении и Грузии (грузинские песни-романсы «Светлячок» и «Сулико»).

Художественное значение городской народной песни чрезвычайно велико. Наряду с исконной классической русской песней она явилась одним из основных источников для возникающей во второй половине XVIII века русской национальной композиторской школы.

Стилевые отличия городской песни. При наличии бесспорных общенациональных черт, городская народная песня заметно отличается от традиционной классической русской песни новизной своих музыкально-поэтических образов, отразивших новый уклад общественной жизни и быта, новое мироощущение, новые эстетические потребности и вкусы, характерные для различных общественных групп городского населения XVIII и XIX веков. Наиболее важные отличительные стилевые особенности городской народной песни следующие:

1. Новый интонационно-мелодический строй, исторически связанный с развитием аккордово-гармонического мышления как основы песенной мелодики.

2. Нового типа стихосложение, так называемое «литературное», «книжное» (силлабо-тоническое), с равнослоговыми стиховыми строчками и четким акцентным ритмом, соответствующим правильному чередованию ударений в напеве.

По этим стилевым особенностям обычно нетрудно сразу же отличить городскую песню XVIII, XIX и XX веков от исконных классических русских песен, с конца XVIII века сохраняемых в чистом виде преимущественно в сельских местностях. Именно на основании этих стилевых особенностей легко установить позднюю, «городскую» интонационную природу и приблизительное время происхождения многих популярных народных русских песен, в том числе патристических песен об исторических событиях XVI—XVII веков, как, например, песен о Степане Разине «Есть на Волге утес»

(слова А. Навроцкого, напев А. Рашевской), «Из-за острова на стрежень» (слова Д. Садовникова), песни о Ермаке «Ревела буря, дождь шумел» (слова К. Рылеева). И характер стихосложения, и ясно выраженный гармонический склад, равно как и особенности музыкального ритма этих песен, не могли возникнуть в Московской Руси XVII века. Даже в том случае, если бы авторы поэтических текстов этих песен не были известны, по особенностям стихосложения и интонационно-мелодического склада их нетрудно отнести к XIX веку¹.

Стихотворный склад. Стихосложение большинства старинных русских песен характеризуется отсутствием периодически правильных ударений, образующих однородные стопы, за исключением части плясовых песен. Многим песенным жанрам, как, например, былинам, причитаниям и протяжным песням, присущи неравнослоговые стиховые строчки с изменяемым числом слогов. Рифма в них систематически не употреблялась, а зачастую и вовсе отсутствовала.

На протяжении XVIII века в городской народной песне постепенно выработывалось так называемое «силлабо-тоническое» стихосложение с равнослоговыми строчками и строгой упорядоченностью акцентов. Правильно располагаемые акценты образуют здесь однородные стихотворные стопы: двухдольные (хорей, ямб) и трехдольные (дактиль, амфибрахий, анапест), реже четырехдольные².

Наряду с различными видами нового, силлабо-тонического стихотворного склада, в городской песне широко исполь-

¹ Из двух указанных стилевых особенностей для определения принадлежности той или иной песни к городскому песенному стилю решающее значение имеет подчиненность напева гармоническому складу. Напротив, литературное (силлабо-тоническое) стихосложение нередко обнаруживается и в песнях, созданных в XIX—XX вв. в крестьянской среде, с напевами, сохраняющими особенности той или иной крестьянской песенной традиции.

² Преобладающий стихотворный размер в городской бытовой песне — двухдольный, с выделением первого слога, — хорей («Стонет сиый голубочек», «Я вечер в лужках гуляла», «Чем тебя я огорчила»). Сравнительно реже встречается ямб — двухдольный размер с акцентами на четных слогах («Среди долины ровныя»). Весьма типичны также трехдольные ритмы, в особенности анапест («Хас-Булат удалой», «Хуторок», «Меж крутых бережков Волга-речка течет», «Много песен слышал я в родной стороне»). Следует подчеркнуть, что в чистом своем виде те или иные силлабо-тонические стихотворные размеры (хорей, ямб, анапест) употребляются в русских народных песнях, как и вообще в русской книжной поэзии, сравнительно редко. Обычно неизбежны пропуски ударений ввиду обилия в русском языке многослоговых слов. Отсюда широко практикуемые отклонения от тех или иных стихотворных схем (в особенности двухдольных). Широко распространены, например, хорейский склад с первой безударной — анапестической — стопой («Не брани меня, родная», «Из страны, страны далекой», «Из-за острова на стрежень»).

зуются и некоторые из старинных народных равнослоговых размеров, как, например, пятислоговой стих с ударением на среднем или последнем слоге (получивший впоследствии название кольцовского). Пятислоговым стихом сложены многие популярные городские песни, например: «Как на дубчике два голубчика», «Как на матушке на Неве-реке, на Васильевском славном острове», «Позарастали стежки-дорожки».

Широко применяются также излюбленные размеры русских плясовых: семислоговой, восьмислоговой и одиннадцатислоговой с музыкально-ритмическим затягиванием последнего слога. Примечательно, что свойственные этим размерам хорейские ударения обычно не выдерживаются последовательно на всем протяжении стихотворного текста.

Формирование стихотворного склада городской народной песни исторически совпало с развитием русского и украинского книжного стихотворства. Как самостоятельная область художественного творчества русское стихотворство стало развиваться лишь с конца XVI века (расцвет так называемой «виршевой» поэзии силлабического склада с рифмованными равнослоговыми строчками).

В середине XVIII века выдающиеся поэты В. Тредиаковский и особенно М. Ломоносов, опираясь на современную им городскую народную песню, выступают как преобразователи русского стихосложения, как создатели силлабо-тонического стихотворного склада, в своей основе близкого современному классическому русскому стихосложению. Первым из русских поэтов Тредиаковский стал на путь поисков национальной формы стиха. В своем трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» он указал на **тонический** принцип стихосложения («в едином ударении голоса состоящий») как на наиболее близкий природным свойствам русского языка. В поисках национально-самобытного пути преобразования русского стиха Тредиаковский опирался на русскую народную городскую песню, признавая, что «то поэзия нашего простого народа к сему меня довела». Позднее Ломоносов стал создавать стихотворения силлабо-тонического склада, в которых широко применены разнообразные стихотворные размеры и виды рифм, в том числе кольцевую и перекрестную, неупотребительную в старинной русской песне. Приведем начало его пасторали «Молчите, струйки чисты», послужившей, по мнению исследователей, литературным первоисточником текста известной народной песни «Последний час разлуки» или «Сереза-пастушок» (пример 59 на стр. 91):

Молчите, струйки чисты,
И дайте мне вешать.
Вы, птички, голосисты,
Престаньте воспевать.

...Ты здесь, моя отрада,
Любезный пастушок,
Со мной ходил от стада
На крутой бережок.

Если народная песня послужила основой для развития национально-самобытных форм русского стихотворства, то позднее, к концу XVIII века, творчество русских поэтов оказывает все более активное воздействие на стихотворный склад городской народной песни, заметно преобразующейся под влиянием книжной культуры. Для городской народной песни становятся характерны разнообразные виды рифмы. Помимо парной рифмы, нередко употребляемой и в старин-

ных русских песнях, все более широко используется кольцевая и в особенности перекрестная рифма (с рифмовкой каждого первого и третьего стиха, а также второго и четвертого). Тесная, органическая связь творчества русских поэтов с народным песенным творчеством проявляется и в том, что отдельные авторские стихотворения все чаще становятся текстами русских народных песен, первоначально городского стиля, а позднее и новых крестьянских песен второй половины XIX века.

Аккордово-гармоническая основа. Важнейшую стилевую особенность городской народной песни XVIII—XIX веков составляет ее органическая связь с аккордово-гармонической основой. Связь эта ощутима и в гомофонно-гармонической фактуре ансамблевого и хорового пения (первоначально в так называемых «кантах»), и в позднейшей традиции исполнения народной песни с простым инструментальным аккордовым сопровождением, построенным на чередовании основных гармонических функций, в первую очередь тоники и доминанты, (стр. 80):

Среди долины ровныя

Гиппиус. Песенник, стр. 63

1 Не спеша
Один



1. Среди долины ровныя, на гладкой высокой.
2. Высокый дуб развесистый один у всех глаз.

Хор



- те цветёт, растёт высокый дуб в мо-
зах, один, один, бедняжка, как

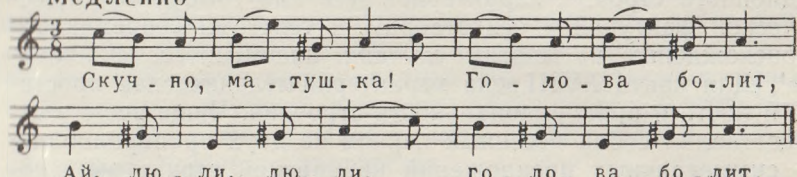


- гучей красо-те, цвет-те).
ре-крут на чашах. О-сах).

В самом мелодическом изложении городской народной песни логика гармонического мышления нередко явственно обнаруживается в специфически городских оборотах на смене гармонических функций:

Скучно, матушка, голова болит

2 Медленно Львов-Прач, 39



Скучно, матушка! Голова болит,
Ай, люли, люли, голова болит.

Развитие аккордово-гармонического мышления знаменует важный и исторически необходимый этап в музыкальной культуре каждой нации. Уже в XVII веке русские и украинские композиторы церковной хоровой музыки обращаются в своих произведениях к развитому гомофонно-гармоническому складу (партесное пение). Интенсивному развитию новых форм многоголосия, начиная с XVII века, сопутствовало появление национально-своеобразных форм ансамблево-хорового бытового пения, в частности так называемых кантов, распространявшихся в свое время не только письменно, но и путем изустной передачи.

Хоровая и сольная традиции в XVIII веке. Внедрение аккордово-гармонического склада ранее всего осуществлялось в ансамблево-хоровой бытовой городской песне — в так называемых кантах. Несколько позднее, уже в самом конце XVIII века, возникает традиция сольного пения с простым аккордовым сопровождением. Развитие ее, по всей вероятности, первоначально тормозилось отсутствием в быту русских городов того времени массовых музыкальных инструментов, на которых можно было бы брать аккорды.

Городская ансамблево-хоровая традиция XVIII и начала XIX века отличалась значительным разнообразием песенных жанров. Наибольшее значение имели песни торжественно-патриотические, повествовательные, лирические, походные солдатские, матросские, застольные, задравные, отчасти также шуточные, сатирические.

Отличительную особенность всех этих жанров составляло гомофонно-гармоническое трехголосие, развившееся на основе так называемого канта. Истоки гомофонно-гармонического «кантового» стиля исторически связаны с новыми формами городского бытового музицирования XVII века, первоначально получившими развитие на Украине, затем, несколько позднее, — в Московской Руси. Однако в XVII веке традиция гомофонно-гармонического песенного трехголосия еще не имела того широкого массового распространения, какое она приобрела в музыкальном быту русских городов в XVIII веке.

1 **Канты** — разнообразные по содержанию и музыкально-поэтическим образам бытовые городские песни нового интонационного строя, с характерной для них гомофонно-гармонической фактурой и стихотворными текстами современного происхождения, во многих случаях письменного, «книжного»¹. Для канта XVIII века характерна мелодическая простота, ясность и пропорциональность строения. Чаще всего кант представлял собой песенный период из двух пропорционально симметричных предложений квадратной структуры, иногда в свою очередь расчленяемых на две более мелкие песенные фразы. Большинство кантов трехголосно, однако во многих рукописных собраниях XVIII века можно иногда встретить четырехголосные, пятиголосные, а порой и двухголосные, даже одноголосные канты.

2 Происхождение канта тесно связано с развитием русского и украинского стихотворства, с формированием книжной поэзии. Нетрудно заметить, что в XVII и XVIII веках кантами назывались в первую очередь положенные на музыку стихотворные произведения того времени: сперва силлабические вирши, позднее стихи Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, а также многочисленные стихотворения неизвестных авторов.

3 **Жанр канта** как одного из видов городской бытовой песни был порожден новыми общественно-историческими условиями жизни России в конце XVII века. Канты возникли и получили широкое распространение в новой общественной среде грамотных людей преимущественно средних разночинных слоев русского общества². Создателями и исполнителями кантов, а также составителями первых рукописных сборников этих произведений в самом конце XVII и в первой половине XVIII века были студенты Академии художеств, семинаристы, хористы театров, певчие, учителя, низшее духовенство, мелкие чиновники, военные и служилые люди, городские мастера;

Позднее, приблизительно с середины XVIII и в XIX веке, кантовое гармоническое трехголосие получает в русских городах массовое устное распространение.

Справедливо мнение, что в истории русской музыки кант

¹ Термин «кант» (от латинского *cantare* — петь) получил довольно широкое распространение преимущественно в среде русской интеллигенции. По наблюдениям А. В. Рудневой, среди различных слоев городского простонародья и сельской интеллигенции — учителей, фельдшеров, писарей — имел хождение термин «триольное пение», означавший разделение на три партии при трехголосном исполнении песен в «кантовой» гомофонно-гармонической манере.

² Т. Ливанова. Из истории русской народно-бытовой песни. В книге: «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом». М., Музгиз, 1952, стр. 463—465.

занимает промежуточное положение между разнообразными жанрами народно-песенного искусства устной традиции и песенным творчеством композиторов. Сочинители кантов записывали их в нотные тетради и альбомы, однако, судя по обилию вариантов одного и того же произведения, канты бытовали и в изустной передаче. Большинство кантов анонимны, и это также в какой-то мере сближает их с традицией устного песенного творчества.

Содержание кантов. По характеру содержания и музыкальных образов канты XVIII века разнообразны: лирико-эпические, повествовательные, любовно-лирические, торжественно-величальные, хвалебные, застольные, задравные, военные походные, шуточные, сатирические. Особую группу составляют канты морализующие, назидательные, нередко связанные с духовной (но отнюдь не церковной) тематикой, — в просторечье «псалмы».

В петровское время большое общественное значение имели канты величаво-торжественные, гимнические, хвалебные, созданные специально для массовых празднеств на открытом воздухе по случаю знаменательных побед русской армии, например победы под Полтавой в 1709 году и заключения Ништадтского мира в 1721 году. Такие канты исполнялись в сопровождении труб и литавр. Характерную черту их мелодики составляли фанфарные мелодические обороты, иногда и маршеобразный ритм. Черты эти оказали заметное воздействие и на патриотическую воинскую песню XVIII века, и на солдатскую походную песню позднейшего времени. Примером торжественной воинской маршеобразной песни типа канта может служить известная гвардейская песня конца XVIII века «Славны были наши деды»:

Славны были наши деды

3 В темпе марша Вессель и Альбрехт I

Славны были наши деды, помнит их и швед и лях,
их парило - рёл победы на Полтавских на полях.
Знамя их полка плет, эх, русский штык наш боевой;
он и нам напомним, как ходили деды в бой!

В разнообразных по содержанию бытовых кантах отражены условия жизни и труда той или иной среды: солдат, матросов, ремесленников. Лирическим героем известного канта «Как во батюшке в Санкт-Петербурге» (другой зачин — «Что на матушке на Неве-реке, на Васильевском славном острове») является молодой матрос, занятый оснасткой корабля. Как и многие старинные русские песни, кант этот сложен пятислоговым стихом, с акцентом на среднем слоге. Напев построен секвенционно (с варьированием звеньев секвенции), что типично для новых песен гомофонно-гармонического склада¹:

Как во батюшке, в Санкт-Петербурге

Из рукописного собрания кантов

4 [Умеренно]

1. Как во ба - тюш - ке, в Санкт - Пе - тер - бур - ге,
 2. Как на ма - туш - ке на Не - ве - ре - ке,
 3. Как на при - ста - ни ко - ра - бель - ны - я

что на ма - туш - ке на Не - ве - ре - ке,
 на Ва - силь - ев - ском слав - ном о - стро - ве,
 мо - ло - дой ма - трос ко - раб - ли сна - стил.

Интересен «навигационный» или мореходный кант «Буря море раздымает», живо рисующий обстановку матросского труда на паруснике тех времен:

¹ Канты «Что на матушке на Неве-реке» и «Быстренькие реченьки» приведены в редакции И. Сосновцевой.

Буря море раздымает

Гинзбург I

5 [Умеренно]

Бу - ря мо - ре раз - ды - ма - ет, а ветр вол - ны
 В полднн буд - то в по - лу - но - чи, о - сле - пи - ло

по - ды - ма - ет, свер - ху не - бо по - тем - не - ло,
 мра - ком о - чи, о - дна мол - нья - свет мель - ка - ет,

кру - гом мо - ре по - чер - не - ло, по - чер - не - ло.
 ту - час гро - мом на - сту - па - ет, на - сту - па - ет.

Бодрый, жизнерадостный кант «Весела будь, кровь-работка» (включенный в рукописный сборник XVIII века в одноголосном изложении) представляет собой весьма типичную застольную песню городских ремесленников. А в шуточном канте «На горах кронштадтских» высмеивается трусливый инженер с его угодливостью и подобострастием в отношении представителей привилегированных сословий.

Некоторые из любовно-лирических кантов первой половины XVIII века по характеру своих поэтических образов и особенностям мелодики близки жанру бытового романса, родоначальником которого они являлись. Таковы канты «Помнишь ли меня, мой свет, в дальней стороне», «Ах, невозможно сердцу пребыть без печали» (слова Тредиаковского), «Ах, счастье, счастье, бедное, злое» (слова Г. Сковороды), «Несчастливая доля без милого жити» и другие.



Как бы знала, как бы ведала, млада

Из рукописного собрания кантов

6 [Медленно]

Как бы знала, как бы ведала, млада,
что в твоём сердце надежды о мненет.

В XVIII веке гомофонно-гармоническое «кантовое» трехголосие становится излюбленной формой изложения также и традиционных русских песен городского быта. Об этом говорят рукописные собрания кантов первой половины XVIII века, содержащие целый ряд популярных в городской среде того времени русских и украинских народных песен в трехголосном гармоническом изложении, например «Вы раздайтесь, расступитесь» (пример на стр. 87), «За морем синичка не пышно жила», «Ишов казак з Украины, мушкет за плечами», «Два каплуна-хоробруна жито молотили», «Что пониже было города Саратова», «Быстренькие реченьки, холодные водоньки»:

Быстренькие реченьки

Из рукописного собрания кантов

7 [Умеренно]

Быстренькие реченьки, холодные водоньки,

по-мо-ги-те пла-ка-ти, ми-лень-ко-го кли-ка-ти.

6 *реченьки*
Судьбы кантов. Историческое значение кантов велико. Из лирических кантов развилась в значительной мере русская романсовая лирика. Из разнохарактерных кантов XVIII века — торжественных, патриотических, гимнических, застольных, задравных, лирических, шуточных, сатирических — формируются в XIX веке разнообразные жанры городской демократической песни, сохранившие во многих случаях типично «кантовый» трехголосный гармонический склад (иногда в сочетании с сольным запевом). На большое значение кантов для развития русской городской музыкальной культуры указывает Б. Асафьев:

«В эволюции музыки второй половины XVIII века и начала XIX века кант становится своего рода краткой энциклопедией торжествующего гомофонного стиля. И если мелодика романса и развивающейся песни влечет музыку к домашности, семейственности, лирическим личным признаниям и, наконец, к острой и утонченной субъективистской лирике, то мелодика и весь стиль канта всецело устремлены на людской простор, на общение, на содружество. От канта идут застольные песни, вокальные серенады, студенческие песни и песни революционные», — писал Б. Асафьев¹.

Бытовое кантовое трехголосие, отчасти и мелодический стиль кантов широко использовались русскими композиторами XIX века. Типичным застольным кантом является трехголосная песня Глинки «Не осенний мелкий дождичек», «Петербургские серенады» Даргомыжского, бытовые вокальные терцеты в цикле «Застольные песни» К. Вильбса, вокальные терцеты А. Рубинштейна и другие. С интонационно-мелодической природой канта связан финальный хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин» Глинки. «Славься» — это не что иное, как кант, — писал Б. Асафьев, — по всем стилистическим и смысловым интонационным признакам, но Глинка превзошел всех русских мастеров канта и лаконизмом формы, и ясностью интонаций, и идеальной простотой поступи, и русской красотой плавного радостного мелоса².

Своеобразные интонационные особенности канта вместе с характерным для городской песенной традиции гармоническим трехголосием сохранились в городском песенном быту до настоящего времени.

¹ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга II. Интонация. М. — Л., Музгиз, 1947, стр. 82—83.

² Там же.

Пение с инструментальным сопровождением. Наряду с вокальным гармоническим многоголосием (кантового типа), в городском быту со второй половины XVIII века широкое распространение получает сольное пение с инструментальным аккордовым сопровождением.

Изучая городской музыкальный быт XVIII века, можно судить о живом интересе любителей музыки того времени к различного рода струнным щипковым инструментам.

В период утверждения в устной песенной традиции гомофонно-гармонического склада исполнители городских песен ощущали насущную потребность в недорогом и портативном музыкальном инструменте, пригодном для воспроизведения аккордового сопровождения. Применяемые с той же целью среди небольшой части разночинной интеллигенции, а также в дворянско-помещичьем быту различные клавишные инструменты (клавикорд, фортепиано) и арфа массового распространения, естественно, приобрести не могли.

В поисках инструмента для исполнения аккордового сопровождения во второй половине XVIII века «опробовались» многие инструменты: украинская бандура, простонародная двухструнная балалайка, лютня, позднее мандолина и гитара. Одним из популярных в городском быту инструментов явились усовершенствованные хроматические столовидные гусли (на ножках, похожие на клавикорд).

В середине XVIII века столовидные гусли по силе звучности превосходили клавесин и были широко употребительны в домах русских вельмож, среди духовенства, купечества, даже при дворе.

С конца XVIII и в XIX веке массовое распространение в городском быту (среди разночинной интеллигенции, ремесленников и фабрично-заводских рабочих) приобретает русская семиструнная гитара.

Гитара (первоначально 4, 5 и 6-струнная) появилась в России еще в середине XVIII века, однако широкое признание получила позднее лишь ее семиструнная разновидность, строй которой более соответствовал ладовым особенностям русской народной песни. С конца XVIII века семиструнная гитара становится излюбленным инструментом городского быта; не случайно в историю музыкальной культуры она вошла под названием «русской»¹.

Отличаясь красотой и мягкой бархатистостью тембра, семиструнная гитара оказалась инструментом наиболее под-

¹ Пропагандистом семиструнной гитары был О. Сихра — высокоталантливый исполнитель, композитор и педагог, много сделавший для ее усовершенствования. О. Сихра создал школу замечательных гитаристов (С. Аксенов, В. Морков, М. Высотский).

ходящим для исполнения развитого аккордового сопровождения к русским песням. И гитарные аккордовые сопровождения к русским народным песням городской традиции, и мастерские вариационные разработки песенных мелодий русских гитаристов-любителей составляют своеобразную область русской бытовой городской музыкальной культуры, очень высокой в своих достижениях. Отпечаток характерной гитарной структуры лежит на многих аккордово-гармонических сопровождениях к русским песням и романсам («Вот мчится тройка удалая» И. Рупина, стр. 80). Интересны по своей фактуре также «прелюдийные» гитарные вступления к популярным городским песням («Зачем сидишь до полупночи», стр. 52). Особенно велика художественная ценность своеобразной традиции гитарного «мелодического баса» на аккордовом гармоническом фоне, образующего с сольной вокальной партией своего рода полифоническое двухголосие, как, например, в песне «Ах, матушка», характерной для бытовой цыганской традиции¹ (стр. 47).

Самобытные гитарные гармонизации с их своеобразной инструментальной фактурой оказали заметное воздействие на творчество многих выдающихся русских композиторов — на авторов бытового романа (Варламова, Гурилева), отчасти и на сопровождения к романсам великих русских классиков (Глинки, Даргомыжского, Чайковского).

Гармошечные наигрыши. Излюбленным русским народным инструментом, начиная с XIX века, в рабочей и крестьянской среде становится гармоника².

Широкое распространение этого инструмента в русских деревнях стоит в связи с постепенным проникновением в крестьянскую песенную традицию гомофонно-гармонического склада. В крестьянском песенном и инструментальном творчестве гармонике принадлежит, по существу, та же самая роль, связанная с активным освоением в устной народной традиции гармонических тонико-доминантовых оборотов, которая несколько ранее, в условиях городского музыкального быта, выполнялась русской семиструнной гитарой.

¹ Н. Кручинин (Хлебников). Старинные русские народные песни, сохраненные музыкальной традицией цыган. М., Музторг, 1929. См. также его сборник «Песни московских цыган XIX века», М., Музгиз, 1961.

² Гармоника (ручная и губная) — инструмент, в котором звукоизвлечение происходит благодаря вибрации язычков (в ручных). Залуманная первоначально как музыкальная игрушка (в 20-х гг. XIX века), гармоника позднее, в середине XIX в., становится широко распространенным массовым музыкальным инструментом в странах Европы, позднее и среди многих восточных народов.

В 50-х годах XIX столетия в России тульские мастера стали изготовлять однорядные семиклавишные ручные гармоники, приспособляя их по мере возможности к своеобразному ладовому складу русской песни¹. Новый инструмент, получивший прозвище «голосистой тальянки», в не-продолжительное время завоевал признание в широких массах, в особенности в крестьянской среде, и притом не только во многих великорусских местностях, но и среди других народов, входивших в состав России (в том числе среди волжских татар, чувашей, марийцев, белорусов, грузин, осетин, дагестанцев).

В первые же десятилетия распространения нового музыкального инструмента в различных русских городах стало развиваться промышленное производство гармоник. Создаваемые русскими мастерами гармоники были чрезвычайно разнообразны и по своей конструкции и в отношении строя. Во многих местностях строй их сознательно приспособлялся русскими мастерами к ладовым особенностям русской народной песни (чаще всего в этих старинных гармониках можно было встретить миксолидийский и дорийский звукоряды; в так называемых «татарских» гармошках, изготовляемых специально для волжских народов, звукоряд был бесполутоновым, пятиступенным). Разнообразные виды русских гармоник назывались по месту своего производства, как, например: «вятская тальянка», «вятка», «черепашка», «саратовка», «касимовка», «ливенка», «елецкая разладная». Однако в конце XIX века все эти разнообразные виды гармоник почти вытесняются новым, технически более совершенным видом — так называемой венской «двухрядкой», изготовляемой серийно, фабричным путем.

Значение гармошечных наигрышей в музыкальной культуре русской деревни второй половины XIX и начала XX века, равно как и в советскую эпоху, очень велико. В историю русского народного музыкального творчества деревенские гармонисты входят как создатели множества оригинальных инструментальных наигрышей — от простейших сопровождений к частушкам и танцам до развитых рондообразных композиций и вариационных циклов на народно-песенные и плясовые темы, национально-самобытных и по своему интонационно-мелодическому складу, и по разнообразной, затейливо орнаментированной фактуре:

Кадриль

Наигрыш на гармонии

Песни Вологодской обл., стр. 24

8 Скоро $\text{♩} = 152$

¹ А. А. Новосельский. Разновидности русских гармоник и их звукоряды. См. книгу «О гармонике». М., 1928, стр. 35—37. Труды Гос. института музыкальной науки.

В импровизациях деревенских гармонистов своеобразно сочетаются разнохарактерные по своему происхождению интонации — городские и деревенские, мелодические обороты традиционных плясовых и инструментальных наигрышей, исполняемых на деревенских уличных гуляньях, а также творчески переработанные интонационные элементы городских песен-романсов, равно как и бытовых городских танцев.

Песни с текстами литературного происхождения. С конца XVIII века, в силу исторически сложившихся условий развития русской художественной культуры, все более ясно намечается тенденция сближения устного песенного творчества

с книжной стихотворной лирикой, а также с песенно-романсовым творчеством русских композиторов.)

Уже с конца XVIII века в устном песенном репертуаре получают распространение городские народные песни на слова И. И. Дмитриева (1760—1837), С. Митрофанова, позднее — А. Ф. Мерзлякова (1778—1830) и других. Народные песни на стихи поэтов встречаются и в многочисленных рукописных собраниях того времени, и в первых печатных песенных сборниках (Чулкова, Трутовского, Львова — Прача, Рупина, Кашина). При этом авторский стихотворный текст обычно не оставался неизменным. В большинстве песен устной традиции можно встретиться с более или менее свободной переработкой первоначального авторского текста. Нередко такие устные народные переработки в поэтическом отношении стоят выше своих стихотворных первоисточников. Сравним стихотворение А. Сумарокова «Чем тебя я оскорбила» с его народной переработкой (опубликованной в 1806 году во втором издании сборника Львова — Прача), гораздо более непосредственной и задушевной по своему эмоциональному тону (напев приведен на стр. 67):

Стихотворение Сумарокова

Чем тебя я оскорбила,
Ты скажи мне, дорогой!
Тем ли, что я не таила
Нежных мыслей пред тобой?
И считала то пороком,
Чтоб в мучении жестоком
Твой любезный дух томить.
Нехотя лишить покою...

Народный вариант

Чем тебя я огорчила
Ты скажи, любезный мой!
Или тем, что полюбила,
Потеряла свой покой?
Ни покою, ни здоровья
Не жалела для тебя;
Слышу, вижу, что вздыхаешь, —
Есть иная у тебя.

Широко популярна в конце XVIII века была песня-романс «Стонет сизой голубочек» на слова И. Дмитриева, известная в ряде мелодических вариантов как авторских, так и безымянных, а также разнохарактерные песни на слова известного в то время певца-любителя С. Митрофанова «За горами, за долами» и «Солнце на закате, время на утрате». Позднее появляются русские песни даровитого поэта А. Мерзлякова, получившие распространение в целом ряде мелодических вариантов; в числе их «Я не знала ни о чем в свете тужить», «Чернобровый, черноглазый», «Ах девица-красавица» (стр. 74). Широчайшую популярность приобрела в первой половине XIX века задушевная лирическая песня на слова Мерзлякова «Среди долины ровныя» (стр. 12).

Авторство той или иной песни определяется обычно путем установления первой ее печатной публикации. Однако при установлении авторского литературного первоисточника той или иной песни следует соблюдать большую осмотрительность. Так, творцом текста известной народной песни «Выйду ль я на реченьку» обычно называют поэта Ю. А. Нелединского-Мелецкого. Между тем, ни один из распространенных народных

вариантов этой песни по содержанию и характеру поэтических образов, за исключением первых двух стихов, не имеет ничего общего с указанным стихотворением этого поэта. Вывод отсюда тот, что не песня Ю. А. Нелединского-Мелецкого послужила первоисточником для народных песенных вариантов, но, напротив, поэт воспользовался для своего стихотворения зачином популярной песни. Во многих случаях поэты под видом оригинальных стихотворений фактически печатали записи народных песен, подвергая их в той или иной степени литературной обработке, подчас весьма незначительной. Так, А. Мерзляков (1778—1830) напечатал в своем сборнике «Песни и романсы» 1830 года известную городскую песню «Ах, что же ты, голубчик, невесел сидишь», запись которой была опубликована в собрании Трутовского еще в 1776 году.

В 1790 году в сборнике Львова — Прача была опубликована широко известная в свое время городская лирическая песня «Скучно, матушка, весной мне жить одной». На вторую половину этого песенного текста А. Варламов написал свою замечательную песню «Вдоль по улице метелица метет».

А 37 лет спустя вышла книга «Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова» (М., 1827), где среди других стихов была напечатана песня «Скучно, матушка, мне сердцем жить одной», почти дословно совпадающая с народной песней из сборника Львова — Прача. Из сравнения обоих вариантов песни можно сделать вывод, что Д. Глебов, опираясь, быть может, на какой-то иной известный ему вариант, подверг песню некоторой литературной переработке, тщательно проследив за рифмовкой каждой пары строк (не всегда соблюдаемой в народном варианте). Наличие такого рода литературной правки, разумеется, не дает оснований считать эту песню авторской, как это порой делается отдельными исследователями¹.

Нередко поэты обращались для своих стихотворений к сюжетам известных народных песен. Во второй половине XIX века поэт Вс. Крестовский воспользовался для своего стихотворения «В саду ягода малина под прикрытием росла» фабулой известной народной баллады «Ванька-ключник» о жестокой расправе князя Волконского со своим крепостным холопом и с неверной женой. Крестьянский поэт И. Суриков ввел в одно из своих стихотворений «Кони мчат, несут» свободный пересказ содержания ямщицкой песни: «Степь Моздокская» («Степь да степь кругом»). Оба стихотворения получили распространение и в городском, и в крестьянском песенном быту в различных устных вариантах, более сжато и лаконично излагающих известные песенные сюжеты по сравнению со старинными народными первоисточниками.

Не исключена возможность того, что некоторые популярные в городском быту песни, определяемые исследователями как авторские, на самом деле представляют собой литературную переработку ранее существовавших народных песен.

Среди широко известных народных песен на слова русских поэтов первой половины XIX века следует назвать: «Зимний вечер» на слова А. Пушкина, «Выхожу один я на дорогу» и «Бородино» на слова М. Лермонтова, «Ермак» на слова К. Рыльева, «Не слышно шуму городского» и «Вот

¹ «Устное поэтическое творчество русского народа». Хрестоматия. Составили С. И. Василенок и Б. М. Сидельников. Издательство Московского университета, 1954, стр. 283. Текст песни А. Варламова «Вдоль по улице метелица», представляющий собой очень близкий вариант второй половины «Скучно, матушка» из сборника Львова — Прача, назван составителями «народной переработкой» стихотворения Д. П. Глебова «Скучно, матушка, мне сердцем жить одной».

мчится тройка удалая» на слова Ф. Глинки, «Вечерний звон» и «Не бил барабан» на слова И. Козлова.)

Источником целого ряда народных песен, разнообразных по своему эмоциональному тону и характеру музыкальных образов, послужило стихотворение Пушкина «Узник», глубоко народное по своей идейной направленности и поэтическим образам. В основе содержания стихотворения лежит традиционное противопоставление «воли и «неволи», олицетворенных в образах узника за решеткой и молодого орла — вольной, гордой птицы, томящейся в клетке. Такого рода образы весьма характерны для многих русских молодецких протяжных песен.

Музыкальная трактовка пушкинского «Узника» в мелодически разнохарактерных русских народных песнях отличается большим многообразием. Общеизвестен в наши дни городской вариант этой песни лирико-героического характера, в свое время входивший в круг подпольных песен русских революционеров. Напев этот разворачивается на ярко контрастном сопоставлении взволнованной лирической мелодии декламационного склада с последующим энергичным, порывисто-устремленным развитием во второй половине песни:

Узник

Песни каторги и ссылки

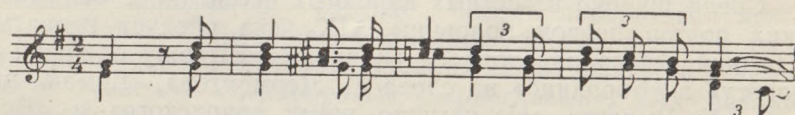
9 Умеренно



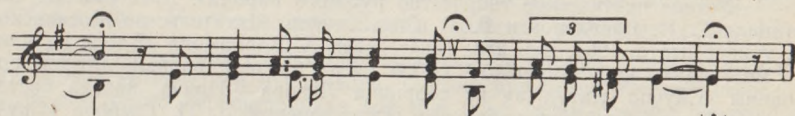
Си . жу за ре . шет . кой в тем . ни . це сы .



рой... в скорм . лен . ный вне . во . ле о . рел мб . ло .



дой, мой грустный то . ва . рищ, ма . ха . я кры . лом,



кро . ва . ву . ю пи . щу клю . ет под ок . вом .

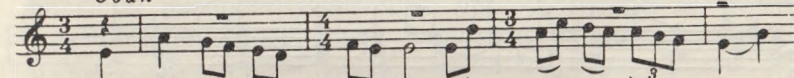
Иной характер присущ многочисленным крестьянским вариантам этой песни, известным под названием «Орелик». Чаще всего это широкая лирическая песня задумчиво-грустного, элегического характера. Пушкинский текст подвергается здесь обычно значительным видоизменениям:

По воле летает орел молодой

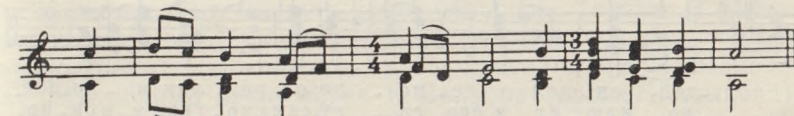
Руднева. Песни Подмосковья, стр. 87

Умеренно

10 Один



1. По во . ле ле . та . ет о . рёл мо . ло . дой,
2. Ле . тав . ши по во . ле, до . бы . чу ис . кал,



ле . тав . ши по во . ле, до . бы . чу ис . кал.
не на . шел до . бы . чи . сам в клет . купо . пал.

Наряду с задушевными лирическими вариантами песни о молодом орле в неволе, в устной народно-песенной традиции можно встретить примеры героической трактовки пушкинских образов в напеве. Таковы молодецкие хоровые песни на этот текст, в частности донской казачий вариант этой песни — «Орелик», исполняемый в наши дни Краснознаменным ансамблем песни и пляски имени А. В. Александрова. Широкий, с оттенком суровой решительности сольный запев разворачивается на энергичных, волевых интонациях и далее подхватывается мужским хором. Момент динамической кульминации каждой строфы совпадает со вступлением высокого тенорового подголоска, мелодическое движение которого ярко контрастирует звучанию хоровой партии (пример 11 на стр. 28).

Во второй половине XIX века широкое распространение в городской песенной традиции (отчасти и в крестьянской) получают народные песни на слова А. Кольцова («Хуторок»), Н. Некрасова («Что ты жадно глядишь на дорогу», «Коробейники», «Средь высоких хлебов затерялось»), Н. Огарева («Арестант»), А. Толстого («Спускается солнце за степи»), И. Никитина («Ухарь-купец», «Жена ямщика»), И. Сурикова («Степь да степь кругом», «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина», «Точно море в час прибой, площадь Красная шумит», «Уродилась я как былинка в поле», «Доля бедняка»).

Орëлик
Донщина

Листопадов II, 185

11 Не очень медленно ♩ Все

1. Ой, в тем-ни-це не-снос-ной же-лез-ной, сталь-ной, си-
2. Кро-ва-ву-ю пи-щу клюёт пред ок-ном, клю-
-дел у не-во-ле о-рë-лик мо-ло-
-ёт и бро-са-ет, сам смо-трит у вок-
-дой, си-дел у не-во-ле о-рë-лик мо-ло-дой.
-но, клю-ёт и бро-са-ет, сам смо-трит у вок-но.

Не менее интересны также песни на слова почти безвестных в свое время даровитых русских поэтов. В числе их Н. Соколов («Кипел, горел пожар московский»), А. Аммосов («Хас-Булат удалой»), Д. Садовников («Из-за острова на стрежень»).

Немало замечательных украинских народных песен XIX века было сложено на слова великого украинского поэта Т. Шевченко. Широкую всероссийскую популярность из них получили в первую очередь такие песни, как «Реве та стогне Днiпр широкий» и в особенности «Заповіт», приобретшая значение революционной песни¹.

Авторские напевы как источник народных песен. Наряду с распространением в устном народном творчестве песен на стихи русских поэтов, общенародную известность в городском, а отчасти и крестьянском песенном репертуаре XIX—XX веков получили также отдельные песни некоторых русских композиторов. В числе их подлинно народные по своему интонационно-мелодическому складу и характеру музы-

¹ По характеру мелодики песни на слова Шевченко весьма разнообразны. Одни из них, как, например, «Реве та стогне Днiпр широкий», «Думи мої» и «Нащо мені чорні брови» по своему интонационно-мелодическому складу являются типичными городскими песнями. Напротив, другие, сложенные, видимо, в крестьянской среде, близки старинным сельским лирическим песням («Тече вода в синє море», «Ой, одна я, одна», «Ой, люлі, люлі, моя дитино»).

кально-поэтических образов песни Глинки, Алябьева, Варламова, Гурилева, Верстовского, Кашина, Даргомыжского, Рупина, Булахова, Вильбоа. Популярность в народе многих мелодий русских композиторов говорит о том, что над развитием и интенсивным вариантным преобразованием мелодики городской демократической песни работало творческое воображение не только безвестных народных певцов, но многих даровитых русских композиторов, которые чутко прислушивались к художественным запросам и эстетическим вкусам широких слоев городского населения.

Большим распространением в устном городском песенном репертуаре пользовались народные варианты следующих песен: «Мы живем среди полей» А. Верстовского (из оперы «Пан Твардовский» с текстом М. Загоскина), песня А. Дебюка «Не брани меня, родная» (слова А. Разоренова), значительно видоизмененные мелодические варианты песен П. Булахова «Вот на пути село большое» (слова Н. Анордиста) и «Тройка мчится» (слова П. Вяземского), «Однозвучно гремит колокольчик» А. Гурилева (слова И. Макарова), «Нелюдимо наше море» К. Вильбоа (слова Н. Языкова).

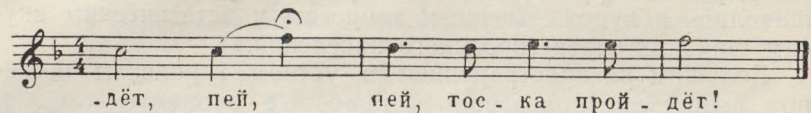
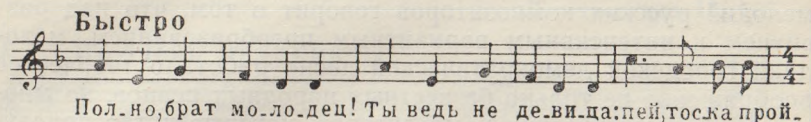
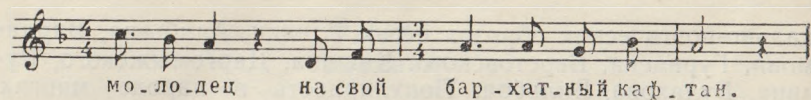
Источником известной городской застольной песни «Не осенний мелкий дождичек» была одноименная застольная песня Глинки на слова А. Дельвига (1829) с сольным запевом элегического характера и ярко контрастным хоровым припевом трехголосного склада. В свое время песня осталась неопубликованной в связи с тем, что автор использовал ее мелодию для романса Антонида «Не о том скорблю, подруженьки» в опере «Иван Сусанин». Тем не менее мелодия Глинки со словами Дельвига получила распространение устным путем. В XIX веке она бытовала в целом ряде мелодических вариантов, в которых первоначальный облик глинкинской песни в большей или меньшей степени видоизменялся, как, например, в следующем варианте:

Не осенний мелкий дождичек

Гиппиус. Песенник, стр. 23⁰

12 Не очень медленно

Не о-сен-ний мел-кий дож-ди-чек брыз-жет,
брыз-жет сквозь ту-ман; слё-зы горь-ки-е льёт



Следует заметить, что отдельные композиторские мелодии бытовали в устной песенной традиции в близком соответствии с авторским изложением. В числе мелодий, устойчиво сохраняемых в устном бытовании, была песня Алябьева «Соловей», песни Варламова «Вдоль по улице метелица метет» (на народные слова), «Красный сарафан», «Белеет парус одинокий», а также «Вот мчится тройка удалая» И. Рупина, «Ходит ветер у ворот» Глинки и ряда других.

Другие авторские песни, напротив, подвергались в изустном бытовании весьма значительным изменениям, подчас даже коренной переработке, как, например, песня Варламова «То не ветер ветку клонит» и его же романс «Зачем сидишь до полуночи». Некоторые из них послужили источником весьма разнообразных народных вариантов. Случалось, что авторский напев несколько упрощался. Так было с песней «Матушка, голубушка» Гурилева¹, с дуэтом «Моряки» Вильбоа.

В других, напротив, первоначальная авторская мелодия обогащалась. Показательны в этом отношении разнохарактерные народные варианты известной песни «Вниз по Волге-реке», первоисточником которых послужила песня Варламова «Вверх по Волге» (слова А. Шаховского).

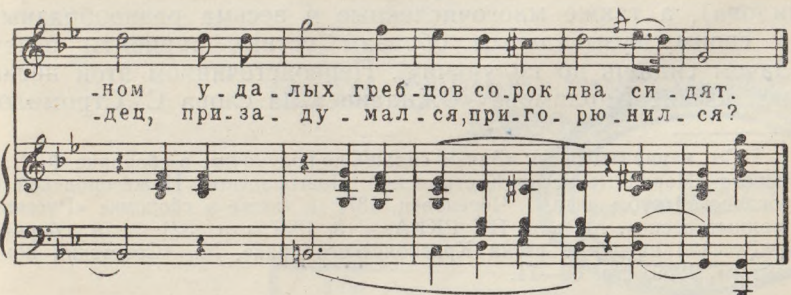
Отличительную особенность варламовской песни «Вверх по Волге» составляет плавный вальсообразный ритм. Как это типично для жанра романса, мелодика здесь напевно-декламационная, на каждый отдельный слог выпевается обычно только один звук. В серединном эпизоде ясно выступает подчеркнуто речитативное изложение:

¹ См. народный вариант песни «Матушка, голубушка» в книге: «История русской музыки». Под ред. М. С. Пекелеса, т. 1, М. — Л., Музгиз, 1940; стр. 286.

Вверх по Волге

Муз. А. Варламова
Сл. А. Шаховского

13 Медленно, широко



В известном устном варианте той же песни с зачином «Вниз по Волге» декламационное начало уступает широкому распевному развитию. Многие слоги текста раскрываются уже не отдельными звуками, как в мелодии Варламова, а выразительными попевками из двух-трех звуков. Поэтому приведенный народный вариант варламовской песни мелодически богаче своего первоисточника, он по-настоящему распевен и характеризуется большей широтой и свободой мелодического дыхания. Простое аккордовое сопровождение гитарного типа заменено здесь двух- и трехголосным хоромым звучанием:

Вниз по Волге реке

Русские народные
песни I, стр. 15

14 Широко

Вниз по Вол - ге ре - ке, с Ниж - ня Нов - го - ро -
да сна - ря - жен стру - жок, как стре -
ла ле - тит, как стре - ла ле - тит.

Примерами свободного претворения народными певцами варламовских мелодий являются общеизвестный народный вариант песни «То не ветер ветку клонит» (слова С. Стромиллова), а также многочисленные и весьма разнообразные по своим музыкальным образам устные варианты песни «Зачем сидишь до полуночи»¹. Первоисточником этой песни был романс Варламова «Ожидание» на слова С. Стромиллова.

¹ См. варианты песни «Зачем сидишь до полуночи», в сборнике Ф. Лаговского «Народные песни Костромской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губ.», вып. I, Череповец, 1877, а также в сборнике «Русские народные песни», М., изд. ПУ РККА, ч. 3, 1937, стр. 321; и в сборнике «Русские народные песни Красноярского края», М., «Советский композитор», 1959, стр. 69—71.



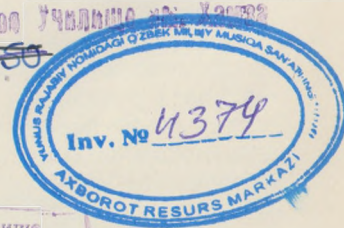
ПИСЬМА

<p>Ай по-льску по-льскому! Делюба трава, Ой ли ой ли! Лиманский шелкова трава, Ходила ты-лягу Дюнскай Казакъ на скрипке играла, Играла играла выигрывала! Невестъ выиграла! Ой ли ой ли ой! Любимки невестъ выиграла! Выходила тутъ дѣвица тонка высокая, Танешинка Бельдинка своѣя хороша.</p>	<p>Ой ли ой ли! Ой! Любимки своѣя хороша, Хороша пригожая поди за мужъ да женя, Не пойдешь спобаньшя споланьшя и меня, Ой ли ой ли ой! Любимки споманьшя и меня, Покви было соседшечкы спосать про тебя, Соседшым голубушки клановъ оныя человекъ, Оныя добренькой предобренькой поди за него.</p>
---	--

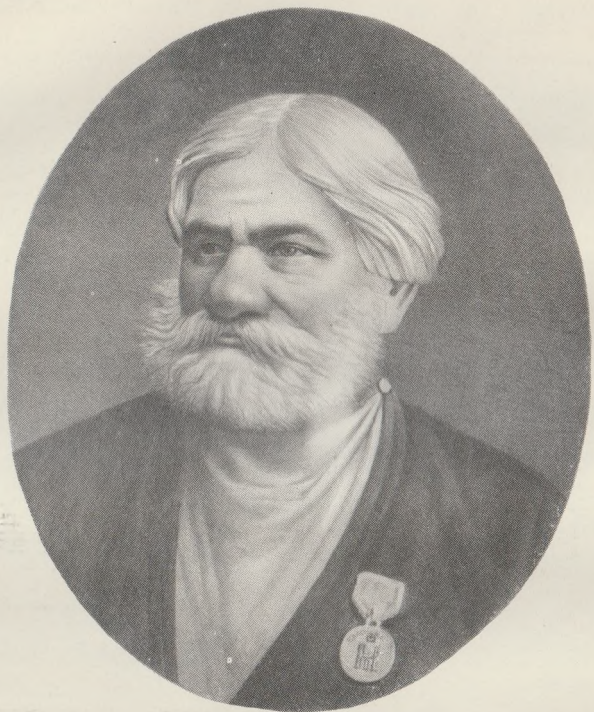
Народный лубок XVIII века

Гаш. Гос. Музыкальной Учебнице им. Хаммы

32950



Гаш. Гос. музучилище
им. Хаммы
Инв. № 6725



И. Е. Молчанов
Народный певец, руководитель народного хора,
автор песни «Было дело под Полтавой»

ва. Некоторые из устных вариантов сохранили характерный отпечаток типично варламовского интонационно-мелодического стиля, в том числе приводимый городской вариант (записанный Е. Гиппиусом от замечательной цыганской певицы Елены Шишкиной). Большую художественную ценность представляет здесь мастерское гитарное сопровождение (стр. 52). Напротив, другие варианты, распространенные в крестьянской среде, ближе по своему мелодическому складу к тем или иным местным крестьянским песенным традициям, как, например, следующий напев, записанный в Вологодской области:

Ой, я сижу до полуночи

Нар. песни Вологодской обл., стр. 33

15 Медленно $\text{♩} = 60$

Ой, я си-жу до полу-но-чи у рас-тво-

- рён - но-го ок-на, да я си-жу-то, по ком ску-

- ча - ю, за-вет-ных пе-се-нок не по-ю.

Иногда источником народной песни служит не вся авторская песня в целом — мелодия и текст, но лишь какой-то отдельный, наиболее яркий поэтический образ (составляющий обычно содержание одной-двух начальных, так сказать, «заглавных» строк) в сочетании с яркими и «броскими» песенными интонациями ведущего значения. Отталкиваясь от этих вступительных «заглавных» строк авторского стихотворения, нередко воспринимаемых в неразрывной связи с наиболее характерными, лирически впечатляющими интонациями первоначального напева, народные певцы в дальнейшем самостоятельно, по существу заново разворачивают содержа-



ние песни, одновременно творчески переосмысливая, а иногда и коренным образом перерабатывая напев.

Примером такого рода связи между народной и авторской песнями может служить известная песня «Раскинулось море широко», сложенная в матросской среде приблизительно на грани XIX и XX веков, в предгрозовой атмосфере кануна революции 1905 года¹.

Произведением, послужившим толчком к созданию матросской народной песни «Раскинулось море», был романс А. Гурилева «После битвы» на слова Н. Щербины. Изданный в 1852 году, романс этот получил широкую известность в героические годы Севастопольской обороны. От указанного романса матросская народная песня взяла в несколько измененном виде первые две строфы текста, сохранив характерный отпечаток стиля гурилевской мелодики, но отнюдь не его мелодический облик в целом. Обращает на себя внимание перестановка в народном варианте отдельных строчек стихотворения Н. Щербины. Значение ведущего поэтического образа приобрело начало второй строфы первоисточника. Указанная перестановка стиховых строчек с заменой образа «неба» образом «моря» отнюдь не случайна. Поэтический образ морской стихии, олицетворявшей свободу, как нельзя более характерен для русской стихотворной и романсовой лирики XIX века. Достаточно вспомнить такие произведения, как романс Варламова «Белеет парус одинокий» на слова Лермонтова, дуэт К. Вильбоа «Моряки» на слова Н. Языкова («Нелюдимо наше море»), варяжскую балладу из оперы «Рогнеда» А. Серова («Застонало сине море»), балладу «Море» А. Бородина. Именно поэтому видоизмененное начало второй строфы стихотворения Н. Щербины стало в народной песне «заглавным», получив значение поэтического зачина, ведущего лирического образа. Сравним начальные строфы обеих песен:

Стихотворение Н. Щербины

Не слышно на палубе песен
Эгейские волны шумят,
Нам берег и души, и тесен,
Суровые стражи не спят.
Раскинулось небо широко.
Теряются волны вдали,
А берег суровый и тесен —
Как вспомнишь, так сердце болит.

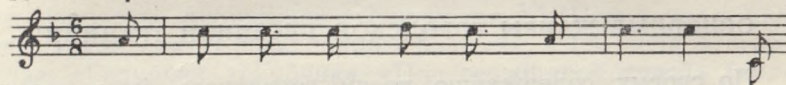
Народная песня

Раскинулось море широко,
И волны бушуют вдали,
Товарищ, мы едем далеко,
Подальше от нашей земли.
Не слышно на палубе песен,
И Красное море шумит,
А берег суровый и тесен —
Как вспомнишь, так сердце болит.

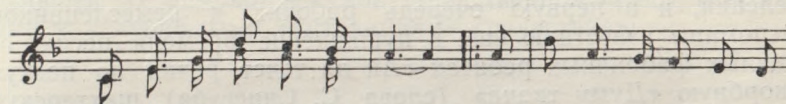
В дальнейшем в содержании текстов нет ничего общего. В произведении Гурилева разрабатывается традиционная для романсовой лирики любовная тема. Содержанием матросской песни «Раскинулось море широко» послужило описание действительного происшествия из матросской жизни — трагической гибели кочегара. Созданная на рубеже XIX и XX веков песня в короткий срок получила общенародное распространение; с 1907 года текст ее стал печататься в народных песенниках под названием «Кочегар»¹:

Раскинулось море широко

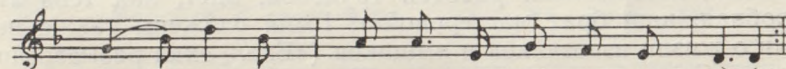
16 Умеренно $\text{♩} = 80$



1. Рас - ки - ну - лось мо - ре ши - ро - ко, и
2. Не слыш - но на па - лу - бе пе - сен, и



вол - ны бу - шу - ют вда - ли, то - ва - рящ - мы е - дем да -
Крас - но - е мо - ре шу - мит, а бе - рег су - ровый и



ле - ко, по - даль - ше от на - шей зем - ли.
те - сен, как вспо - мнишь, так серд - це бо - лит.

Мелодия матросской песни «Раскинулось море широко» отнюдь не является заимствованием из гурилевского романса. Можно говорить лишь об отпечатке характерных гурилевских интонаций, несомненно ощутимых в какой-то мере в рассматриваемом народном напеве. Наибольшие отличия обнаруживаются со стороны музыкально-ритмического склада обеих песен.

Песня «Раскинулось море широко» — одна из самых любимых и популярных. В период революции 1905 года, во

¹ В статье Е. Гиппиуса, посвященной истории песни «Раскинулось море широко», содержится интересное указание на письмо радиослушательницы Х. Д. Зубаревой-Орличенко, сообщившей, что автором слов матросской песни был ее брат Г. Д. Зубарев, погибший позднее в битве при Цусиме. См.: «Советская музыка», 1955, №4.

¹ История создания матросской песни подробно освещена в статье Е. Гиппиуса «Раскинулось море широко» в журнале «Советская музыка», 1955, № 4, стр. 50—58.



время гражданской войны, наконец в героические годы Великой Отечественной войны мелодия этой песни постоянно исполнялась с новыми и весьма различными по своему содержанию текстами, правдиво отразившими события современности. Интонации ее оказали заметное воздействие на некоторые песни советских композиторов.

Изучение связи между поэтическим и музыкальным творчеством русских профессиональных поэтов и композиторов XVIII, XIX и XX веков, с одной стороны, и народным песенным творчеством — с другой, дает богатейший материал, позволяющий судить и о характере устного варьирования первоначального поэтического и музыкального образа в той или иной социальной среде и об отношении широких масс к творчеству художников-профессионалов.

ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ ГОРОДСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ

По своему содержанию песни городского быта весьма разнообразны. Во многих из них реалистически отражены условия жизни и труда различных прослоек городского населения, и в первую очередь рабочих и ремесленников. Вспомним известную еще в пушкинские времена песню об удалых фабричных ребятах «Ай да течет речка по песку», скорбную «Думу ткача» (слова С. Синегуба), шахтерскую песню о гибели кононога («Вот мчится партия шахтеров»), лирическую песню о тяжелом труде ремесленников («Измученный, истерзанный работой трудовой, идет, как тень загробная, наш брат мастеровой»). Были сложены также песни о жизни извозчиков и ямщиков («Ехал, ехал разывозчик»), «Степь да степь кругом», «Вот мчится тройка»), солдат («Ехали солдаты со службы домой») и матросов («Вы, матросики, батюшки», «Раскинулось море широко»).

Городская песенная традиция конца XVIII и XIX века характеризуется значительным жанровым разнообразием. Наибольшее значение имели различные виды песенной лирики, в особенности песенные романсы и лирико-повествовательные песни, в том числе баллады, героико-патриотические, солдатские, походные, застольные, студенческие, плясовые и шуточные.

Песенный романс. Наряду с кантовой хоровой традицией, во второй половине XVIII века в городском быту широкое распространение приобретает также новый тип лирической сольной песни, исполняемой с незатейливым аккордовым сопровождением, чаще всего гитарным, иногда — с хоровым подхватом второй половины песенной строфы.

Подобного рода песни исполнялись в народном быту и без сопровождения, одноголосно. Однако полное раскрытие

заключенного в них художественного замысла требует инструментального аккордового фона, поскольку мелодическое развертывание таких напевов всецело определяется гомофонно-гармоническим складом.

В поэтическом содержании и образах большинства песен-романсов конца XVIII и начала XIX века многосторонне раскрывается мир внутренних душевных переживаний простого русского человека. Преобладает тематика любовная. Эмоциональная окраска нередко подчеркнута-чувствительная, элегическая или же светлая, пасторальная.

И авторским лирическим песням, и бытовым романсам, и песням-романсам устной традиции свойственно богатство интонационно-мелодического содержания, связанного с поэтизацией душевного мира простого русского человека. Лучшие городские лирические песни конца XVIII и начала XIX века, такие как «Среди долины ровныя», «Чем тебя я огорчила», «Голубчик, голубчик», «Под серебряной луной» (иначе «Над серебряной рекой») — все это выразительные лирические высказывания, проникнутые характерными для породившей их демократической общественной среды искренними и задушевными «интонациями сочувствия»:

17

а) Умеренно

Мой ко - стер в ту - ма - не све - тит,
ис - кры гас нут на ле - ту...

б)

Что сто - ишь, ка - ча - ясь, тон - ка - я ря - би - на...

в)

Чем те - бя я о - гор - чи - ла...

г)

Ли па ве - ко - ва - я...

Простота и проникновенная сердечность выражения, интонационная чуткость сохраняются в этих песнях даже в

рамках традиционной для книжной поэзии XVIII века пасторальной тематики, с характерными для нее образами голубков, тоскующих и умирающих в разлуке («Стонет сизой голубочек», «Как на дубчике два голубчика», «Ах, что ж ты, голубчик, невесел сидишь»).

По характеру своего интонационного строя новые лирические песни городской традиции конца XVIII и XIX века во многом сходны с авторскими бытовыми романсами и так называемыми «российскими песнями», такими, как «Стонет сизой голубочек» Ф. Дубянского (слова И. Дмитриева) и «Уже со тьмою ночи» того же автора. Напевам их присущи мягкость и пластическая округленность очертаний, ясная симметричность строения. С мелодикой бытовой композиторской лирики устные народные романсы сближает и наличие в них высотной кульминации во втором предложении (в точке так называемого «золотого» сечения). Типично «романсовый», томный характер свойствен в первую очередь «заглавным» интонациям. Чаще всего это весьма мягкие и плавные ходы в объеме сексты (отнюдь не «скачки») или же широкие певучие мелодические обороты по звукам тонического трезвучия с подчеркнuto выразительным «опеванием» терцового или квинтового тона:

Под серебряной луной

Зап. Вяч. Волкова

18 Оживленно. Выразительно

1. Под се - реб - ря - ной лу - ной взо - ло -
 2. Но сле - доч - ков не на - шел, нет как
 том пе - соч - ке дол - го де - вы мо - ло -
 не - бы - ва - ло, а из - мен - щи - ца мо -
 дой я ис - кал сле - доч - ки, дол - го
 я где - то про - па - да - ла, а из -
 де - вы мо - ло - дой я ис - кал сле - доч - ки.
 мен - щи - ца мо - я где - то про - па - да - ла.

Интонационное родство лирических песен городского быта (позднее, в конце XIX и в XX веке, также и новых образцов крестьянской лирики) с бытовыми романсами русских композиторов послужило основанием для введения термина «песенный романс» или «песня-романс» (Асафьев).

С мелодикой авторских романсов народно-бытовые романсы сближает и ясная расчлененность их на четыре мелодически несходные, но пропорционально-симметричные песенные фразы, соответствующие четырем строкам стихотворной строфы. Вокальному периоду такого рода нередко присущ напевно-декламационный склад. Песенная форма как бы рождается из произносимого нараспев стиха. Мелодическое развитие при этом всецело определяется чутким ощущением выразительных речевых интонаций поэтического текста. Свободно льющаяся песенная мелодия естественно развивается из последования декламационно выразительных интонаций:

Проснется день

Вессель и Альбрехт, 50

19 Протяжно

Один

1. Про - снет - ся день, е - го кра -
 2. От - цов - ский дом по - ки - нул
 - са у - те - шит бо - жий свет.
 я, травой он за - ра - стёт.
 Хор
 У - ви - жу мо - ре, мо - ре, не - бе -
 Со - бач - ка ве - рна...вер - на - я мо -
 - са, а ро - ди - ны уж нет.
 - я за - во - ет у во - рот. М.31005 Г.

Именно поэтому присущие народно-бытовым романсам пластичность и гибкость мелодического рисунка нередко сочетаются с явственно ощутимой декламационной основой. Вместе с тем во многих из них применяется и выразительное

распевание слогов. Пример тому — популярный во второй половине прошлого века песенный романс «Проснется день» (с текстом, по-видимому, книжного происхождения). Его «заглавным» интонациям присущ типично романсовый характер. Однако во втором предложении выразительные внутрислоговые распевы (с излюбленным в классических протяжных мелодиях «словообрывом») заметно изменяют первоначальный декламационный облик напева, чему немало способствует и ломка строго уравновешенных симметричных пропорций.

Скорые лирические песни. И по характеру движения, и по темпу исполнения городские лирические песни весьма разнообразны. Наряду с медленными темпами, в них широко применяются также темпы умеренные, даже быстрые. Распространение лирической песни быстрого темпа (не сопровождаемой хороводным или плясовым движением) составляет специфическую особенность городской народнопесенной традиции XVIII и XIX веков. В довольно быстром темпе исполнялись многие городские лирические песни того времени: «Я сидела либо день, либо два», «Ивушка, ивушка, зеленая моя», «Возле речки, возле мосту», «Солнце на закате» и другие. Составитель «Предупреждения» ко второму изданию «Собрания народных русских песен с их голосами»

Ивушка ✓

Русские народные песни II, стр. 43

20 **Оживленно**
Один *Все*

И - вуш - ка, и - вуш - ка зе -
Что же ты, и - вуш - ка, не -
ле - на - я мо - я, ах, что же ты,
ве - се - ла сто - ишь, ах! И - ли те - бя,
и - вуш - ка, не - ве - се - ла сто - ишь?
и - вуш - ку, да сол - ныш - ком не - чет?

Львова — Прача (1806) прямо указывает, что среди русских песен того времени имеются такие, которые как бы «составляют середину» между песнями протяжными и плясовыми. «Их ближе причесть можно к роду протяжных, и хотя поются скорее оных, но под них никогда не пляшут. Они по большей части минорные»¹. В качестве примера автор этих строк называет песни «Ах реченьки», «Как у нашего широкого двора» и «Ивушка, ивушка, зеленая моя».

Интересным образцом нового вида городской лирической песни, исполняемой в достаточно оживленном, а порой и быстром темпе, является известная пастораль «Солнце на закате» (слова С. Митрофанова). Напев этой песни (опубликованной в сборниках Львова — Прача, Рупина и других) по своему мелодическому складу близок популярным в городской песенной традиции плясовым: «По улице мостовой», «Капитанская дочь», «Выйду ль я на реченьку», «Веселая голова»:

✓ Солнце на закате

Рупин, 6

21 **Оживленно**

Сол - це на за - ка - те,
вре - мя на у - тра - те,
се - ли дев - ки на лу - жок, где му - рав - ка и цве - ток.

Как и большинство скорых плясовых песен, напев «Солнце на закате» расчленяется на два мелодически несходных предложения. Плавному, широкораспевному мелодическому развертыванию первого предложения противопоставляется во втором предложении оживленное и четко ритмованное движение с ускорением музыкальной декламации песни вдвое. Отсюда ведут свое происхождение своеобразные пропорции напева: это шеститакт, состоящий из четырехтакта и двутакта. Такая ритмическая форма типична для многих хороводных и плясовых песен.

¹ Львов — Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. Предупреждение (ко 2-му и 3-му изданиям «Собрания» 1806 и 1815 гг.), М., Музгиз, 1955, стр. 45.

Солн-це на за-ка-те, вре-мя на у-тра-те,

Се-ли дев-ки на лу-жок, где му-рав-ка и цве-ток.

Особенности стихотворной, отчасти и музыкально-ритмической формы многих городских лирических песен говорят о тесной связи их с ритмом плясовых напевов. Пример тому — известные песни «Я сидела либо день, либо два» и «Помню, я еще молодухой была», родственные плясовым типа «Камаринской». В то же время песни эти, по существу, вовсе не являются плясовыми.

Городские распевы протяжных песен. Рядом с новой по своему интонационному строю и поэтическим образам городской народной песней, в XVIII и XIX веках в городском и посадском быту, в фабрично-заводских пригородных районах и поселках продолжали бытовать также и традиционные русские песни, в первую очередь протяжные лирические и скорые (плясовые, хороводные). Однако, попадая в условия городского быта XVIII—XIX века, старинная русская песня не оставалась неизменной. Под влиянием нового городского песенного стиля мелодии старинных песен, нередко исполняемые с гитарным аккордовым сопровождением, в значительной степени преображались. Возникали особого рода песенные варианты с качественно новыми стилистическими особенностями, специфически городские распевы старинных русских песен. Пример тому — городской вариант старинной молодецкой песни «Не шуми, мати зеленая дубрава» в записи И. Рупина:

Не шуми, мати зеленая дубрава

Рупин, 18 а

22 Величественно

В течение всего XVIII и первой половины XIX века в городском быту происходило переинтонирование старинной русской песни — преимущественно протяжной и скорой плясовой. При этом мелодика старинных песен заметно изменялась, подчиняясь нормам гомофонно-гармонического мышления, хотя и сохраняла свой национально своеобразный характер.

Характеризуя процессы, происходившие в городской песенной культуре XVIII века, Б. Асафьев писал:

«С момента усиленного роста и коренного преобразования русской музыкальной культуры XVIII в., после реформы Петра I, началась длительная стадия слияния и взаимодействия исконно крестьянского песенного стиля с мелодикой, выработавшейся городскими, в первое время, конечно, столичными... «очагами музицирования». Уже в течение XVIII в. можно теперь четко различить несколько этапов метаморфоз песенности

на городской лад... В XIX в. интенсивность развития городской застольной лирики, затем кантов, затем демократической сентиментальной и романтической «песни-романса» находилась в тесной связи с органическим впитыванием и переработкой (вернее, переинтонированием) крестьянской и дворовой усадебной песни в городскую песенную лирику — то с большим, то с меньшим приближением к подлинной деревенской песне, то с удалением от нее в городской стиль мелодии¹.

На протяжении последней четверти XVIII века и первых десятилетий XIX века протекает процесс интенсивного «вращения» важнейших свойств и приемов развития протяжной русской песни в мелодику бытовой городской песенно-романсовой лирики.

Одной из важнейших особенностей городской песенной мелодики конца XVIII и первой четверти XIX века является заметное усиление элементов внутрислоговой распевности, выраженное, в частности, в широком применении приемов свободной распевности слогов, расцветивания их развитыми попевками (два, три, четыре звука на один слог), а порою и длинными мелодическими разводами. Большое выразительное значение исконно русских приемов распевности особенно убедительно устанавливается при сравнении более ранних вариантов городских напевов, записанных в основном в XVIII веке, с более поздними записями тех же песен, сделанными в первой половине XIX века. Нетрудно убедиться в том, что наиболее ранние записи городских песен (в частности, в рукописных собраниях кантов, а также в сборниках Трутовского и Львова — Прача) нередко оказываются значительно менее мелодически развитыми, порой как бы нарочито упрощенными, схематичными. На первоначальной стадии формирования городского песенного стиля новые формы музыкального мышления, определяемые гомофонно-гармоническим складом, в известной мере еще сковывали естественную свободу мелодического дыхания. Лишь позднее, к концу XVIII и в первой четверти XIX столетия скованность эта, заметно проявлявшаяся не только в городской бытовой песне устной традиции, но и в раннем романсовом творчестве композиторов первых двух десятилетий XIX века, постепенно преодолевается. Мастерство распевного развития, как одно из важнейших художественных качеств русского народно-песенного искусства, становится характерной особенностью как городской народной песни, так и бытового романса русских композиторов.

В качестве образца широкораспевной лирической песни городского происхождения можно назвать известную рекрутскую «Не белы снега забелелися». Напев ее сохраняет широ-

¹ Б. Асафьев. Н. А. Римский-Корсаков. М. — Л., Музгиз, 1941, стр. 20—21.

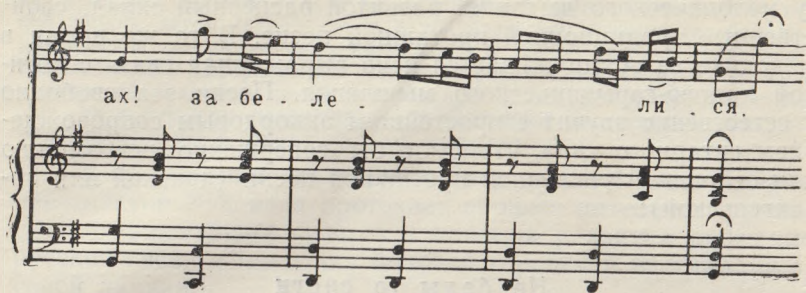
ту мелодического дыхания, развитой распевный склад, свойственные традиционной протяжной песне. В то же время в мелодике ее обнаруживается ясно выраженная связь с логикой ладово-гармонического мышления. Песня эта свободно и естественно звучит с простейшим аккордовым сопровождением гитарного типа, что было бы совершенно невозможно для старинной распевной протяжной песни (донской или архангельской):

Не белы то снеги

Рупин, 13

23 *Andante ma non troppo*

Не бе. лы то сне. ги,
а х! Сне. ги во чи. стом
по. ле, сне. ги за. бе. ле. ли. ся,



Цыганские варианты. Особую стилевую разновидность русских городских песен составляют их варианты, входившие в концертный репертуар цыганских хоров.

Профессиональные цыганские хоры — ярко своеобразное явление русского музыкального быта конца XVIII и XIX века, отчасти и начала XX столетия. Об огромной впечатляющей силе эмоционального воздействия цыганского пения писали русские поэты Г. Державин, И. Дмитриев, Е. Баратынский, Н. Языков, А. Пушкин, а в нашем веке — А. Блок и С. Есенин.

Первый профессиональный цыганский хор, возглавлявшийся замечательным гитаристом Иваном Трофимовичем Соколовым — родоначальником целой плеяды прославленных гитаристов и хоровых дирижеров, — сформировался из крепостных цыган, вывезенных в конце XVIII века из Молдавии графом А. Г. Орловым. Широкой известностью в первой половине XIX века пользовался хор под руководством Ильи Соколова.

«Хоровод, знаменитый Илья, весь пламя, молния, а не человек... Он запеваёт, аккомпанирует на гитаре, бьёт такт ногами, приплясывает, дрожит, восклицает, жжёт словами и припевами. В нём демон, в нём беснующаяся мелодия. Смотря на него и слушая его, вы чувствуете, что все нервы в вас трепещут, а в сердце кипит что-то невыразимое», — писали современники!

Глубокое впечатление производило исполнение русских песен цыганками-солистками, такими, как Степанида Сидорова («Стеша»), пение которой в 20-х годах потрясло итальянскую примадонну Каталани², Татьяна Дементьева (пушкинская «Таня»), позднее, в 60-х годах, — цыганка Маша из хора Ивана Васильева.

Судя по многочисленным свидетельствам современников, репертуар русских цыганских хоров в конце XVIII и первой половине XIX века в основном состоял из русских народных песен и бытовых романсов (А. Варламова, А. Гурилева и др.). Это подтверждает и Ф. Лист, побывавший в России в 40-х годах. «Московские цыганки поют на русском языке и усвоили массу песен этой страны», — указывал он в своей книге «Цыгане и их музыка в Венгрии».

¹ «Северная пчела», 1838, № 252.

² «Так мимоходом Каталани цыганке внемлет кочевой», — писал об этом Пушкин.

В некрологе, посвященном цыганке Степаниде Сидоровой, упомянуто, что лучшими номерами ее репертуара были русские песни «Ивушка», «Лучина», «Волга-реченька глубока», «Ах, когда б я прежде знала», «Милая вечер сидела», «Чернобровый черноглазый», «Ах, что же ты, голубчик», «Ах, девица-красавица» и многие другие. По воспоминаниям цыганки Тани из хора Ильи Соколова, А. С. Пушкин был потрясен до слез исполненной ею народной свадебной песней «Матушка, что во поле пыльно»¹. В шестидесятых годах солистки-цыганки из хоров Ивана Васильева и М. Пономаревой увлекают революционно настроенных разночинцев (в том числе Глеба Успенского) непревзойденным по выразительности исполнением песен на слова Некрасова («Выдь на Волгу, чей стон раздаётся»).

Следует указать на чрезвычайно своеобразную интерпретацию русских песен в цыганском исполнении. В русские песни цыганские певцы вставляли отдельные цыганские слова и характерные припевы (вроде «эй, жги, жги, говори»), вводили резкие контрасты, неожиданные переходы от медленного к быстрому темпу, сопровождая пение темпераментной пляской, мимикой, выкриками.

В цыганском исполнении русская песня непременно сопровождалась звучанием семиструнной гитары. При этом мастера-гитаристы цыганских хоров импровизировали к русским мелодиям высокохудожественные аккомпанементы (обычно с певучим мелодическим басом, как бы «подголоском» к основному напеву), что еще более способствовало оригинальности их звучания:

Ах, матушка

Кручинин, стр. 14

24 Спокойно
Один голос

¹ Б. Маркевич. Цыганка Таня. «С.-Петербургские ведомости» от 15 мая 1875 года. В наше время цыганский вариант этой песни входил в репертуар народной артистки СССР Н. А. Обуховой.

скуч - но мне, су - да -

- ры - ня, груст - но мне.

Привес
Хор

Та ра ра ра на ра

ра, су - да - ры - ня,

Один голос

груст - но мне. Рез - ва

но - жень - ка бо - лит,

ре - ти - во серд - це ще - мит.

2. Как со э - той со гос - ки
3. Во зе - ле ных во луж - ках

возь - му в ру - ки гре беш - ки.
си - дят дев - ки во круж - ках.

Оживленное

Хор Припев

Та ра ра ра на ра ра,

возь - му в ру - ки гре - беш - ки.
си - дят дев - ки во круж - ках.

Один голос

Возь - му в ру - ки гре - беш - ки,
Од - на дев - ка луч ше всех,

рас че - шу куд - ря - вис - ки.
в ко се лен - та а - лей всех.

Медленно (Окончание)

Хор

Ах, ма - туш - ка, скуч - но мне,

су - да - ры - ня, груст - но мне

Не подлежит сомнению, что такие гитарные гармонизации (ярким образцом которых может служить аккомпанемент песни «Ах, матушка» в сборнике Н. Кручинина) в свое время оказали заметное влияние на творчество мастеров русского романса — Глинки, Даргомыжского, Варламова, Гурилева, Чайковского и Рахманинова.

Высокое художественное мастерство цыганских гитарных импровизаций неоднократно отмечалось современниками, причем в связи с исполнением в те времена цыганскими певцами преимущественно русских народных песен способность их к собственно мелодическому творчеству нередко несправедливо умалялась¹. Поэт Ап. Григорьев писал, что «цыгане — племя с врожденной музыкально-гармонической — заметьте: гармонической, а не мелодической — способностью... Всякий мотив они особенным образом гармонизируют, и у них, кроме удивительно прекрасных ходов голосов... ничего нет... хотя именно эти ходы и это движение, которое можно уподобить явно слышному биению пульса, то задержанному, то лихорадочно-тревожному... составляет для многих обаяние цыганской растительной гармонии».

¹ Во второй половине XIX века, наряду с русскими песнями, цыганские певцы стали вводить в программы своих концертов также отдельные песни на цыганском языке, как, например, темпераментную «Конавелу», которую в наши дни можно услышать в спектакле «Живой труп» Л. Толстого.

«Ни одного романса, хорошего или плохого, будь ли это «Скажи, зачем», «Не отходи от меня» Варламова или безобразия вроде романса «Ножка», не поют они таким, какие создал его автор: сохраняя мотив, они гармонизируют его по-своему, придрут... аккордами и вариациями голосов или особенным биением пульса свой знойный, страстный характер, и на все эти-то аккорды отзывается всегда их воодушевление, этой вибрацией дрожат их груди и плечи, это биение пульса переходит в целый хор»¹.

Начиная с конца XVIII века составители сборников русских народных песен нередко помещали в свои собрания русские песни, записанные ими от певцов цыганских хоров. «Певцы по ремеслу, они сохраняют множество текстов и напевов, — писал Ап. Григорьев. — В собрании П. И. Якушкина встречается несколько песен, записанных мною под пение цыган, и песни эти не из худших, а из лучших. Такова «Песня о хмеле», «Как на славной улице на Дмитровке», «Исходила младенька», эта последняя особенно замечательна и по тексту, и по напеву². В особенности богато были представлены в тогдашних цыганских хорах русские свадебные песни.

Вместе с тем в ряде сборников русских песен можно встретить и специфические для бытовой городской традиции цыганские распевы. Пример тому — приведенный вариант авторской песни А. Варламова «Зачем сидишь до полуночи» с его своеобразным интонационным строем и высокохудожественным гитарным сопровождением (записанный от замечательной цыганской певицы Елены Шишкиной):

✓ Зачем сидишь до полуночи

Гиппиус. Песенник, стр. 183

25

Медленно

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность D-dur. Включает вокальную линию и гитарное сопровождение. Текст песни: «За-чем си-дишь до по-лу-». Гитарное сопровождение начинается с аккорда D4 и содержит триолированные пассажи.

¹ Ап. Григорьев. Русские народные песни с поэтической и музыкальной стороны. «Отечественные записки», 1860, №№ 4—5.

² Там же.

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность D-dur. Вокальная линия: «но-чи у рас-тво-рен-но-го ок.»

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность D-dur. Вокальная линия: «на? Ко-го ты ждешь, по ком стра.»

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность D-dur. Вокальная линия: «да-ешь, за-вет-ных пе-сен-не по-ешь?»

Застольные и студенческие песни. В начале XIX века, в годы подготовки и осуществления восстания декабристов, в песенном творчестве возникают новые темы, образы, новые формы хоровой песенной лирики содружества, взаимного общения. Весьма характерно, что в репертуаре вольнолюбивого «околодекабристского» окружения (в наиболее прогрессивных группах военнослужащих, а также в литературной среде) широкой популярностью пользуется жанр застольной и задрвной хоровой песни.

В застольных песнях прославлялось веселое товарищеское времяпровождение, дружба, соединяющая крепкими узами поющих. Справедливо суждение, что «подобные политически безобидные мотивы застольных песен приобретают особый смысл в ту пору, когда представители

передовой, свободомыслящей интеллигенции принуждены были объединяться в небольшие группочки и искать сочувствия своим идеалам в тесном кругу интимных друзей и товарищей¹. Не случайно жанр застольных песен широко представлен в творчестве русских поэтов и композиторов первой половины XIX века, в частности Глинки, Даргомыжского, Алябьева, Рупина, Вильбоа.

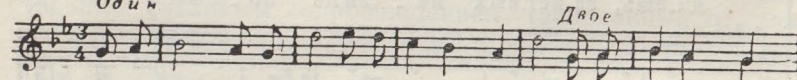
Из застольных песен устной традиции широко известны «Кружка» Г. Державина («Краса пирующих друзей»), «Не осенний мелкий дождичек» на слова А. Дельвига (музыка М. Глинки).

С застольными и задравными песнями пушкинского времени непосредственно связаны по своему происхождению студенческие песни. В 40—50-е годы среди демократической части студенчества создается обширный и разнообразный круг песен². В них пелось о любви к родине, к великому русскому народу, о вере в его счастливое будущее; в них прославлялась вольность, молодость и дружба. Широко известна студенческая песня «Наша жизнь коротка, все уносит с собой». Напев ее построен на контрастном сопоставлении широкообъемной сольной строфы элегического характера и приподнято-оживленного, бодрого напева «Проведемте, друзья, эту ночь веселей» (образующего вторую половину двухчастной формы):

Наша жизнь коротка

26 Медленно
Один

Иванов I, стр 336



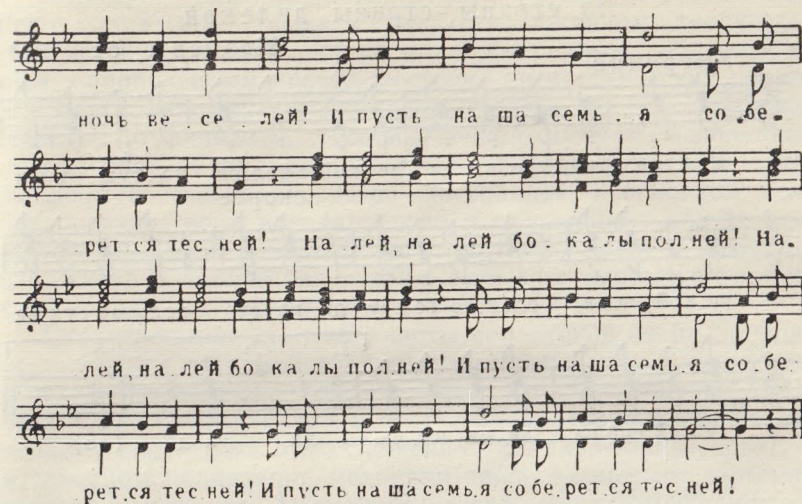
Наша жизнь коротка, все уносит с собой. Наша юность, друзья



я, про не сет. ся стрелой. Прове. дем. те, друз. я, э. ту

¹ Ю. Келдыш. История русской музыки, часть I. М.—Л., Музгиз, 1948, стр. 291.

² Сборник «Студенческие песни 1825—1855 годов», собранный А. Бобринским (СПб., 1880, 2-е изд.—1888), в основном характеризует традицию застольных песен дворянской студенческой богемы; напротив, сборник П. А. Аристовой «Песни казанских студентов 1840—1858 гг.» (СПб., 1904), выпущенный в трудных цензурных условиях, дает представление о демократическом песенном репертуаре студентов-разночинцев 40—50-х гг., затронутых революционными идеями.



В живом исполнении студенческой песни «Наша жизнь коротка» текст ее складывался из целого ряда куплетов-звеньев, многие из которых тут же импровизировались. Во второй половине XIX века в песню нередко вставлялись строфы, прославлявшие в традиционной форме тоста Чернышевского, Маркса и Энгельса:

За здоровье того,
Кто «Что делать?» писал,
За героев его,
За его идеал.

Выпьем мы за того,
Кто писал «Капитал»,
А еще за того,
Кто ему помогал!

В лучших песнях студентов-разночинцев, активных участников революционного движения 50—60-х годов, мысли о родине связывались с идеями о свободе, с народным бунтарским движением, которое нередко ассоциировалось с образами бурной морской стихии («Нелюдимо наше море» на слова Н. Языкова) или великой русской реки Волги.

Любимейшей песней демократических кругов русского студенчества была песня «Из страны, страны далекой» на видоизмененные слова Н. Языкова. Мелодическим ее первоисточником послужила застольная хоровая песня Алябьева. В устном бытовании, однако, мелодический контур алябьевской песни значительно видоизменился благодаря проникновению в напев народно-песенных интонаций, идущих от русских плясовых («Пойду ль я, выйду ль я»). Хоровая фактура песни типично кантовая:

¹ М. Друскин. Студенческая песня в России. Сборник «Очерки по истории и теории музыки». Л., Музгиз, 1939, стр. 67—68.

Из страны, страны далекой

27 Умеренно Иванов I, стр 344

Из страны, страны далекой, с Волги ма-туш-ки широк-кой, ра-ди сла-во готру да, ра-ди во-ль но-сти ве-се-лой соб-ра-ли-ся мы сю-да, ра-ди (да)

Лучшие из русских студенческих песен, такие, как «Из страны, страны далекой», вошли в золотой фонд русской песенной классики. Напевы некоторых из них послужили источником для создания революционных песен второй половины XIX и начала XX века («Смело, друзья, не теряйте», «Вы жертвою пали», «Смело, товарищи, в ногу»).

Солдатская песня. Появление солдатской песни относится к XVIII веку. По содержанию, образам, в жанровом отношении солдатские песни разнообразны. Ведущее значение в солдатском быту принадлежит походно-строевой маршевой песне. Наряду с этим, в круг солдатских песен входили также песни лирико-повествовательные, лирические, шуточные и сатирические.

И в походно-строевых, и в разнообразных лирико-эпических солдатских песнях (по особенностям своей музыкальной формы нередко близких жанру традиционной протяжной песни) выражается горячая любовь к родине, к русской земле, готовность отстаивать ее от врагов. Трудная долгосрочная солдатская дружба расценивалась в народе как выполнение патриотического долга перед родиной. Во многих солдатских песнях отражены различные исторические события, живо воссоздаются образы великих русских полководцев, или же упоминаются имена различных исторических деятелей («Было дело под Полтавой», стр. 60).

Особенно любимы в солдатской среде бодрые, оптимистические песни, воспевающие воинскую доблесть и честь русского воинства, дружбу и чувство товарищества («Здорово, брат служивый», «Вы, матросики, батюшки», «Солдатушки, браво, ребятушки»).

Наряду с тематикой героико-патристической, видное место в солдатском (также и казачьем) песенном творчестве принадлежит песням социально заостренным, обличительным, направленным против жестоких крепостнических порядков царской армии того времени. Долгие сроки солдатской службы, отупляющая, бессмысленная муштра, основанная на палочной дисциплине, жестокие наказания, засилье в командном составе карьеристов-иностранцев, в основном немцев, лихоимство и казнокрадство начальников — все это тяжелым бременем ложилось на солдатскую массу и находило отражение в лирических и социально заостренных сатирических солдатских песнях.

Специфические стилиевые черты солдатской песни, идущие от городской песенной традиции, явственно проступают уже в отдельных записях походных песен второй половины XVIII века. Они сказываются и в постепенном утверждении размерного акцентного стихосложения (силлабо-тонического), и в заметном подчинении мелодики закономерностям гармонического мышления. Активному утверждению гомофонно-гармонического склада в походно-строевой солдатской песне, несомненно, способствовало введение в 1711 году, по распоряжению Петра I, духовых оркестров в каждой воинской части с типичным для них репертуаром бытовой маршевой музыки.

Четкий маршевый ритм — отличительная особенность солдатской песни. Черта эта присуща не только походно-строевым, но в значительной мере также и протяжным лирическим песням о солдатской жизни с характерным для них широким применением внутрислоговой распевности, подчас даже длинных мелодических разводов («Не белы снега забелелися», «Ночи темны, тучи грозны», «Московская слава путь-дороженька»).

И в героико-эпических, и в бытовых солдатских песнях нашли свое отражение лучшие черты русского национального характера — бодрость, оптимизм, стойкость и терпение, спокойная уверенность в своей могучей силе.

От молодецкой песенной лирики XVII века солдатская песня унаследовала широкие размашистые ходы (на кварту, сексту, септиму и октаву). Из разнохарактерных распевов протяжных песен для солдатской песни на протяжении всего исторического развития этого жанра отбирались лишь наиболее энергичные и мужественные интонации и попевки. От профессиональной бытовой инструментальной музыки города, в частности от походно-строевых и торжественных маршей, солдатская песня взяла аккордово-гармонический склад, акцентный маршевый ритм, звонкие фанфарные обороты, четкое квадратное строение.

Многие напевы песен непосредственно вырастают из интонаций сигнальных фанфар, основанных на смене функций доминанты и тоники, как, например, известная песня 1812 года «Братцы, грудью послужите», а также общеизвестный вариант песни «Солдатушки, браво, ребятушки»:

Братцы, грудью послужите

28 В темпе марша Гиппиус. Песенник, стр. 12

Один
Брат - цы, грудь - ю по - слу - жи - те,
Хор
гряньте бо - ро на вра - га и все - лен - ной
до - ка - жи - те, сколь - ко Русь вам до - ро - га!

Некоторые из скорых солдатских песен исполнялись с широко известными хороводными и плясовыми напевами («Ах ты, зимушка, зима»). От жанра скорой хороводной и плясовой песни ведут свое происхождение характерные припевы солдатских песен, построенные на ускорении музыкальной декламации вдвое («Что за песни»), а также широкое употребление излюбленной ритмической формулы русской хороводной припляски (например, в песне «Солдатушки, браво, ребятушки»):

Что за песни

29 Не спеша Гиппиус Песенник, стр. 31

Один
Что за пес - ни, что за пес - ни

Все
рас - пе - ва - ет на - ша Русь! Уж как хо - чешь,
брат, хоть трес - ни, так не спеть те - бе, фран - цуз!
Зо - ло - ты - е, у - да - лы - е, не не - мец - ки - е!
Пе - сни рус - ски - е, жи - вы - е мо - ло - дец - ки - е!

Большинство солдатских песен имеет широко развернутый сольный запев, нередко совпадающий с первым предложением песенной строфы. Хор вступает дружно, ярко контрастируя со звучанием сольного запева. Фактура хора чаще основана на терцовом удвоении основного напева. Вместе с тем в ряде песен можно встретить и подголосочное двухголосие. Встречаются и формы гармонического трехголосия, идущего от кантов. Широко применяются протянутые звуки на гласных, иногда в соединении со свистом, на фоне которых контрастно выделяется ритмически четкий рисунок напева (особенно в припевах).

В отдельных солдатских песнях применяется прием имитационной переклички. Фраза, начатая верхним голосом, подхватывается далее — обычно в варьированном изложении — нижними голосами («Взвейтесь, соколы, орлами», «Бородино»).

Много общего с солдатской песней имеют героико-патриотические песни об исторических событиях прошлых времен.

Героико-патриотические песни. На протяжении второй половины XIX века в городской песенной традиции продолжала развиваться линия патриотической песни, в своих истоках связанная с походными воинскими песнями суворовского времени, а также Отечественной войны 1812 года. Новые героико-патриотические песни посвящены преимущественно выдающимся событиям славного исторического прошлого России. Среди них популярная песня «Было дело под Полтавой», текст и напев которой были созданы в середине

XIX века известным народным певцом И. Е. Молчановым, руководителем первого профессионального русского народного хора. По свидетельству современников (П. Бессонова), основой торжественного величавого напева этой песни послужила мелодия популярного в конце XVIII и начале XIX века канта. Позднее, во второй половине XIX века, песня «Было дело под Полтавой» превратилась в походную маршевую. Мелодический облик ее при этом заметно видоизменился благодаря последовательно выдержанному четкому маршевому ритму:

Было дело под Полтавой

30 Не спеша Гиппиус. Песенник, стр. 10

Один

Бы. ло де. ло под Пол. та. вой, де. ло сла.вно.е, дру.

Хор

. зья! Мы дра. ли . ся там со шве. дом

под зна. ме . на . ми Пет.ра. . ми Пет.ра.

Литературным источником героико-патриотических песен XIX века чаще всего являются стихотворения русских поэтов о выдающихся событиях отечественной истории. Такова героико-романтическая песня «Ермак» («Ревела буря») на слова К. Рыльева, «Иван Сусанин» на переработанные в устном бытовании слова известной думы того же поэта, многие песни об Отечественной войне 1812 года и о судьбе Наполеона, созданные на протяжении XIX столетия («Бородино», «Воздушный корабль» на слова М. Лермонтова, «Шумел, горел пожар московский» на слова Н. Соколова).

Наряду с военно-патриотической тематикой, в городских исторических песнях широко разрабатывается и тема социальной борьбы русского народа. В целом ряде популярных городских песен воспеваются вождь крестьянских восстаний XVII века Степан Разин. Среди них песня о казни Разина «Словно море в час прибой, площадь Красная шумит» (на

видоизмененные слова И. Сурикова), а также величавая, проникнутая суровым романтическим пафосом песня «Есть на Волге утес» (слова А. Навроцкого, напев студентки-революционерки А. Рашевской). К концу 80-х годов относится появление известной городской народной песни «Из-за острова на стрежень». По своему идейному содержанию песня эта, рассказывающая о незначительном частном эпизоде в биографии народного героя (вовсе не получившем отражения в фольклоре XVII века), заметно уступает старинным песням разинского цикла о повстанческом народном движении против угнетателей¹. Мелодическим первоисточником песни «Из-за острова на стрежень» послужила популярная городская баллада того времени «По Дону гуляет казак молодой». Своей общенародной популярности песня «Из-за острова на стрежень» обязана яркому, выразительному напеву, построенному на широких, размашистых интонациях. Именно эти широкие, энергичные интонационные ходы в начале каждой фразы (кварта, септима, затем секста) и определяют общую линию целеустремленного восходящего мелодического движения напева с яркой высотной кульминацией (на звуках субдоминанты) в начале второго предложения. Излюбленный в русской городской песенной мелодике мягкий раскачивающийся ритм своеобразно сочетается здесь с энергичными пунктирными оборотами:

31

Двое

По До. ну гу. ля.ет, по До. ну гу. ляет, по

Из-за ост.рова на стрежень, на простор речной вол.ны вып.лы.

До. ну гу. ля.ет ка. зак мо. ло. дой, по

. ва. ют распис. ны.е Стень.ки Ра. зи.на чел.ны, вып.лы

¹ Стихотворение «Из-за острова на стрежень» поэта и этнографа Д. Н. Садовникова (1847—1883) впервые было напечатано в журнале «Волжский вестник», 1883, № 12.



Баллады. Наряду с песнями на исторические темы, в бытовом песенном репертуаре XIX века (и городском, и крестьянском) значительным распространением пользовались повествовательные песни типа баллады. В большинстве из них рассказывается о трагических происшествиях, жертвой которых оказывается человек из народа. Широко известны песни: «По Дону гуляет казак молодой» (о роковой судьбе девушки-невесты, которая в день своей свадьбы тонет в реке, согласно предсказанию цыганки), «Меж крутых бережков Волга-речка течет» (слова М. Ожегова), «Хуторок» (слова А. Кольцова), солдатская баллада «Ехали солдаты со службы домой» (источником которой послужило стихотворение «Уральский казак» С. Т. Аксакова), «Хас-Булат удалой» (на слова А. Аммосова) и другие. К категории баллад могут быть отнесены и некоторые ямщицкие песни («Когда я на почте служил ямщиком»). На некоторых из этих народных баллад лежит отпечаток влияния литературной баллады (народная переделка песни Офелии из трагедии Шекспира «Гамлет» в переводе Н. Полевого «Моего ль вы знали друга»).

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГОРОДСКИХ НАПЕВОВ

Мелодика городской песни. Для мелодики городской народной песни характерен достаточно широкий звуковой объем (в среднем не менее чем октавный), ясный аккордово-гармонический ладовый склад (мажорный или минорный), отчетливая тактовая ритмика, во многих случаях связанная с танцевальным началом, размеренной маршевой поступью.

Интонационно-мелодический язык русской городской песни исторически сформировался на основе взаимопроникновения новых стилевых черт и давнишних национально-самобытных особенностей русской народно-песенной мелодики. На протяжении ряда десятилетий в городской песенной традиции излюбленные интонации и попевки старинной русской народно-песенной мелодики естественно «сплавлялись», скреплялись с мелодическими оборотами позднейшего происхождения, заимствованными из бытовой профессиональной музыки.

Важнейшую особенность городской песенной мелодики составляет, как уже говорилось, подчиненность напева логике чередования основных гармонических функций. Иногда весь напев складывается из мелодических ходов по звукам составляющих его «разложенных» трезвучий и септаккордов. Этим позднейшая городская песня заметно отличается от традиционной русской песни, где мелодические обороты на звуках разложенных трезвучий и септаккордов хотя и встречались, но отнюдь не в плане логически преднамеренного чередования гармонических функций (примеры 1, 2, 28).

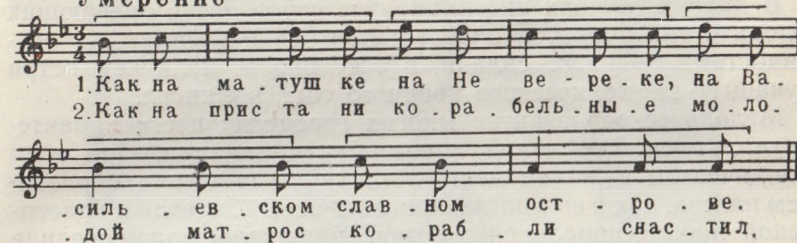
Существенной особенностью мелодического развития городской песенной мелодики становится также секвенционное изложение, до того почти неупотребительное в традиционной русской песне:

Как на матушке на Неве-реке

32

Умеренно

Львов Прач, 22



Одну из частных особенностей городской песенной мелодики составляют широкие, плавные, подчеркнута выразительные интонационные ходы в объеме сексты — октавы, даже ноны. В особенности типична интонация сексты, образуемая путем движения от квинтового тона вниз, к вводному тону гармонического минора, с последующим разрешением в основной тон тоники.

Не менее характерно также сопоставление широкой восходящей интонации в объеме сексты (V—VII ступени) с последующим мягким, «заполняющим» мелодическим движением:

33

Львов-Прач, 29



Там же, 19

я... .. крас.ны де.вуш.ки вкружок.

Там же, 40

Вспом.ни, вспом.ни, мой лю.без.ный...

По-новому осуществляется в городской песенной мелодике и столь типичный для русской песни прием «опевания» опорных тонов (в том числе и широких декламационных интонаций). Иногда своеобразие этого опевания определяется особенностями ритма, например использованием пунктирных, маршеобразных или же мягких, плавных вальсообразных оборотов («Из-за острова на стрежень»).

В других случаях интонационное своеобразие опевающих мелодических оборотов определяется специфическими особенностями ладового склада, в особенности наличием остро звучащего гармонического вводного тона в миноре.

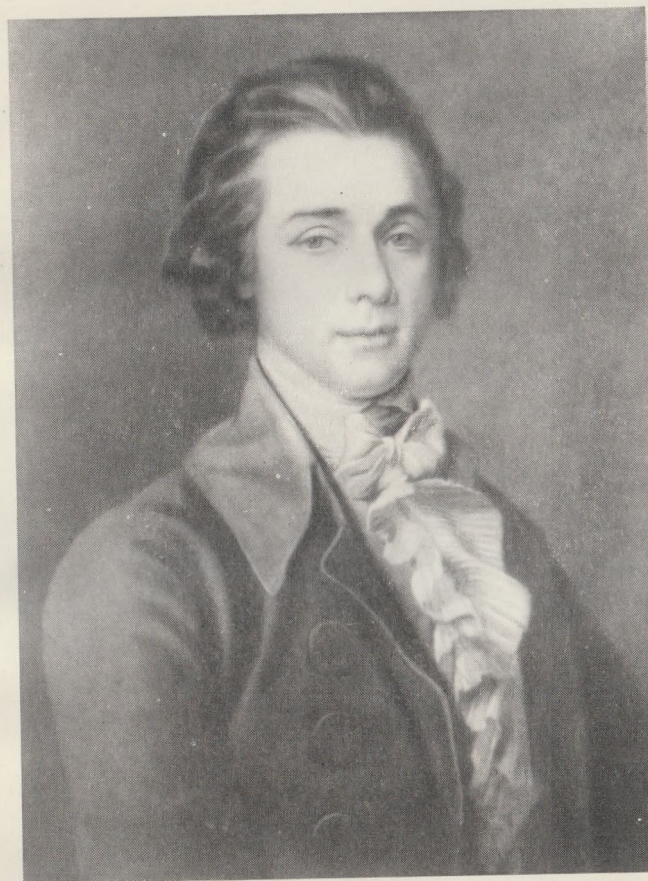
Мелодическое развитие многих городских песен характеризуется наличием яркой высотной кульминации. При этом мелодическая вершина достигается в соответствии с развитием напева, как и во многих произведениях бытовой и классической профессиональной музыки, в начале или середине второго предложения. Примеры многочисленны: «Чем тебя я огорчила», «Среди долины ровныя», «Вот мчится тройка удалая», «Из-за острова на стрежень», «Эх ты, доля моя, доля», «Славное море — священный Байкал», «Под серебряной луной» (на слова Ф. Глинки) и другие:

Под серебряной луной
Ленинградская обл.

34 Умеренно Рубцов, стр. 112

1. Под се - реб - ря.ной лу - ной на зла -
2. Здесь сле - дов зна.ко мых нет, нет как

том пе - соч - ке дол.го де - вы мо - ло -
не - бы - ва - ло, вер.но ми - ла.я мо -



Н. А. Львов



И. А. Рупин (Рупини)

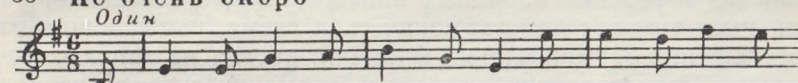


Наряду с таким общераспространенным видом мелодической кульминации, в городских напевах, в соответствии с образным содержанием той или иной песни, встречаются и другие формы мелодического движения, характеризующиеся иногда более порывисто-устремленным развертыванием мелодии. Достижение мелодической вершины в таких случаях происходит быстрее, обычно уже к концу первого предложения («Измученный, истерзанный», «Ночь темна» на стр. 183) или в середине его («Липа вековая»):

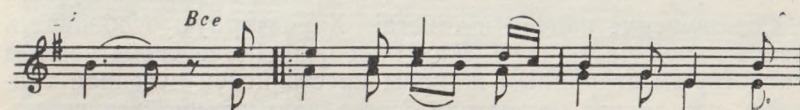
Измученный, истерзанный

Русские народные
песни III, стр 10

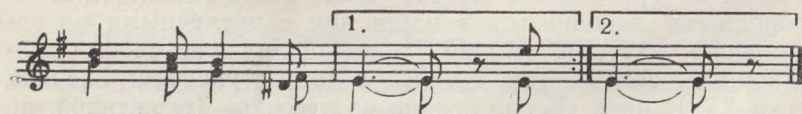
35 Не очень скоро



1. Из - му - чен - ный, ис - тер - зан - ный ра - бо - той тру - до.
2. С ут - ра до тем - ной но - чень - ки за вер - ста - ком сто.



- вой, и - дет, как тень за - гроб - на - я, наш
- вшь, в ру - ках пи - ла - тя - же - ла - я, спу -



1. брат ма - сте - ро - вой. И - // (вой).
2. до - вым мо - лот - ком. В ру - // (ком).

В отдельных случаях такой стремительный мелодический подъем, обычно с последующим постепенным снижением ме-

лодической линии, придает напеву взволнованно-драматический, подчас даже патетический характер («Ночь темна» на стр. 183, «Дума ткача» на стр. 191, «Измученный, истерзанный работой трудовой»).

Все эти особенности заметно отличают городскую песенную мелодику XVIII—XIX веков от традиционной русской песни (не вполне точно называемой «крестьянской»).

О вариантности городских напевов. Одну из важных особенностей городской народной песни составляет значительная устойчивость, ясная определенность мелодического контура каждого отдельного напева, так сказать «стабильность» его. Столь характерная для традиционной русской песни свободная мелодическая вариантность напева присуща городской песне XIX—XX веков в гораздо более ограниченной степени, чем старинной классической песне. Как правило, варианты напевов городских народных песен не отличаются таким мелодическим и ладовым разнообразием, такой разнообразностью, как местные варианты песен крестьянской традиции. Различие между отдельными вариантами той или иной городской песни проявляется чаще в варьировании отдельных мелодических оборотов, попевок, иногда в видоизменении ритмического склада, при стойкой сохранности в большинстве случаев основного мелодического контура напева. Объясняется это тем, что структурную основу большинства городских народных напевов обычно составляет та или иная типовая ладогармоническая схема, вытекающая из соотношения гармонических функций, иногда из типовых тональных сопоставлений, например гармонического минора и параллельного мажора, с последующим возвращением в исходную тональность в песне «Среди долины ровныя», в городской украинской песне «Ехал казак за Дунай» и других.

Соотношение напева и текста. Характерную особенность значительной части городских народных песен, свойственную и некоторым старинным жанрам крестьянской песенной традиции, составляет отсутствие строго закрепленной связи между напевом и текстом. Многие из популярных городских напевов на протяжении XVIII—XIX веков исполнялись и продолжают исполняться в наши дни с различными по содержанию текстами, обычно сходными лишь по своему стихотворному складу. Так, с напевом весьма распространенной песни XVIII века «Вечор поздно из лесочка» (сложенной, по преданию, известной русской крепостной актрисой Парашей Жемчужовой) исполнялась также городская песня-романс «Чем тебя я огорчила» на видоизмененные слова А. Сумарокова. Напев этот послужил молодому Бородину основной темой для его струнного трио в форме вариаций.

Вечор поздно из лесочка

Русские народные песни II, стр. 44

36 Певуче, не торопясь

Одна

Вечор поздно из лесочка я коров до-
мой гнала; лишь спустилась к руче-
ёчку, близ зелёного лужка...

Чем тебя я огорчила

Львов. Прач, 42

37

Медленно

Чем тебя я огорчила, ты скажи, любезный
мой? Или тем, что любила, потеряла свой покой?

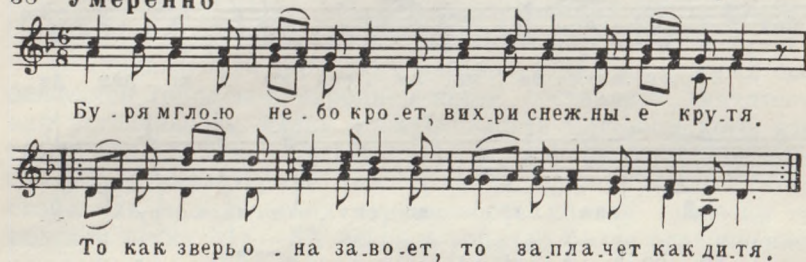
В тех случаях, когда песенные тексты, исполняемые с каким-либо типовым городским напевом, по своему стихотворному размеру сходны и состоят из равного количества однородных стоп, напев заметным изменениям обычно не подвергается. Вот один из таких напевов, на протяжении всего XIX века постоянно соединявшийся с весьма разнообразными по своим поэтическим образам стихотворениями. К числу текстов, исполняемых с этим напевом, помимо приведенного пушкинского стихотворения «Зимний вечер», относятся также «Бывало только месяц ясный» из поэмы «Братья-разбойники» того же автора, «Словно море в час прибой» И. Сурикова, наконец весьма популярная в конце XIX века в рабочей среде стихотворная сатирическая сказка о попе и черте. На Украине с

той же мелодией исполнялись песни «Баламуте всього світа» и «Черна гречка, біли крупи».

Зимний вечер

Русские народные
песни III, стр. 16

38 Умеренно



Бу-ря мглою не-бо кро-ет, вих-ри снеж-ны-е кру-тя.
То как зверь о-на за-во-ет, то за-пла-чет как дитя.

В тех случаях, когда такого рода типовые напевы соединялись с песенным текстом иного стихотворного склада, мелодия непременно подвергалась изменениям со стороны своего ритмического строения. Чаще всего при этом применялся прием дробления более долгих музыкально-ритмических длительностей. Пример тому популярная в 40—50-х годах песня «По синим волнам океана» (на слова стихотворения Лермонтова «Воздушный корабль»), исполняемая обычно с ритмически видоизмененным напевом песни «Среди долины ровныя». От своего мелодического первоисточника песня «По синим волнам океана» отличается большей ритмической подвижностью, а также усилением роли декламационного элемента в виде подчеркнуто-речитативных оборотов на повторении одного звука, отсутствовавших в широкораспевной песне «Среди долины ровныя» (сравните примеры 1 и 39):

По синим волнам океана

39 Умеренно



По си-ням вол-нам о-ке-я на, лишь звез-ды бле-снут в не-бе-сах, - ко-рабль о-ди-но-кий не-сет-ся, не-сет-ся на всех па-ру-сах.

Процесс приспособления того или иного типового напева к новому словесному тексту иногда может носить по-настоящему творческий характер. В таких случаях мелодический облик первоисточника изменяется настолько интенсивно, что в конечном итоге мы нередко имеем дело с появлением новой мелодии, отличной от своего первоисточника и по своему общему облику, и по характеру образно-мелодического содержания.


Примером подобного образного перевоплощения может служить мелодия рабочей революционной песни «Смело, товарищи, в ногу», возникшая из ритмически видоизмененного напева «Славное море священный Байкал» (стр. 198), а также широко известная во второй половине XIX века траурная маршевая песня «Не бил барабан перед смутным полком» (стихотворение И. Козлова «На погребение вождя»), по своему интонационно-мелодическому складу родственная напеву «Среди долины ровныя»¹:

Не бил барабан

Вессель и Альбрехт.
Школьные песни, № 86

40

Медленно



Не бил ба-ра-бан пе-ред смут-ным пол-ком, ког-да мы вождя хо-ро-ни-ли. И труп не сруж-ей-ным про-шаль-ным ог-нем, мы в нед-ра зем-ли о-пу-сти-ли.

Сохраняя характерный интонационный облик, присущий песне «Среди долины ровныя», суровая маршевая песня «Не бил барабан перед смутным полком» по характеру своего образно-мелодического содержания в то же время заметно отличается от своего первоисточника. Мягкий, плавный качающийся вальсообразный ритм напева «Среди долины ровныя» (размер $\frac{6}{8}$) сменяется здесь сдержанной поступью траурного марша в четырехдольном размере. Новые, яркие

¹ О популярности песни «Не бил барабан» еще в начале XX века свидетельствует указание А. Степанова в романе «Порт-Артур» на то, что под звуки этой песни в период русско-японской войны хоронили русских воинов.

и рельефные мелодические обороты появляются во втором, «ответном» предложении. Из этих оборотов позднее сформируется популярный в студенческом репертуаре середины XIX века напев, бытовавший с разными текстами и впоследствии широко известный со словами революционной народной песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой»¹.

Различные варианты напева «Среди долины ровныя», в том числе и «Не бил барабан перед смутным полком», впоследствии послужили мелодическим источником таких замечательных по своей интонационной выразительности мелодий, как «Замучен тяжелой неволей», а также рабочей песни «Низко мы спину сгибали», созданной участниками Екатеринбургской стачки 1898 года².

Групповое прикрепление текстов к тому или иному типовому напеву применялось в народном творчестве с древнейших времен. Отсутствие раз и навсегда закрепленной связи между напевом и текстом составляет типическую особенность многих старинных песенных жанров — эпических сказов (старин), календарных и свадебных песен, плясовых песен, частушек, украинских коломыек. Однако в старых песнях крестьянской традиции групповое прикрепление различных по содержанию текстов к какому-либо типовому напеву осуществлялось чаще всего в рамках какого-либо определенного жанра.

Иначе происходит сочетание вновь создаваемых песенных текстов с тем или иным типовым напевом в городской народной песне XIX—XX веков. При соединении того или иного популярного городского напева с новым текстом первоначальные жанровые особенности мелодии в расчет не принимаются. Эта черта заметно отличает новую городскую песню XVIII и XIX веков от традиционной русской песни, где групповое прикрепление словесных текстов к тому или иному типовому напеву обычно не выходило за пределы данного песенного жанра.

Ладовый склад. По сравнению с традиционной русской песней, сохраняемой в XIX—XX веках главным образом в крестьянской традиции, ладовый склад городской народной песни менее разнообразен. Исключительное преобладание получают мажор и минор. Наряду с натуральным минором, широко используется гармонический минор (с повышенной VII ступенью), получивший распространение в русском го-

¹ А. П. Аристов. Песни казанских студентов. 1840—1868, СПб, 1904, № 17.

² См. таблицу вариантов напева «Среди долины ровныя» в статье Л. Лебединского «Старая революционная песня» в журнале «Советская музыка», 1941, № 5, стр. 40.

родском быту под влиянием украинской лирической и шуточной песни и — с другой стороны — композиторской музыки.

Иногда в одной и той же минорной мелодии встречаются и гармонический вводный тон, сопряженный с основным тоном напева в нижнем его регистре, и натуральная VII ступень в вышерасположенных попевках. Примером может служить «Хуторок» на слова А. Кольцова и приводимая песня «По горам, по горам»:

По горам, по горам Львов - Прач, 1

41 Медленно

По го-рам, по го-рам, и я по го-рам
хо-ди-ла, и я по го-рам хо-ди-ла.

Порой напев городской песни не выходит за рамки натурального минора («Скучно, матушка, весной мне жить одной» из сборника Львова — Прача). Используются иногда в городских напевах и столь характерные для мелодики традиционной русской песни приемы ладовой переменности, как, например, в песне «Среди лесов дремучих», популярной в солдатском песенном репертуаре конца XIX века (напев ее впоследствии, в 20-х годах XX века, бытовал с новым текстом о событиях гражданской войны — «Мы красные солдаты»):

Среди лесов дремучих Гиппиус. Песенник

42 В темпе марша

Сре-ди ле-сов дре-мучих раз-бой-нички и-дут, в сво-
их ру-ках мо-гу-чих то-ва-рища не-сут. Все
тучки, тучки прина-вис-ли, и с мо-ря пал ту-ман. Ска-
жи, о чем за-ду-мал-ся, ска-жи, наша та-ман.

Однако гораздо чаще излюбленный в традиционной русской песне тип параллельно-переменного лада, основанного на органическом сочетании натурального минора и параллельного мажора, превращается в городской песенной мелодике в обычное для гомофонно-гармонического стиля сопоставление параллельных тональностей с традиционным повышением вводного тона в миноре («Выйду ль я на реченьку», «Среди долины ровныя», «Помню, я еще молодухой была», «Белолица, круглолица красная девица»):

Белолица, круглолица

43 Умеренно Львов-Прач, 26

Бело-ли-ца, кру-гло-ли-ца крас-ная де-ви-ца,
при до-ли-нуш-ке сто-я-ла ка-ли-ну ло-ма-ла.

Значительным распространением в русском и украинском городском фольклоре XVIII и XIX веков пользуется следующая ладовая структура, сочетаемая с излюбленным в славянской песне «вопросо-ответным» строением напева. Исходной минорной мелодической фразе противопоставлена небольшая «ответная» фраза в параллельном мажоре на терцию выше (иногда такое сопоставление осуществляется в виде двух звеньев секвенции). Начало второго предложения в тональности параллельного мажора служит обычно яркой высотной кульминацией всего напева; последующая, заключительная нисходящая фраза совпадает с возвращением в исходную минорную тональность. Так изложены многие песни, например «Среди долины ровныя», «Замучен тяжелой неволей». Нередко переход в параллельную тональность совершается несколько позднее, в начале второго предложения, совпадая с мелодической кульминацией, а иногда и с моментом дружного хорового «подхвата». Примеры многочисленны: «Ревела буря, дождь шумел», «Чем тебя я огорчила», украинские городские песни «Ехал казак за Дунай», «Ой, не ходи, Грицю, тай на вечерниці».

Реже высотная мелодическая кульминация достигается к концу первого предложения, заканчиваясь в параллельном

мажоре. Тогда все второе, «ответное» предложение, развертываемое на постепенном снижении общей мелодической линии, сразу же начинается с возвращения в исходную минорную тональность, как в песне «Хуторок» и в общеизвестном городском варианте песни «Вниз по матушке по Волге»:

Вниз по матушке по Волге

44 Медленно Вильбоа. 100 песен, стр. 108

Вниз по ма-тушке по Вол-ге,
по ши-ро-ко-му раз-до-лю.

Используются в городской народной песне и другие виды тональных отклонений. В минорных песнях довольно обычны сопоставления родственных тональностей, вырастающие из традиционных приемов секундовой и кварто-квинтовой переменности (плясовая «Во саду ли, в огороде», построенная на сопоставлении основной минорной тональности и тональности минорной доминанты). Песня «Вы, матросики, батюшки», представляющая собой переделку известной хороводной песни «Я на камушке сажу», содержит отклонение в тональность субдоминанты IV ступени с последующим возвращением в основную тональность:

Вы матросики-батюшки

45 Довольно быстро Гиппиус. Песенник, стр. 38

Запевалы

Вы мат-ро-си-ки-ба-тю-шки, мо-ло-ды ре-бя-ту-шки!
Хор
Гей,гей, гей, ха-хо, мо-ло-ды ре-бя-ту-шки!

Квинтовым, а не основным тоном нередко завершается напев городской песни. Как и в традиционной русской песне, этот квинтовый тон подчас бывает главным мелодическим упором напева, нередко располагаясь на кварту ниже основного тона лада, например в песне «Ах, девица, красавица» на слова А. Мерзлякова:¹

46 **Ах, девица, красавица** **Кашин, ч. II, 6**
Медленно

Ах! Де - ви - ца, кра - са - ви - ца! Лю - бил те - бя, сча - стлив я был.

Ритмический склад. Для городской песни характерна четкая тактовая ритмика. Утверждению ее способствовало появление равнослогового акцентного стихотворного склада, поскольку правильная периодичность стиховых ударений естественно влекла за собой аналогичную размеренную повторяемость музыкальных акцентов и тем самым способствовала установлению ритма сильного и слабого времени.

Основные виды тактовой ритмики в городской песне определяются двухдольностью и трехдольностью. Наиболее употребительны размеры: $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$. Столь характерные для старинной русской песенности несимметричные размеры, вроде $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$, в городских песнях отсутствуют. Переменность размера встречается в весьма редких, по существу единичных случаях, как, например, в хоровой кантовой песне «Бородино» на слова Лермонтова (стр. 88), где чередование тактов $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{4}$ определяется своеобразным строением стихотворной строфы (см. также примеры 25 и 27).

Большинству городских напевов присуща четкая моторная ритмика, будь то равномерно размеренный шаг, маршевая поступь, русская пляска или какая-либо иная танцевальная основа. По своему ритмическому складу напевы многих городских песен, в том числе и медленных лирических, род-

¹ В несколько ином варианте, записанном А. Даргомыжским на Смоленщине, песня эта была использована композитором в финальной сцене I действия оперы «Русалка» (партия Наташи). См.: М. Пекелис. Даргомыжский и народная песня. М. — Л., Музгиз, 1951, стр. 118—131.

ственны традиционным плясовым. В числе их «Солнце на закате» (пример 21 на стр. 41), «Помню, я еще молодухой была» (стр. 83), в напеве которой своеобразно претворен ритм «Камаринской», и многие другие.

Наиболее типичные ритмические формы в городских напевах образуются путем растягивания в напеве вдвое или втрое акцентных речевых слогов стихотворного текста. А так как в текстах городских песен стиховые ударения расположены в большинстве случаев строго периодически и образуют в основном однородные стопы (хорей, ямба, анапест и другие), то музыкально-ритмическое растягивание преимущественно акцентных слогов неизменно создает ощущение равномерной пульсации сильных и слабых слогов, необходимое для образования акцентной тактовой ритмики. Из неакцентных слогов стиха в городской песенной мелодике растягиваются преимущественно заключительные слоги (в особенности в стихотворных строках с так называемой женской рифмой).

Растягивание вдвое акцентных слогов в песенных текстах с двухдольными стопами (хорей, ямба) обычно ведет к образованию размеров $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ и $\frac{6}{8}$. («Зимний вечер» на слова Пушкина, «Степь да степь кругом» на слова И. Сурикова, «Среди долины ровныя» на слова А. Мерзлякова):

Степь да степь кру-гом. Путь да-лек ле-жит...

При ритмизации в напеве двухдольных и трехдольных стоп может применяться и пунктирный ритм:

Сме-ло, дру-зья, не те-ряй-те

Бод-рость в не-рав-ном бо-ю.

Напевы, родственные по своему ритмическому складу традиционным плясовым (в том числе и мелодии достаточно

медленного темпа), излагаются в основном ровными длительностями с возможным растягиванием главного акцентного слога в конце. И в песнях с семислоговыми, и с одиннадцатислоговыми стихотворными строчками (родственными по своему ритмическому строению различным вариантам «Камаринской») ритмически растягивается и тем самым подчеркивается самый последний слог, на который и падает главный смысловой акцент (вне зависимости от того, на какую долю такта он приходится). Примеры — «Ты поди, моя коровушка, домой», «Помню, я еще молодухой была»:

Пом . ню , я е . ще мо . ло . душ . кой бы . ла ,
на . ша ар . ми . я в по . ход да . ле . кий шла . . .

Иногда в напеве, изложенном в основном равными длительностями, ритмически растянуты, и притом нередко достаточно свободно, два последних слога (выделяемый речевой и заключительный неакцентный), нередко с расцвечиванием их попевокми. Подобная ритмическая форма присуща многим умеренно-скорым городским песням, как «Белолица, круглолица красная девица» (стр. 72), «Молодка, молодка молодая», «Ах вы, кумушки, голубушки, подружки», «Вниз по матушке по Волге», напев которой был использован в опере Е. Фомина «Мельник, колдун, обманщик и сват» в арии Мельника «Кто умеет жить обманом» (№№ 26, 12, 85 и 21 из V издания сборника Львова — Прача):

47 *Andantino* Львов - Прач, 21

Вниз по ма . туш . ке по Вол . ге ,
ра . зыг . ра . ла . ся по . го . да ,
по ши . ро . ко . му раз . доль . ю ,
по . го . душ . ка вер . хо . ва . я .

В лирических городских песнях быстрого темпа (обычно с хореическими стопами в тексте) нередко ритмически растя-

нут самый первый звук напева. Последующие слоги ритмизируются вдвое более подвижными и в основном равными длительностями, исполняясь как бы напевным говорком. Ритмическому растягиванию подвергается в дальнейшем лишь последний акцентный слог каждой стиховой строчки.

Сходный ритмический склад можно встретить и в походных маршевых песнях, например в песне «Было дело под Полтавой»:

Бы . ло де . ло под Пол . та . вой , де . ло слав . но . е , дру . зья . . .

Прием музыкально-ритмического растягивания в напеве акцентных речевых слогов стихотворного текста в строго кратных соотношениях — важнейшая закономерность, характерная для ритмического склада городской народной песни XIX—XX веков. Как уже упоминалось, из неакцентируемых речевых слогов ритмическому растягиванию в напеве подлежат лишь заключительные слоги в стихотворных строчках с мягкими, неакцентными окончаниями (в так называемых «женских» рифмах, чередуемых обычно с твердыми «мужскими» рифмами). Однако, благодаря нисходящей направленности мелодического движения и соответствующей нюансировке, такие растягивания заключительных тонов обычно не соединяются в нашем представлении с ощущением акцентировки.

В отдельных городских напевах можно встретиться со своеобразным приемом нарочитого смещения музыкальных акцентов с логически выделяемых речевых слогов на слабые, неакцентные слоги. В частности столь типичные для городской мелодики синкопированные окончания песенных фраз и предложений образуются иногда благодаря стремлению народных певцов непременно ритмически растянуть заключительный неакцентный слог текста. Сравним два варианта известной лирической песни «Позарастали стежки-дорожки». Стихотворный текст песни складывается из пятислоговых полустий с главным акцентом на предпоследнем слоге. В приводимом ниже варианте песни все слоги напева (если не принимать в расчет расцвечивания некоторых из них попевокми из двух шестнадцатых) изложены равными длительностями (восьмыми), за исключением главного акцентного слога, всякий раз подчеркнутого посредством ритмического растягивания вдвое¹.

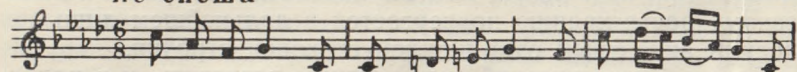
¹ Приводимый вариант напева «Позарастали стежки-дорожки» опубликован в сборнике «Русские народные песни», изд. ПУ РККА, М.—Л., 1936, том II, стр. 25.

Позарастали стежки-дорожки

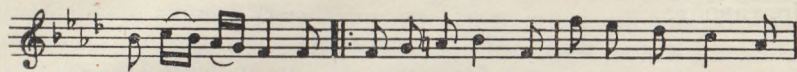
48

Не спеша

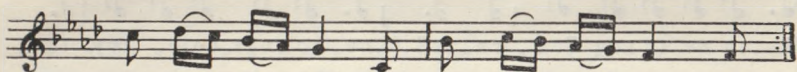
Русские народные песни III, стр. 25



По-за-ра-ста-ли стеж-ки-до-рож-ки, где про-хо-ди-ли



ми-ло-го нож-ки. По-за-ра-ста-ли мо-хом-тра-во-ю,



где мы гу-ля-ли, ми-лый, сто-бо-ю.

В другом ритмическом варианте той же песни в большинстве песенных фраз ритмически растянут, напротив, заключительный неакцентный слог. Такое прихотливое перемещение музыкального ударения с акцентного речевого слога на неакцентный способствует ритмическому своеобразию напева:

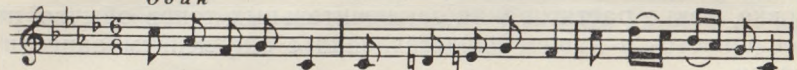
Позарастали стежки-дорожки

49

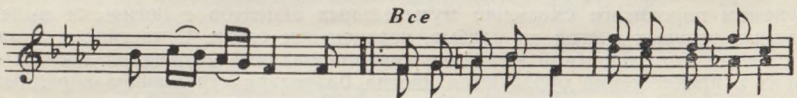
Не спеша

Гиппиус. Песенник, стр. 143

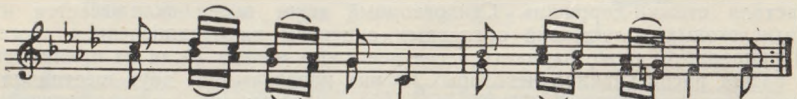
Оди



По-за-ра-ста-ли стеж-ки-до-рож-ки, где про-хо-ди-ли



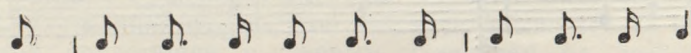
ми-ло-го нож-ки, по-за-ра-ста-ли мо-хом-тра-во-ю,



где мы гу-ля-ли, ми-лый, сто-бо-ю.

Сходные синкопированные концовки находим мы и в таких известных городских напевах, как «Мой костер в тумане светит» (слова Я. Полонского) и «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина» (слова И. Сурикова).

В отдельных случаях в городских напевах можно встретить и другие ритмические формы, связанные с музыкально-ритмическим растягиванием неакцентных слогов чаще всего посредством пунктирного ритма. Такие менее обычные для городской мелодики ритмические обороты, создающие ощущение тревожной настороженности, драматического напряжения, несомненно, определяются образным содержанием той или иной песни, ее общим эмоциональным тоном. Показательна в этом отношении песня «Иван Сусанин» на видоизмененные слова Рыльева (пример 57 на стр. 85), а также известная с конца XVIII века матросская песня «Раскинулось море широко» (пример 16 на стр. 35).



Зи-мо-ю мо-роз-ной шла шай-ка лю-дей...

К области качественно новых явлений, характерных для городской песенной традиции, могут быть отнесены такие ритмические формы и виды движения, как вальсообразное и маршевое. Впервые четкий маршевый ритм, связанный с организованным движением больших масс людей, с их равномерно-размеренным шагом, появляется в русской городской песенной традиции в XVIII веке в победных кантах и в солдатской походной песне.

Позднее, в XIX веке, маршеобразная поступь нередко используется также во многих героико-патриотических песнях медленного темпа («Ермак»), а в конце столетия — в революционных песнях.

Весьма характерен для русской городской песенной мелодики мягкий, плавно колышущийся трехдольный ритм, условно называемый вальсообразным. По существу, в русском городском песенном фольклоре песен-вальсов как таковых нет, несмотря на то, что с первых же десятилетий XIX века вальс в России становится одним из излюбленных городских танцев. Вальс — танец сравнительно быстрого темпа; в русских же народных песнях плавное «качающееся» трехдольное движение соединяется обычно с протяжностью мелодики, с достаточно медленным движением. Поэтому так называемые «вальсообразные» лирические русские песни на деле не являются песнями-танцами; все это песни медленного или весьма умеренного темпа, как, например, «Среди долины ровныя», «Звенит звонок, и тройка мчится», «Не брани меня, родная», «Степь да степь кругом», «Из-за острова на стрежень», «Вот мчится тройка удалая»:

Вот мчится тройка удалая

50

Не спеша

И. Рупин

Вот мчит-ся трой - ка у - да - ла - я вдоль по до -
Ям-щик ли - хой - он встал полно - чи, е - му взгру -

- рож - ке стол - бо - вой, и ко - ло -
- стну - ло - ся в ти - ши, и он за -

- коль - чик, дар Вал - да - я, гудит у -
- пел про яс - ны о - чи, про о - чи

1. ны - ло под ду - гой, и ко - ло. // гой
2. де - ви - цы - ду - ши И он за - (ши.)

Весьма интересно также, что трехдольный ритм вальсообразного характера стал применяться в русской городской песенной традиции еще в середине XVIII века, задолго до того как вальс вошел в общеевропейский городской быт. Близкий к вальсообразному мелодический и ритмический облик имели многие канты и другие русские городские песни с характерным для них плавным, мягко колышущимся трехдольным движением. Свидетельство тому — многочисленные образцы в рукописных собраниях кантов, а также многие лирические песни XVIII века, в том числе песня «Как на дубчике два голубчика» из первого выпуска сборника Трутовского (1776). Стихотворная форма этой песни складывается из пятислоговых полустушии с главным ударением на среднем слоге (впоследствии, в XIX веке, этот вид стихосложения получил название «кольцовского»):

Как на дубчике

51

Медленно

Трутовский I, 10

1. Как на дуб - чи - ке два го - луб - чи - ка
2. Це - ло - ва - ли - ся, ми - ло - ва - ли - ся,
це - ло - ва - ли - ся, ми - ло - ва - ли - ся.
си - зы - ми крыль - я - ми об - ни - ма - ли - ся.

Весьма характерно, что в творчестве позднейших авторов бытового романса — Варламова, Гурилева — стихотворный склад подобного рода также нередко соединялся с мягким вальсообразным ритмом.

Примечательно также, что различные варианты одних и тех же городских песен могут иметь то вальсообразный, то маршевый ритм. Различный ритмический облик — то более мягкий трехдольный, близкий вальсообразному, то энергичный, маршеобразный, присущ известной песне времен русско-японской войны «Плещут холодные волны»¹:

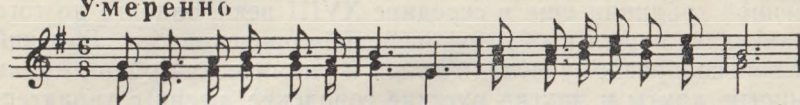
¹ В советскую эпоху трехдольный вариант песни «Плещут холодные волны» вошел в репертуар Государственного русского хора под руководством А. Свешникова, а четырехдольный маршевый — в репертуар Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии имени А. В. Александрова.

Плещут холодные волны

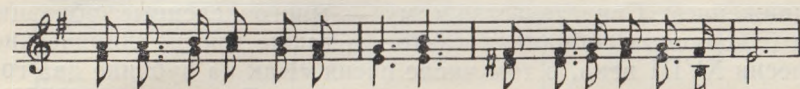
52^a

Умеренно

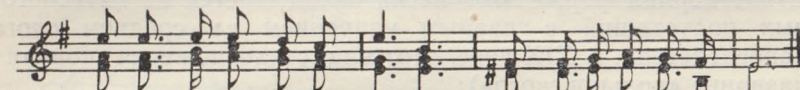
Иванов I, стр. 114



Плещут хо-лод-ны-е вол-ны, бьют-ся о бе-рег мор-ской,



но-сят-ся чай-ки над мо-рем, кри-ки их полны тос-кой,



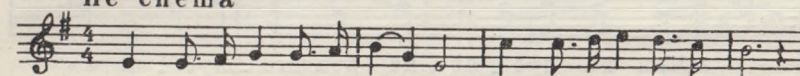
но-сят-ся чай-ки над мо-рем, кри-ки их полны тос-кой.

Плещут холодные волны

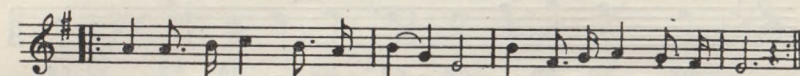
52^b

Не спеша

Зап. А. В. Александрова



Плещут хо-лод-ны-е вол-ны, бьют-ся о бе-рег мор-ской,



но-сят-ся чай-ки над мо-рем, кри-ки их полны тос-кой.

В итоге следует, что в отношении ритмической организованности мелодика городской народной песни отличается от традиционной русской народной песни (сохраняемой в XIX и XX веках главным образом в крестьянской традиции) значительно большей простотой и однотипностью. Ритмическая сторона большинства городских напевов может быть сведена к немногим типовым формулам. Вместе с тем, с развитием городской демократической песни, русская народная песенная мелодика обогатилась новыми формами ритмического движения, отсутствовавшими в традиционной русской песне. В числе их ритм маршеобразный и медленный вальсообразный, а также разнохарактерные формы ритмической организованности в медленных лирических песнях, исторически возникшие на ритмической основе традиционных русских плясовых.

Строение напева. При значительном богатстве и разнооб-

разии интонационно-мелодического склада, напевы городских народных песен не отличаются таким разнообразием структуры, как напевы крестьянской традиции. В городской песне преобладает строгая симметричность строения, связанная с расчлененностью мелодии на два пропорционально сходных предложения (иногда на четыре песенные фразы меньшей продолжительности). Заметное преобладание в городской песне однотипных симметричных структур, в том числе и «квадратных», стоит в тесной связи со строением стихотворной строфы, составленной из четырех симметрично расположенных стихотворных строчек. Таким образом, однотипность стихотворной строфики в городской песне естественно влечет за собой и однотипность мелодического строения. Вместе с тем подобная структурная простота, в соединении с большой интонационной выразительностью, определяет такие ценные качества городской песни, как присущую ей ясную пропорциональность строения, легкоуловимую логику мелодического развития и — как следствие отсюда — легкую запоминаемость. Отсюда не случайно структурные типы мелодики, выработанные в городском песенном репертуаре XIX века, в наши дни преемственно используются и в советской массовой песне.

Как и для традиционных хороводных, плясовых и свадебных песен, для русской городской народной песни преимущественно характерны разнообразные виды периода внутриконтрастного строения из двух несходных «вопросо-ответных» предложений.

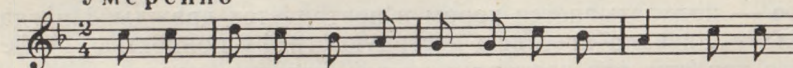
И в скорых плясовых песнях («Ах вы, сени, мои сени»), и в городских лирических («Помню, я еще молодухой была»), и в походных солдатских порой встречается типичная для традиционной русской песни структура парной мелодической повторности (ААББ):

Помню, я еще молодухой была

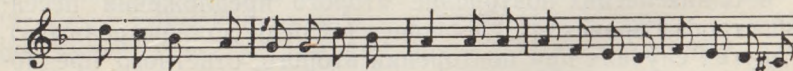
53

Умеренно

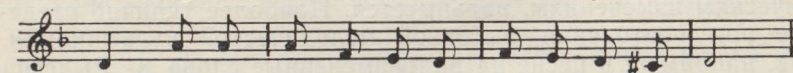
Иванов I, стр. 300



Пом-ню, я е-ще мо-ло-душ-кой бы-ла, на-ша



ар-мия в по-ход да-ле-кий шла. Ве-че-ре-ло, я си-де-ла у во-



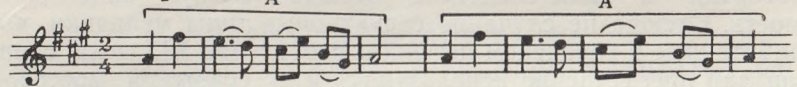
-рот, а по у-ли-це все кон-ни-ца и-дет.

Иногда из повторности двух сходных мелодических фраз складывается лишь первое предложение. Второе, «ответное» предложение, суммирующее, объединяющее всю мелодическую мысль в единое целое, напротив, оказывается внутренне слитным. Если оно иногда и состоит, в свою очередь, из двух небольших симметричных песенных фраз, то уже мелодически несходных и потому объединяемых в нашем восприятии в единое структурное целое общей линией мелодического движения (чаще всего снижающегося). Примеры многочисленны: «Братцы, грудью послужите», «Вспомним, братцы, Русь и славу», «Не слышно шуму городского» (стр. 169), «Ревела буря, дождь шумел», «Славное море — священный Байкал» (стр. 198):

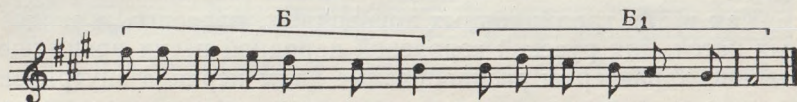
Капитанская дочь

Львов - Прач, 61

54 Умеренно А



Ка-пи-тан-ская дочь, не хо-ди гу-лять в пол-ночь!



Не хо-ди гу-лять в полночь, не про-кладывай следов.

Характерной особенностью строения песенной строфы многих городских песен является повторность второго, ответного предложения (АББ). Прием этот, проникший, видимо, в русский городской быт под влиянием украинской песни, свободно сочетается с установившимся соотношением сольного запева и хорового подхвата. Обычно первое предложение песенной строфы исполняется солистом-запевалой, второе — подхватывается хором и повторяется дважды. Иногда солист-запевала поет всю песенную строфу полностью, после чего хор еще раз повторяет второе, ответное предложение.

В одних песнях повторение второго предложения песенной строфы происходит дословно («Среди долины ровныя»). В других случаях при повторении второго, ответного предложения песенной строфы оно подвергается интонационно-мелодическим изменениям, варьируется. Наиболее типично введение при повторении высотной мелодической кульминации, как, например, в песне на видоизмененные слова К. Рылеева «Иван Сусанин»:

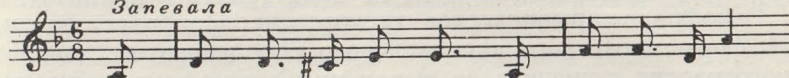
Иван Сусанин

6. Астрах. губ.

Гиппиус. Песенник, стр 53

55 Медленно

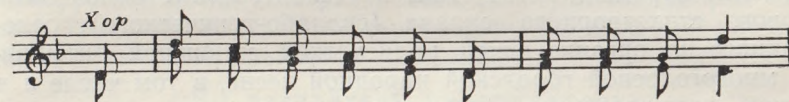
Запевала



Зи - мо - ю мо-ро-зной шла шай-ка лю-дей,



шла шай-ка лю-дей и не зна-ла пу-тей,



шла шай-ка лю-дей и не зна-ла пу-тей.

Стремление к широкому развитию песенной речи в городской песне во многих случаях приводит к образованию более крупных и развитых форм, например двухчастной. Для многих городских песен, в том числе и революционных, характерно контрастное сопоставление самостоятельных песенных эпизодов, осуществляемое иногда в сочетании широко развитой сольной строфы и мелодически самостоятельного хорового припева. Так построены солдатская песня «Взвейтесь, соколы, орлами», студенческая песня «Наша жизнь коротка» (стр. 54), «Узник» (стр. 26), песня революционных разночинцев «Колодники» («Спускается солнце за степи», стр. 185), «Дубинушка» («Много песен слышал я в родной стороне», стр. 176) и другие.

При заметном преобладании строго симметричной пропорциональности, далеко не всем городским напевам присуща неизменная «квадратность» строения¹. Во многих напевах применяются также и трехтактовые и шеститактовые группировки песенных фраз («Я сидела либо день, либо два», «Помню, я еще молодухой была»). В напевах, преимущественно связанных с ритмической основой традиционных русских плясовых, применяется иногда своеобразный прием ускорения музыкальной декламации вдвое. Отсюда вытекает расчлененность напева на два неравных по своей продолжительности предложения (чаще всего первые две стиховые строч-

¹ Квадратность строения, типичная для разнообразных жанров западно-европейской городской бытовой музыки, в особенности танцевальной, выражается в кратности тактовых группировок четырем.

ки песенной строфы равны четырехтакту, две же вторые — двутакту). Структура такого рода присуща многим городским лирическим песням, как, например, «Солнце на закате» (стр. 41), «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь».

Гомофонно-гармоническое трехголосие. Наиболее развитым формам русского и украинского городского вокального многоголосия присущ ясно выраженный гомофонно-гармонический склад, в основном трехголосный, характеризующийся осознанием выразительного звучания простейших гармонических функций мажора и минора (в первую очередь тоники и доминанты).

Формирование аккордово-гармонического мышления в городской народной песне стоит в тесной связи с появлением нового стихотворного склада (силлабо-тонического), основанного на организующей роли четкой акцентной ритмики. В многоголосной городской народной песне, в том числе и в канте, ритмически упорядоченному чередованию ударных и неударных слогов стихотворного текста соответствует логическая смена простейших гармонических созвучий.

Основной голос в городской хоровой песне гомофонно-гармонического склада — верхний, реже — средний. Второй голос сопровождает главную мелодическую партию в терцию или сексту:

Голубчик, голубчик

56 *Andantino* Рупин, 15а

Го-луб-чик, го-луб-чик! Го-луб-чик ты мой!

Ах, что ж ты, го-луб-чик, не-ве-сел си-дишь?

Иногда параллельное движение второго голоса чередуется с противоположным, что еще более способствует его мелодической самостоятельности. Применяется и перекрещивание, как, например, в кантовом изложении песни «Не шуми, мати зеленая дубрава» (стр. 42).

Партия баса в городской трехголосной песне кантового типа отличается гибкостью, пластичностью, подвижностью и выразительной вокальной напевностью. По своей мелодической самостоятельности и плавному мелодическому развитию нижний голос канта во многих случаях обнаруживает известное родство с традиционным русским подголоском. Пример тому — сделанная в XVIII веке запись в форме канта известной русской песни «Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди». Басовый голос здесь характеризуется большой плавностью и самостоятельностью движения¹:

57 *Умеренно* Вы раздайтесь, расступитесь *Из рукописного собрания кантов*

1. Вы раз-дай-тесь, рас-сту-пи-тесь, доб-ры-е лю-ди.
2. По-коль ба-т-юш-ка су-дарь за-муж-не вы-дал,

Что на все ли на че-ты-ре на сто-рон-ки.
За то-го ли за де-ти-ну, за не-ве-жу.

В отдельных трехголосных песнях и кантах связь с народной подголосочной полифонией проявляется и в унисонном начале песни («Не шуми, мати зеленая дубрава» из сборника И. Рупина) или же в унисонном окончании (примеры 22 и 57).

¹ Во многих позднейших записях кантового трехголосия конца XVIII и XIX вв. партия баса нередко теряет свою подвижность, мелодическую самостоятельность и напевную выразительность, приобретая значение гармонической основы. Во многих случаях такое сведение партии баса к последованию основных тонов являлось результатом искусственной обработки городского многоголосного пения по правилам генерал-баса.

Одновременно с утверждением гармонического (аккордового) мышления в городской хоровой традиции, и раньше всего в кантах, под влиянием композиторской музыки развиваются и элементы имитационности (нехарактерной для крестьянского подголосочного склада). Имитации встречаются уже в отдельных кантах XVII века. В первой половине XIX века элементы имитационного изложения, осуществляемого в своеобразных приемах «переключки», одновременно произнесения слов текста в виде диалога двух голосов, появляются и в массовой хоровой песне, в особенности в солдатской («Бородино» на слова Лермонтова, «Взвейтесь, соколы, орлами», «Гвардейцы, мы стяжали славу»). Однако же точное повторение какого-либо мелодического оборота в разных голосах русской песни обычно не имеет места, имитационная переключка голосов основывается лишь на интонационной логике музыкально-ритмического рисунка:

Бородино

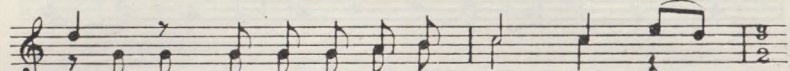
Гиппиус. Песенник, стр. 16

58 Умеренно
Запевала

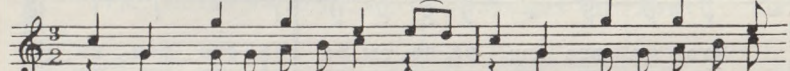
Двое: Москва спл.



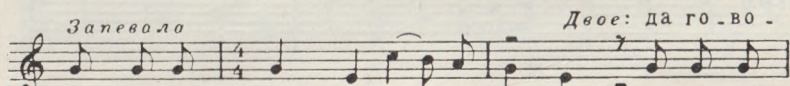
Ска-жи-ка, дя-дя, ведь не да-ром
ле... фран-



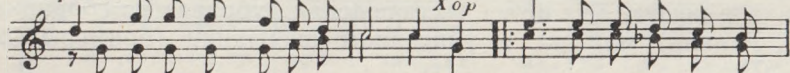
Мо-сква спл-ев-на-я по-жа-ром
-цу-зу от-да-на, фран-цу-зу от-да-на?



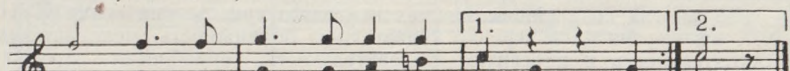
фран-цу-зу от-да-на, фран-цу-зу от-да-на?



Ведь бы-ли схват-ки бо-е-вы-е,
-рят... Хор



да, го-во-рят, е-ще как-и-е! Не-да-ром помнит-ся Рос-



.си-я про-де-вь Бо-ро-ди-на. Не... (на)

В заключение следует подчеркнуть, что гомофонно-гармонический склад в русском городском народно-песенном творчестве исторически вырабатывался на национально-самобытной основе бытового песенного трехголосия (кантового), фактура которого всецело определялась напевно-выразительным вокальным голосоведением, обнаруживающим в известной мере черты преемственности с исконным русским подголосочным складом.

Как и для старинной русской полифонической песни подголосочного склада, для городского аккордово-гармонического трехголосия характерны значительная мелодическая самостоятельность, художественная осмысленность и выразительность каждого из голосов. Этими чертами русское и украинское городское трехголосие кантового типа принципиально отличается от западноевропейского хорального четырехголосия с типичным для него обезличиванием средних голосов, зачастую стоячих, неподвижных, четырехголосия, догматически утвердившегося в школьных учебниках гармонии в качестве обязательной нормы и стандарта¹. Глубокий смысл заключается в известном замечании Глинки в его работе «Заметки по инструментовке», где он советует начинающим сочинителям «сколь можно реже» обращаться «к гармонии четырехголосной — всегда несколько тяжелой и запутанной»². Нетрудно убедиться в том, что, наряду с различными видами полифонического изложения, именно вокальное трехголосие гомофонно-гармонического склада является той формой многоголосия, при которой отдельные голоса в несравненно большей мере сохраняют мелодическую индивидуальность и подвижность, чем в условиях четырехголосного изложения.

Введение в систему тренировочных упражнений трехголосной хоровой фактуры должно сыграть решающую роль в деле методической разработки в учебных курсах национальных русских гармонических приемов.

Гармоническое двухголосие. В конце XVIII и в XIX веке в городской песенной традиции, наряду с гармоническим трехголосием кантового типа, массовое распространение получает также гармоническое двухголосие. Чаще всего при этом оба голоса движутся параллельными терциями или секста-

¹ Несмотря на деятельность многочисленных хормейстеров и регентов XIX века, обрабатывавших русскую песню в манере стандартного западноевропейского хорального четырехголосия, в устной городской народной традиции русского и украинского хорового пения это хоральное четырехголосие, характеризующееся снижением мелодической самостоятельности средних голосов и баса, не привилось.

² М. И. Глинка. Заметки об инструментовке. В книге: «Литературное наследие». Под ред. В. Богданова-Березовского. Том I. М.—Л., Музгиз, 1952, стр. 350.

ми; значительно меньшую роль играет противоположное движение голосов (применяемое обычно лишь на короткий момент), в результате которого терцовое звучание сменяется обычно октавным или унисонным.

Двухголосие такого рода напоминает по характеру движения фактуру двух верхних голосов в кантовом трехголосии с той лишь разницей, что мелодический облик второго голоса отличается здесь меньшей самостоятельностью, чем в канте (отсутствует, например, чисто полифонический прием переkreщивания голосов). Как правило, в двухголосном изложении такого рода один из голосов является типичной гармонической «второй» (примеры 38, 39 на стр. 68).

От кантового трехголосия гармоническое двухголосие отличается также наличием в большинстве случаев развитого сольного запева. Нередко все первое предложение исполняется певцом-солистом, хор же подхватывает второе, ответное предложение, нередко повторяя его дважды. Иногда вся песенная строфа исполняется певцом-солистом и лишь при традиционном повторении второго предложения вступает хор.

КРЕСТЬЯНСКАЯ ПЕСНЯ-РОМАНС

Развитие во второй половине XIX века музыкального народного творчества в сельских местностях протекает в условиях крепнущих связей с городом, с торговыми и промышленными центрами, а вместе с тем — и с городским музыкальным бытом. Отсюда появление новых стилевых черт в народной песенной мелодике, а также новых песенных жанров. Широкое распространение в сельском быту получают новые формы народной лирики — песня-романс и «страдание» (лирическая частушка). Во многих местностях к концу столетия традиционная хороводная песня, как и самый хоровод, теряет свое былое значение в молодежном быту, уступая место плясовым частушкам и «кадрилям» — своеобразной хореографической форме, развившейся в значительной мере на основе самобытной русской хороводной традиции. Еще в 1844 году В. Белинский обратил внимание на то, что «подгородные крестьянки Петербурга забыли уже национальную русскую пляску для французской кадрили, которую танцуют под звуки гармоники, ими самими извлекаемые»¹.

Среди новых песенных жанров, получивших с последней четверти XIX века широкое распространение в крестьянском быту, назовем крестьянскую песню-романс. Возникая под не-

посредственным влиянием городской песни XVIII—XIX веков, крестьянская песня-романс сохраняет во многих случаях своеобразный местный интонационно-мелодический облик, заметно отличающий ее от городских песен-романсов.

От песен литературного происхождения крестьянская песня-романс заимствует рифмованное силлабо-тоническое стихосложение; от популярных городских мелодий — гомофонно-гармонический склад, строгую соразмерность и симметричность пропорций. Как и в городской песенной традиции, строение крестьянской песни-романса всецело определяется особенностями стихотворной строфы. Чаще всего напев состоит из четырех песенных фраз, соответствующих четверостишию.

Широко известна песня-романс «Сережа-пастушок» («Последний час разлуки»), литературным источником которой, по мнению некоторых исследователей, послужило стихотворение «Молчите, струйки чисты» М. Ломоносова. Один из ее вариантов использован в I действии оперы «Чародейка» Чайковского (антракт и ариозо Кумы).

Заимствуя от городской песенной традиции специфическую форму песенной строфы («квадратность», пропорциональную симметричность строения), напев романса-пасторали «Последний час разлуки» со стороны своего интонационно-мелодического содержания во многом близок крестьянской песенной традиции. Как и в большинстве протяжных песен, главная мелодическая вершина (ми) достигнута уже в первой песенной фразе. С первых же звуков энергичное восходящее движение (в объеме сексты) с незначительным «отступом» в обратном направлении подготавливает яркий интонационный ход на большую сексту (соль—ми). Верхний звук этой выразительной интонации и составляет мелодическую вершину напева. Все последующее движение в целом имеет нисходящую направленность. Подобно многим песням крестьянской традиции, напев завершается тем же квинтовым тоном лада, которым и начинался:

59 Умеренно **Сережа-пастушок** Гиппиус. Песенник, стр. 134

Последний час разлуки сто-
Гуля-ла я в са-до-чке, гу-
бой, мой до-ро-гой, не ви-жу, кро-ме
ля-ла в зе-ле-ном, ис-ка-ла-те сле-
ску-ки, у-те-хи ви-ка-кой.
-доч-ки, где с ми-лым шли вдвоем.

¹ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. 2, Огиз, 1948, стр. 784.

Многие крестьянские песни-романсы представляют собой своеобразные варианты популярных городских песен, в том числе и песен на слова русских поэтов: «Потеряла я колечко», «Над серебряной рекой», «Что так жадно глядишь на дорогу», «Степь да степь кругом», «Чудный месяц плывет над рекою». «Зачем сидишь до полуночи» (стр. 33). Наряду с тем крестьянские песни-романсы порой имеют и вполне оригинальные тексты («Светлые лунные ночи», «Кари глазки, куда скрылись», «Сегодня ночь была тихая», «Сегодняшний день скука», «Ой, кого нет, того жаль»).

Наряду с песней-романсом, огромное распространение получает в крестьянском песенном репертуаре частушка, приобретающая в последней четверти XIX века в русской народной песенной культуре значение одного из ведущих песенных жанров.

ЧАСТУШКА

В последней четверти XIX века одним из ведущих народно-песенных жанров как в городе, так и в сельских местностях становится частушка.

Ч а с т у ш к и — наименование однострофных лирических, шуточно-комедийных и сатирических песенок. Каждая частушка представляет собой законченное по мысли рифмованное четверостишие или двустиишие (реже шестистишие). Несмотря на свою краткость, частушки отличаются законченностью содержания и формы. В них с большой художественной силой отражены многообразные переживания и чувства, различные стороны народного быта и — самое главное — критическое отношение народа к действительности, к историческим событиям.

Термин «частушка» — народного происхождения. Однако в народном быту он не единственный; широко известны и другие наименования: «частые», «частухи», «частвоворки», «мелкие песни», «коротушки», «скоморошные», «прибаски», «пригудки», «припевки», «прибаторы», «перевырки», «прибутырки», «прибасенки», «стишки». Любовно-лирические частушки более развитого мелодического склада повсеместно известны как «страдания».

Отличительную черту частушки составляет заметная особенность напева и текста. На отдельные частушечные напевы поются тысячи различных по содержанию текстов. При этом для каждой местности характерны свои излюбленные напевы, нередко весьма своеобразные в интонационно-мелодическом отношении. Поэтому многие популярные частушечные напевы называются по месту их происхождения: «волж-

ские», «саратовские», «уральские», «елецкий», «рязаночки», «бряночки».

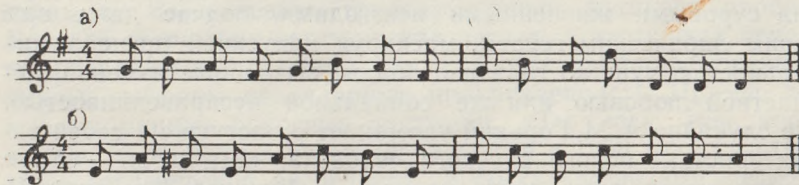
Происхождение частушки. По своему интонационно-мелодическому складу частушка имеет немало общего со многими старинными песенными жанрами: с плясовыми и шуточными песнями, с речитативной скороговоркой пародийных свадебных припевок и скоморошских сказов, раешных побасенок и присказок. Еще в двадцатых годах XX века, в особенности на севере, частушечные тексты нередко пелись на мелодии старых плясовых песен («Во саду ли, в огороде», «Камаринская»). По мнению исследователей, частушки такого рода являлись «своеобразной переходной формой, звеном, соединяющим частушку как самостоятельный жанр со старой плясовой песней»¹.

Еще в XVIII и в самом начале XIX века были сделаны записи коротких шуточных песенок, близких к позднейшим частушкам, как, например:

Мне гурастно² молодзеньке
Под окошечком сидзець;
Щеми́т сердце по дзетинке,
Мне в окно тошно глядеть³.

В трактате Я. Штелина «Известия о музыке в России» были опубликованы три русских народных напева (без подтекстовки), записанные еще в первой половине XVIII века. Штелин привел их в качестве мелодий, якобы особенно любимых и популярных в русском быту того времени⁴. По своему ритмическому складу напевы эти, несомненно, сходны с позднейшими частушками:

60



Все это говорит о существовании частушки уже в XVIII веке. Однако до последней четверти XIX века «мелкие пес-

¹ Е. В. Гиппиус. Интонационные элементы русской частушки. «Советский фольклор», 1936, №№ 4—5.

² Гурастно — грустно.

³ Русские песни, сочиненные в селе Спасском. СПб., 1805.

⁴ Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века. Л., изд. «Тритон», 1935, стр. 64.

ни» такого рода не играли сколько-нибудь заметной роли ни в городском, ни в деревенском песенном репертуаре.

Выдвижение частушки в качестве одного из ведущих жанров в рабочем и крестьянском песенном творчестве относится к пореформенному периоду. В эти годы в связи с интенсивным развитием в России капитализма происходит крутая ломка старого крестьянского бытового уклада. Разрушение патриархальных устоев, растущие связи деревни с городом, с торговыми и промышленными центрами, уход крестьянской бедноты на фабрики, заводы и железные дороги, постоянный приток свежих, острых впечатлений — все это в значительной мере изменяет быт старой русской деревни, равно как и психический склад и мировоззрение крестьянина. Более оживленные темпы жизни требовали выдвижения нового песенного жанра, гибкого и подвижного, способного запечатлевать разнообразные явления современности, фиксируя их с большой юстротой и меткостью. Импровизационная по своей природе, сжатая, лаконичная, с легко запоминаемым напевом частушка оказалась наиболее удобной формой для того, чтобы быстро откликаться на разнообразные события личной, бытовой, общественно-социальной и исторической жизни, на все злободневные события, которые волновали народные массы.

Частушки создавались и исполнялись преимущественно крестьянской и рабочей молодежью — выразительницей передового мировоззрения своей среды. В своей основной массе частушки были песнями жизнерадостными, проникнутыми неиссякаемым оптимизмом, зачастую им был присущ озорной, протестующий тон. Слагатели частушек смеются над суровыми жизненными невзгодами, подчас даже над своим лирическим героем, маскируя напускной пренебрежительностью чувство горечи и обиды, вызванные изменой, несчастной любовью или же социальной несправедливостью. Не случайно А. М. Горький упоминает о частушке в своей характеристике нового русского человека: «Эти люди — самое ценное земли, они — наша посылка в будущее. Кто они? И среди рабочих есть новый русский человек, и среди крестьян. Вот они сочиняют преуморительные частушки и вот смеются над каторгой, над своими ранами и физическими терзаниями жизни». Задорный, протестующий тон присущ ироническим частушкам о жизни крестьянской бедноты, разоряемой постоянными неурожаями и непосильными податями, и о не менее тяжелом положении заводских рабочих:

Ну и время! Ну и да!
Мужики совсем беда:

Нету хлеба, нет земли,
А за податями пришли.

Грудь расшиб себе два раза
У мартеновских печей.

Я ослеп на оба глаза,
Хоть бы голову с плечей!

Содержание частушек. По содержанию частушки разнообразны: лирические, шуточные, юмористические, пародийные, сатирические. В то время как лирические частушки проникнуты глубоким искренним чувством, шуточные и сатирические частушки с их задорными насмешливыми напевами нередко служили острым орудием политической и классовой борьбы, могущественным средством социальной сатиры.

В 80—90-х годах создавалось много частушек о горькой бедняцкой доле, о батраках, о солдатчине, о разлуке с родной стороной и жизни в чужих людях, о богатстве и бедности, о бесправном положении женщины в старой патриархальной семье и о семейных взаимоотношениях. По своему идейно-поэтическому содержанию такие частушки родственны старинным протяжным песням:

Я у батюшки, у матушки,
Как розанчик, цвела;
Замуж вышла — позавяла,
Что некошена трава.

Под окном березынька,
Тонкая, гибучая.
У меня свекровушка
Как крапива жгучая.

Вместе с тем в частушках нередко выражается протест молодежи против обветшалого патриархального быта, против родительского деспотизма. По мнению молодежи, родители не вольны решать судьбы своих детей, поэтому частушка оправдывает свадьбу «самокруткой» или «самоходкой»:

Тятке сделаю беду —
Тихонько замуж убегу;
Тятеньке без сватанья,

Маменьке без стряпанья,
Вам, подруженьки, без слез;
Скажу: миленочек увез!

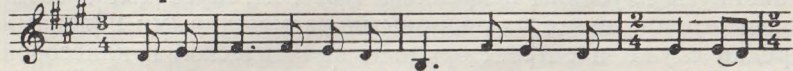
Бытовые лирические и шуточные частушки многосторонне отражают повседневную трудовую жизнь русского народа. Как и в старинных крестьянских песнях, в частушках нередко разрабатывается тема труда. Существуют частушечные циклы, имеющие календарную прикрепленность. Пример тому — старинные покосные частушки. «Ты коси, моя коса, покуль на травушке роса» (записанные в 1956 году участниками студенческой экспедиции Музыкально-педагогического института имени Гнесиных в Красноярском крае) с прекрасным выразительным напевом, по своим интонационным особенностям близким крестьянской песенной традиции. Характерную особенность напева составляет, в частности, суровое звучание дорийского минора, а также своеобразная «скользящая» заключительная концовка строфы с излюбленным в народной песне окончанием на квинте лада:

Покусные частушки
Красноярский край

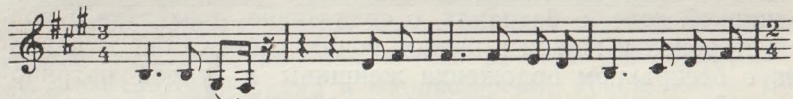
Зап. Б. Шнапера и
И. Варшавского

61

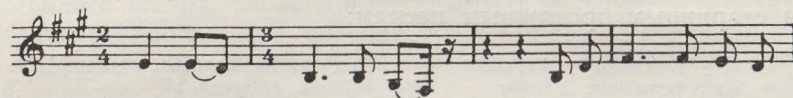
Умеренно ♩=100



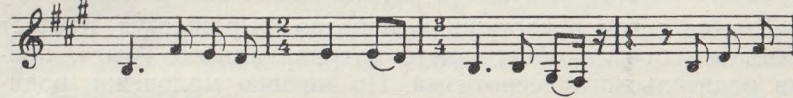
Ты ко-си, мо-я ко-са, по-куль на тра-вуш-



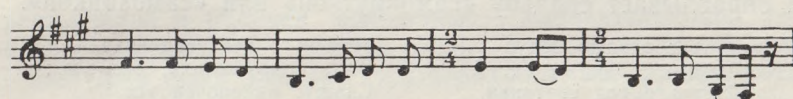
-ке ро-са. Ро-са стра-вушки до-лой, а я с по-



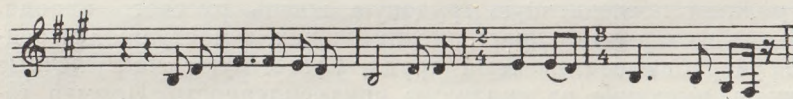
-ко-си - ка до-мой! Я ко-си-ла, ко-си



-ла, ко-су на ка-мень бро-си-ла. Ли-то-воч-



-ку под е-лоч-ку, са-ма по-шлак ми - ле-воч-ку.



Я ко-сила упру-да, не-да-ет ко-сить во-да.

Лирические частушки говорят о пробуждающейся свободе личного чувства, о силе протеста против вековых устоев косного патриархального быта. Глубокое сердечное чувство воспроизводится в лирических частушках с таким же богатством и разнообразием оттенков, как и в протяжной песне: от нежных интимных переживаний до сильнейшего душевного волнения, порою гневной вспышки или яростного ожесточения.

Широко используется в лирических частушках и «страданьях» традиционная поэтика старинной русской песни, в

особенности приемы поэтического параллелизма, составляющие в некоторых случаях композиционную основу частушечного четверостишия. Например, тающий снег — символ непрочной, исчезающей любви, самая же весенняя пора ассоциируется с пробуждением нового сердечного чувства:

Я по садику ходила,
Там дорожка таяла,
Здравствуй, новая любовь,
До свиданья, старая!

Где мы с миленьким встречались —
Там цветочки расцвели.
Где мы с милым расставались —
Мутны речки протекли.

Столь типичные для традиционной лирической песни образы «красной девицы» и «доброго молодца» заменяются в лирических частушках новыми ласкательными наименованиями: «миленок», «дроля», «приятка», «девчоночка», «забавушка», «зззнубушка», «ягодиночка», «залетка».

Наряду с глубокой искренностью и правдивостью в выражении чувства, для лирической частушки характерны ироническая или же добродушно-плутоватая усмешка, лукавый юмор, высмеивание чувствительных настроений, преувеличенно трагических любовных переживаний:

Ой, милашечка, тоска!
Изныло сердце, как доска.

По тебе, девчоночка,
Позеленел, как елочка.

Пародийно-юмористический замысел таких стихов иногда подчеркивается в «страданьях» еще и средствами музыкального языка — контрастом между шуточным, подчас даже гротескным текстом и лирической мелодией широкого песенного склада.

Отражение исторических событий. С конца 90-х годов и непосредственно в эпоху революции 1905 года содержание сатирических частушек заметно углубляется, круг охватываемых явлений становится шире. Шуточная и сатирическая частушка приобретает публицистический, остро полемический характер, превращаясь в своего рода устную газету, способную быстро откликаться не только на злободневные происшествия своей деревни, рабочего поселка или фабрично-заводского предприятия, но и на исторические события. В лирических и сатирических частушках предреволюционного периода рассказывается о событиях русско-японской войны 1904—1905 годов, о крестьянских волнениях, фабрично-заводских стачках:

А туки-туки-туки,
Волновались мужики,
Леса рубят, гумна жгут,
Все свободы себе ждут.

Заводские ребята ноне
За народ стараются:
Все начальство разогнали,
Сами управляют.

События «кровавого воскресенья» (9 января 1905 года) разбили иллюзии рабочих и крестьян относительно возмож-

ности улучшения своей участи с помощью царской «милости». Начиная с этого времени, среди передовых рабочих и крестьян получают широкое распространение сатирические обличительные частушки, метко и зло высмеивающие царя вместе с его домочадцами и приспешниками-царедворцами:

Говорят, что род Романов	По России слух прошел:
Происходит от баранов.	Николай с ума сошел,
Вся Россия голодует, —	А Россией правит Маша,
Николай вином торгует.	Николаева мамаша.

Остро публицистический характер присущ также ряду частушек, созданных после революции 1905 года о Государственной думе, «стольпинщине», законе о хуторах и событиях империалистической войны 1914—1918 годов:

Дума в Питере сидит,	Наша дума модница —
Важно заседает:	Богачу угодница;
Про мужицкие нужды	До бедняги мужика
Ничего не знает.	Ей нужда невелика.

Насмешливые, обличительные частушки складывались о Николае II и позднее, в связи с событиями империалистической войны, накануне свержения самодержавия:

Что ты, белый царь, наделал?	Нас на бойню повели.
Безо время войну сделал.	Что наделал, Миколаша?
Безо время, без поры	Погибат Расея наша.

Огромное общественное значение приобретает частушка после Великой Октябрьской социалистической революции и в годы гражданской войны, а также в последующие годы восстановления народного хозяйства.

Стихотворный склад. Наиболее удачные и яркие частушки являют собой замечательные образцы веселого, умного словесного мастерства русского народа; среди них нередко можно встретить подлинные жемчужины народной лирики, народного юмора. Лучшие частушки — замечательные изречения народной мудрости, своего рода меткие афоризмы, запечатленные в кратких и четких словесных формулах.

Характерную черту частушки как однострофной песни («куплета») составляет предельная сжатость и лаконичность изложения. То, что в лирической песне развертывается в большом числе строф, в частушке обычно выражается в одном лишь четверостишии, даже двустишии, в каждом из них содержится немного слов, поэтому слова и образы выбирают особенно четкие, выразительные и остро отточенные.

Частушки обычно имеют рифму — параллельную, перекрестную или кольцевую. Стихотворный склад их, основанный на правильном чередовании ударений, близок литературному, книжному (силлабо-тоническому). Чаще всего частушечная стиховая строчка содержит в себе семь или восемь слогов с хорейскими ударениями; как то обычно в го-

родской народной песне, восьмислоговые строчки нередко чередуются с семи- или шестисловыми. Плясовые частушки иногда имеют более короткие строки, состоящие из четырех-пяти слогов («Пойдем спляшем, пойдем раздокажем»).

Формы исполнения. В народном быту нередко имеет место изолированное исполнение частушечных экспромтов, пропевание отдельного четверостишия или двустишия в качестве насмешливой сентенции, задорной «дразнилки» или же своеобразного песенного афоризма, по своей бытовой функции родственного таким непоющим мелким жанрам народного творчества, как пословицы и поговорки. Чаще, однако, частушки исполняются целыми сериями, причем отдельные строфы располагаются одна за другой в свободной последовательности за отсутствием между ними сюжетной логической связи.

Частушки поются соло или же соло с хором; весьма характерна диалогическая форма исполнения попеременно двумя или несколькими солистами в виде «разговора» двух подруг, матери с дочерью, девушки с парнем. Широко распространено исполнение частушек с инструментальным сопровождением — гармошечным или балалаечным. В своих наиболее развитых и типичных формах частушка является жанром вокально-инструментальным. В тех местах, где жанр частушки сформировался на основе высоко развитой инструментальной традиции, гармошечная или балалаечная партия имеет значение существенно важного, нередко даже ведущего элемента всей музыкально-поэтической композиции. О гармонике, или «тальянке», нередко упоминается в самих частушечных текстах. Гармонист — любимец деревенской молодежи, лирический герой многих частушек.

Исполнение частушек на молодежных вечеринках и гулянках нередко представляет своего рода состязание солистов-импровизаторов, танцоров и гармонистов. В то время как певцы-солисты соревнуются между собой в словесной импровизации, изобретая все новые и новые юмористические строфы, гармонист принимает не менее активное участие в этом состязании, отвечая на каждую новую частушку затейливыми инструментальными наигрышами. Такие искрящиеся остроумием инструментальные реплики дополняют литературный образ каждого нового частушечного экспромта специфическими выразительными средствами инструментальной музыки.

Одновременно танцорки, выступающие поочередно или попарно в промежутках между пением отдельных частушек, стремятся блеснуть свойственной каждой из них «выходкой»: умением держаться, хорошими манерами, ловкостью, удалью, мастерством в пляске, разнообразием фигур, дви-

жений, «коленец». Об этом говорится в текстах плясовых частушечных «припевок» и «прибасок»:

Не пошла бы я плясать,	Пойдем спляшем,
Надо выходку казать.	Пойдем раздокажем.
Вот и пляска, вот и я,	Постороннему народу
Вот и выходка моя!	Выходку покажем!

Инструментальное сопровождение. Важную сторону гармонических и балалаечных наигрышей составляет ярко выраженный гомофонно-гармонический аккордовый склад, связанный с последованием основных созвучий мажора и минора (представленных в ручной гармонике в виде готовых аккордов). Характерной чертой таких наигрышей является настойчивое утверждение традиционной для городской бытовой музыки XVIII и XIX веков гармонической формулы TSDT, со второй половины XIX века постепенно проникающей и в крестьянскую песенную традицию.

Не менее типичен гомофонно-гармонический склад и для балалаечных наигрышей; своеобразной чертой их является обычно наличие выдержанного нижнего звука (органный пункт на квинте), нередко придающий мажорным наигрышам миксолидийский оттенок:

Частушки
Орловская обл.

Захаров, вып. 3, стр. 89

62 Спокойно, мечтательно

Балалайка

Голос

А я за - лет - ку про - во - жа - ла,
се - ла на зго - ро доч - ку

Большую художественную ценность представляют моменты сольной инструментальной импровизации — прелюдийные вступления и промежуточные «отыгрыши», чередуемые с пением частушечных четверостиший или двустиший. В этих искрящихся остроумием, боодушевленных импровизациях проявляются неисчерпаемые художественные возможности орнаментального вариационного развития, обнаруживается присущая народным мастерам — балалаечникам, гармонистам, позднее и баянистам — особая техника затейливого «обыгрывания» инструментальных наигрышей.

Частушки «под язык». Во многих местностях (например, в Псковской, Московской и Воронежской областях) за отсутствием гармонического аккомпанемента частушки исполняются «под язык» — в сопровождении хора, имитирующего звучание гармоник. Такое хоровое сопровождение поется без слов на слогах: «ля-ля-ля», «тум-ба, тум-ба», «зум-зум-зум». Подражая звучанию гармоник, хор искусно воссоздает аккордово-гармоническую основу инструментального сопровождения. При этом развитой хоровой припев в характере задорной, четко ритмованной припляски обычно выполняет роль промежуточных инструментальных наигрышей между отдельными частушечными звеньями. Примером могут служить воронежские частушки «Хорошо туда ходить» и «Не точена золочена»¹:

Частушки
Воронежская обл. Зап. А. Рудневой

63 Соло

И

Соло

Не-то-че-ва зо-ло-че-на, не-то-че-ва зо-ло-че-на.

Хор

Тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба, тум-ба.

Зум, зум, зум, зум, зум, зум, зум, зум.

¹ См.: Русские народные песни Воронежской области. М.—Л., Музгиз, 1939, стр. 10—20.

Своеобразной чертой подобных хоровых сопровождений в некоторых местностях оказывается наличие одного-двух высоких женских подголосков без слов, на протянутых гласных, разнообразящих хоровое звучание своей орнаментальной «узорчатостью». В хоровой фактуре такого рода органически сочетаются черты аккордово-гармонического склада (нового для русской деревни) с типичными местными особенностями подголосочного многоголосия (сольные контрапунктирующие подголоски без слов).

Частушечные напевы. Интонационно-мелодическая сторона частушек отличается богатством и разнообразием. Среди частушечных напевов мы встретим задорные, шуточные (нередко речитативные скороговорочные), четко ритмованные плясовые, наконец лирические, по широте мелодического разлива порою близкие протяжным песням (воронежские страдания «Ох, залетка» или «Летят утки»).

В лучших частушечных напевах и наигрышах своеобразно обобщены наиболее яркие и жизнеспособные из бытующих песенных интонаций: задорные, насмешливые в юмористических и шуточных частушках и — с другой стороны — наиболее лирически выразительные, эмоционально впечатляющие в «страданиях».

Страдания
Воронежская обл.

64 Медленно Захаров I, стр. 29

Ох, за-лет-ка, ох, за-лет-ка, где ты, где ты? Ох, хо-ро-ши тво... хо-ро-ши тво... и при-ве-ты. Ох, хо-ро-ши тво... хо-ро-ши тво... и при-ве-ты

Многие из популярных частушечных напевов представляют собой своего рода «сплав» характерных городских романсовых интонаций со своеобразными чертами, присущими тем

или иным классическим песенным традициям («Ох, залетка»); напротив, в других случаях характер частушечной мелодики всецело определяется городским песенным стилем с присущими ему подчеркнuto выразительными «романсовыми» интонациями:

Волжские страдания

65 Медленно, широко Из репертуара О. Ковалевой

Разли-ла-ся Волга ши-ро-ко, ми-лый мой те-перь да-ле-ко. Разли-ла-ся Волга ши-ро-ко, ми-лый мой те-перь да-ле-ко. За-чем бы-ло серд-це вы-вуть, по-лю-бить, по-том по-ки-вуть. От раз-лу-ки, ес-ли б зна-ла, по-те-бе-бя не стра-да-ла.

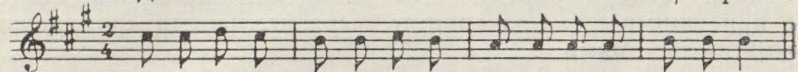
В таких частушечных напевах чутко преломляются разнообразные слуховые впечатления современного музыкального быта. Справедливо охарактеризовал частушку Б. Асафьев как «замечательное завоевание народной музыки», своего рода чуткий «барометр нарождающихся интонаций»¹.

Многим из наиболее распространенных среднерусских частушек присущ неширокий объем в пределах кварты или квинты. При этом мелодической основой напева служит весьма лаконичная, обычно нисходящая попевка, изложенная равными ритмическими долями с акцентировкой заключительного звука:

¹ Б. Асафьев. Советская музыка и музыкальная культура. «Советская музыка», 5-й сборник статей. Музгиз, 1946, стр. 3.

Частушки

66 Подвижно Елеонская, стр. 506



1. Не от солн.ца снежки тают, от зе.ле.во. го лужка.
2. Сла.ва бо.гу, при.вы.ка.ю жить без ми.ло. го друж.ка.

Более мелодически развитым напевам присуща строфическая форма. Чаще всего напев складывается из двух мелодически сходных предложений («Мы на лодочке катались»), порою с ярко выеотной кульминацией в конце.

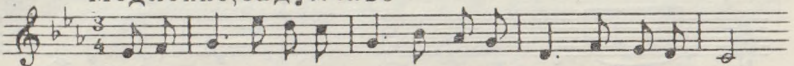
Широко распространен также прием попарного соединения контрастных напевов, исполняемых поочередно двумя певцами, например девушкой и парнем. Обычно при этом второй напев ярко контрастирует с исходным: меняется не только мелодический рисунок, ритмический склад, скорость движения, но подчас и ладотональность. Тем самым меняется и характер мелодического образа. Так, в уральской песенной традиции широкому лирическому напеву «Мы на лодочке катались» часто противопоставляется ритмически упругий скороговорочный напев «В лесу, говорят, в бору, говорят»:

Частушки

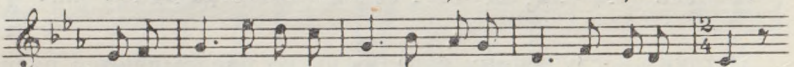
(исполняют девушка и парень)

Бугославский и Шишов

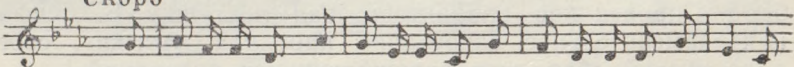
67 Медленно, задумчиво



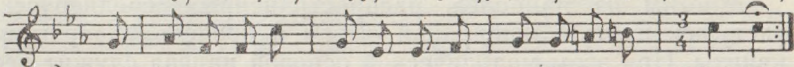
Мы на ло.доч.ке ка.та.лись, зо.ло.т.ый, зо.ло.той,



не греб.ли, а це.ло.ва.лись, не ка.чай, брат, го.ло.вой. / Скоро



В ле.су, го.во.рят, в бо.ру, го.во.рят, рос.ла, го.во.рят, со.сен.ка,



уж боль.ю мне пов.ра.ви.лась ве.се.ла.я дев.чон.ка.

При наличии развитого инструментального сопровождения с мелодически самостоятельными отыгрышами первоначальная двухчастная структура (АВ) перерастает в более

сложную строфически-вариационную, а иногда и в рондообразную.

Собирание и изучение частушек. Большинство музыкантов-фольклористов и этнографов конца XIX века, стоявших на реакционных славянофильских или же народнических позициях, с пренебрежением относились к частушке; новый песенный жанр предвзято расценивался ими как нехудожественный, в частушке ошибочно усматривали упадок русской народной песенной культуры. Собирание и изучение частушек поэтому началось слишком поздно. Начальный период формирования этого нового песенного жанра, к сожалению, был упущен собирателями.

Одним из первых на защиту частушки встал выдающийся писатель демократического направления Глеб Успенский. В своем научно-публицистическом очерке «Новые народные стишки» он подчеркнул большую общественную и художественную ценность нового песенного жанра, отражающего, по его словам, «свежесть и молодость народной души»¹.

На протяжении первых двух десятилетий XX века было опубликовано довольно большое количество частушечных текстов. Хуже обстояло дело с записями напевов. Немногочисленные публикации их (например, в приложении к сборнику Е. Элеонской, пример 66) в лучшем случае могут дать представление лишь об основном тематическом зерне, но отнюдь не о характере мелодического развития и затейливого варьирования сложного инструментально-вокального (сольного и хорового) произведения, каким обычно является в хорошем народном исполнении всякий частушечный цикл.

Высокие художественные достоинства усматривали в частушке также В. Маяковский и А. М. Горький. Об известной частушечной песенке «Мы на лодочке катались, золотистый, золотой» Маяковский сказал: «Если бы я сумел написать такую вот песню, я бы считал себя законченным народным поэтом». Неоднократно он с гордостью вспоминал, что и матросы-красногвардейцы во время штурма Зимнего дворца в 1917 году с одушевлением распевали созданную им частушку:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй!

В своем докладе на Пленуме правления Союза советских писателей в 1935 году А. М. Горький особо останавливался на большой художественной ценности частушки и на важной ее роли для развития советской литературы. «Народ наш в части языкового творчества очень талантливый народ, —

¹ Г. Успенский. Новые народные стишки. Собрание сочинений, т. VI, СПб., 1909, стр. 326—338.

утверждал он. — Вспомните, как прекрасно делает он частушки¹.

Молодым литераторам А. М. Горький настойчиво советовал «обратить внимание на «частушки» — непрерывное и подлинно народное творчество рабочих и крестьян. Отбросив в сторону подражания частушкам, сочиняемым свободомыслящими мещанами и скептически настроенными шутниками, мы увидим, что частушки строятся из чистого языка, а если иной раз слова у них сокращены, изменены, — это делается всегда в угоду ритму, рифме»².

Напевы частушек впервые стали записываться, изучаться и широко использоваться в композиторском творчестве уже после Великой Октябрьской социалистической революции.

ГОРОДСКАЯ ПЕСНЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Русская городская народная песня нового интонационного строя заключала в себе мощные потенциальные силы, многогранно раскрывшиеся в творчестве русских композиторов-классиков.

В нашей стране, где демократическая национальная культура всецело определялась ростом и развитием широкого освободительного движения, новая бытовая песенная лирика, с ее богатейшей поэтизацией душевного мира простого русского человека, послужила в композиторском творчестве (в особенности в произведениях таких композиторов, как Глинка, Даргомыжский, Чайковский) путем к великим победам художественного реализма.

Уже во второй половине XVIII столетия особенности народно-песенной мелодики городского типа широко применялись в творчестве русских и украинских композиторов — Пашкевича, Матинского, Козловского, Фомина. Великие русские композиторы первой половины XIX века Глинка и Даргомыжский, а также их замечательные современники (Верстовский, Алябьев, Варламов, Гурилев, Серов) многосторонне претворяли в своем творчестве стилевые особенности русской городской демократической песни и, как указывалось, сами нередко оказывались создателями романсов и песен, имевших хождение в качестве народных. Музыкальный язык городской демократической песни был для них естественным, живым, современным языком. Свидетельство тому — опера Верстовского «Аскольдова могила», опера «Иван Сушанин» и многие романсы Глинки, равно как и центральные

мелодические эпизоды в партиях Людмилы и Гориславы в опере «Руслан и Людмила»; первые два действия «Русалки» Даргомыжского (в особенности трио «Ах, прошло то время» и песня «По камушкам, по желтому песочку»); позднее — оперы Серова («Рогнеда», «Вражья сила») и другие.

Менее характерно обращение к интонациям городской народной песни для композиторов «могучей кучки», особенно в их зрелый творческий период. Однако и композиторы «могучей кучки», в молодые годы не чуждавшиеся интонаций городской бытовой песни-романса¹, в пору расцвета своей творческой деятельности также испытали на себе в известной мере воздействие интонационного строя новой городской песенности, проявившееся, в частности, в применении ими городских распевов старинных крестьянских песен.

С постоянным живым интересом относился не только к старинной крестьянской, но и к городской демократической песне П. И. Чайковский, наиболее чуткий, после Глинки и Даргомыжского, мастер обобщения бытовых песенных интонаций и романсово-песенного развития.

Постоянно претворяя в своей музыке характерные попевки, мелодические и ритмические обороты, прочно вошедшие в городскую музыкальный обиход, Чайковский неоднократно прибегал также и к использованию мелодий популярных городских песен. Интересные примеры претворения городских народных распевов можно найти в музыке Чайковского к пьесе «Снегурочка», в финале его Первой симфонии («Распашу ли я млада»), во вступлении к IV действию оперы «Чародейка» (песенная тема «Сережа-пастушок» или «Последний час разлуки») и другие. Справедливо указывал Б. Асафьев, что именно по этой причине «эстетствующая критика брала всю музыку Чайковского под подозрение за присутствие в ней «бытовизмов» и за несомненную тесную связь с демократической городской песенно-романсовой лирикой, то есть как раз за то, в чем сила воздействия мелоса Чайковского и психо-реалистические основы его творчества»².

Заканчивая характеристику развития городской народной песни XIX века, следует заметить, что судьбы различных городских песенных жанров, равно как и отдельных песен, были различны. Некоторая часть городских песен имела лишь сравнительно узкое распространение в отдельных общественных группах городского населения (в дворянской, военно-служилой среде, среди купечества, различных слоев

¹ Показательна в этом отношении первая песня Мусоргского «Где ты, звездочка», ранее романсовое творчество Бородина («Слушайте, подруженьки» и др.), его же струнное трио на песенную тему «Чем тебя я огорчила», многие романсы Балакирева.

² Б. Асафьев. «Евгений Онегин». М.—Л., 1944, стр. 14.

¹ А. М. Горький. О литературе. М., 1953, стр. 777.

² А. М. Горький. О бойкости. «Известия» от 28/II 1934 г.

городского мещанства) и после Великой Октябрьской социалистической революции постепенно исчезла из устного бытования. Напротив, другие городские демократические песни с течением времени завоевали чрезвычайно широкую популярность. Лучшие из них — «Среди долины ровныя», «Ермак», «Есть на Волге утес», «Вниз по Волге-реке» и другие — приобрели широчайшее распространение и заслуженно вошли в «золотой фонд» русской народной песенной классики. Справедливо суждение Б. Асафьева относительно судеб городской демократической песни, высказанное в 1943 году под непосредственным впечатлением вдумчивого и высокохудожественного исполнения обширной программы из лучших городских народных песен Государственным хором русской народной песни под управлением А. В. Свешникова: «То, что еще недавно было русским музыкальным бытом, становится музыкальным стилем»¹.

Исторический процесс «отбора» лучших городских демократических песен, протекавший на протяжении всего прошлого столетия, в качественно иных, новых условиях завершается уже в наши дни в современном народном песенном репертуаре и в советской художественной самодеятельности.

В нашу советскую эпоху подлинно классические образцы городской демократической песни постоянно исполняются многими народными артистами СССР, а также Краснознаменным ансамблем песни и пляски имени А. В. Александрова и Государственным хором русской песни под управлением профессора А. В. Свешникова. В репертуар хора входят многочисленные лирические песни-романсы, балладные народные песни, патриотические песни на исторические темы, солдатские, застольные, задравные, студенческие и революционные песни.

¹ Из беседы с И. Мартыновым и А. Рудневой.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СОБИРАНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ ДО 1917 ГОДА

История собирания русской народной песни составляет одну из важных сторон русской музыкальной культуры. Начиная со второй половины XVIII века, на всем протяжении XIX и первых полутора десятилетий XX века наши отечественные музыканты записали многие сотни русских народных напевов, опубликованных ими в ряде ценнейших песенных сборников.

В истории собирания и публикации русских народных песен до Великой Октябрьской социалистической революции отчетливо обозначаются три основных периода:

I. С последней четверти XVIII века до начала 50-х годов XIX века (сборники Трутовского, Львова — Прача, Кирши Данилова, Рупина, Кашина).

II. С 50-х годов по 90-е годы XIX века (сборники Стаховича, Балакирева, Римского-Корсакова, Лопатина и Прокунина, первые опыты собирания русского народного многоголосия, исследовательские и публицистические статьи Одовского и Серова).

III. С 90-х годов XIX века по 1917 год (начало более организованного собирания русских народных песен в связи с деятельностью первых фольклорных научных обществ, а также в связи с широким применением фонозаписи с помощью звукозаписывающих аппаратов).

ПЕРВЫЙ ПЕРИОД СОБИРАНИЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Начало собирания русских народных песен относится к XVIII веку. До этого времени записи русских и украинских

народных песен, и то преимущественно словесных текстов, а не напевов, носили случайный характер.

Так, например, в 1571 году в грамматике чешского языка Яна Благослава была напечатана чешскими литерами запись украинской баллады о воеводе и пленнице «Дунаю, Дунаю, что смутен течешь» (сюжет которой был распространен и в русском песенном творчестве). Это старейшая запись словесного текста восточнославянского песенного творчества. Слова отдельных русских народных песен были найдены в сыскных делах Московского судебного приказа, где они сохранились в качестве обвинительного материала. Большой исторический интерес представляют записи слов пяти русских исторических песен, сделанные неизвестным лицом в 1619 году в Архангельске (в числе их были две песни о славном русском полководце М. В. Скопине-Шуйском и плач Ксении Годуновой).

Появление в XVIII веке многочисленных рукописных записей напевов и текстов народных песен стоит в непосредственной связи с распространением в это время среди городского населения не только грамотности в широком смысле слова, но также и линейной нотации современного типа.

Уже в X—XI веках в Киевской Руси существовала безлинейная нотная письменность — так называемые знамена или крюки. Различные формы этой нотации, весьма еще несовершенной, составляли достояние преимущественно лиц духовного звания и применялись для записи исключительно церковной музыки — знаменного пения. Для записей народных песен, презрительно именовавшихся духовенством «бесовскими» и «сатанинскими», крюковая нотация не использовалась, да, по существу, была и малопригодна.

Пробуждение в середине XVIII века в России широкого общественного интереса к народному творчеству определяется интенсивным расцветом художественной культуры, подготовленным всем предшествующим развитием русской общественно-политической жизни. Как известно, во второй половине XVIII века огромные сдвиги происходили в различных областях художественного творчества — в русской литературе, живописи, скульптуре, архитектуре, музыке. В 70-х годах XVIII века в России складывается национальная композиторская школа, представленная именами таких замечательных композиторов демократического направления, как Березовский, Бортиянский, Матинский, Пашкевич, Фомин, Хандошкин, Дубянский и другие.

Интерес к родному народному творчеству, пробудившийся у русских поэтов и музыкантов в борьбе за национально-самобытный характер развития русской литературы и музыки, был теснейшим образом связан с ростом демократических освободительных идей. Обращение русских писателей и композиторов к образам народного искусства и непосредственно к собиранию народной песни порой являлось одной из форм протеста русской интеллигенции против крепостно-

го рабства. Отнюдь не случайно в первых двух песенных сборниках (Чулкова и Трутовского) содержались уже песни социально заостренного характера времен крестьянских восстаний XVII—XVIII веков, такие, как «Не шуми, мати зеленая дубравушка» и «Что да на матушке на Волге».

В конце XVIII века великий русский писатель-революционер А. Н. Радищев в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» сознательно использует материалы народной поэзии и песни как прямое средство борьбы против порабощения широких народных масс, против крепостного гнета. Литературная деятельность Радищева явилась вершиной развития революционной демократической мысли в России того времени. В своих произведениях Радищев показал народ как движущую, созидательную силу истории. В высокохудожественных высказываниях Радищева о народной песне выразилось отношение передовой демократической русской интеллигенции к народнопесенному творчеству как к одной из важных сторон жизни угнетенного крестьянства. В отдельных главах своей книги «Путешествие из Петербурга в Москву» («София», «Клин») Радищев писал об общественном значении народного песенного творчества, о его связи с реальной жизненной действительностью, о глубоком отражении в нем психического склада русского народа: «Ямщик мой затянул песню по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Почти все голоса сих песен суть тону мягкого¹. На сем расположении народного уха умеи учреждать бразды правления. В нем найдешь образование души нашего народа». В скорбных заунывных напевах протяжных песен, проникнутых протестом против несправедливости и гнета, Радищев справедливо усматривал отражение угнетенного состояния русского народа. Он настаивал на вдумчивом изучении психического склада русского народа по его песням и на активном использовании народного песенного творчества в интересах прогрессивного развития русской общественной жизни.

Пробудившийся в XVIII веке в среде русской интеллигенции интерес к устному поэтическому и музыкальному творчеству русского народа на первых порах, естественно, не имел собственно научной направленности. Народные песни записывали и издавали без каких бы то ни было научных примечаний и — что еще досаднее — без обозначения мест-

¹ Выражение «тону мягкого» является здесь буквальным переводом термина *moll*, означающего минорный лад, характерный для значительной части протяжных песен.

ности. Необходимость научно точной фиксации напева и текста еще не была осознана.

Собирателями и исследователями русской народной песни были в основном литераторы, поэты, певцы и композиторы. Активный интерес их к поэтическому и музыкальному творчеству своего народа определялся главным образом поисками национально своеобразных средств художественного выражения. Так, например, поэты XVIII века В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, позднее — Н. А. Львов, вырабатывая основы русского литературного стихосложения, усматривали его истоки в устном поэтическом народном творчестве. В своем трактате «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752) Тредиаковский наметил основные принципы реформы русского литературного стихосложения на основе закономерностей тонического стихотворного ритма скорых русских песен. Мысли Тредиаковского были развиты и уточнены Ломоносовым (позднее также Н. А. Львовым).

Первые нотные записи русских народных песен делались неизвестными любителями музыкантами для личного пользования. Большинство рукописных записей относится к середине XVIII века; однако в некоторых сборниках кантов встречаются и более ранние фольклорные записи, выполненные в большинстве случаев линейной квадратной «киевской» нотацией; ключевые знаки и тактовые черты в них еще не применялись.

Публикации песенных текстов. Первый печатный сборник текстов русских народных песен (без напевов) был составлен в конце 60-х годов XVIII века известным тогда писателем-разночинцем М. Д. Чулковым. «Собрание разных песен» в 4 частях было опубликовано Чулковым в 1770—1774 годах и вскоре переиздано составителем. Позднее, в 1780—1781 годах, труд был перепечатан известным русским просветителем Н. И. Новиковым с добавлением еще пятой и шестой частей.

При составлении своего «Собрания разных песен» Чулков широко использовал рукописные любительские записи народных песен. Состав этого собрания отличается большой пестротой. Наряду со старинными крестьянскими песнями, в том числе обрядовыми, в нем широко были представлены позднейшие городские песни XVIII века, частично с текстами литературного происхождения, а также популярные романсы, имевшие устное распространение в городском песенном репертуаре того времени. Сборник Чулкова был первым опытом большого печатного свода песенных текстов, хотя в нем еще и отсутствовала систематизация песен по жанрам. Он был источником, из которого широко черпали многие русские писатели первой половины XIX века, в том числе

Пушкин, взявший из этого сборника текст песни «Не шуми, мати зеленая дубравушка», а также ряд песенных эпитафий для повести «Капитанская дочка».

Первые публикации напевов. Старейшими публикациями русских народных песен с напевами являются «Собрание русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского (выпуск I—IV; 1776—1795), а также «Собрание народных русских песен с их голосами», составленное Н. А. Львовым и И. Г. Прачем (1790—1806).

И по своему характеру, и по характеру записей оба печатных собрания обнаруживают заметное родство с многочисленными рукописными любительскими собраниями русских народных песен. Не подлежит сомнению, что при составлении сборников Трутовского и Львова — Прача значительная часть песен была почерпнута ими из любительских рукописных собраний.

Сборник Трутовского. Первый печатный сборник русских народных песен с напевами составил в 70-х годах Василий Федорович Трутовский, известный певец и придворный гуслист екатерининского времени¹.

«Собрание русских простых песен с нотами» Трутовского было опубликовано им анонимно (без упоминания имени составителя) и выходило на протяжении нескольких лет в четырех частях (по 20 песен в каждой): первая часть в 1776 году; вторая — в 1778; третья — в 1779 и четвертая — в 1795 (уже после сборника Прача). Примечательно, что первая часть сборника вышла на протяжении XVIII века тремя изданиями. Всего в сборник Трутовского вошло 80 песен, в том числе 13 украинских. По своему составу сборник этот во многом повторяет содержание рукописных тетрадей и альбомов того же времени. Многие из его напевов использованы в произведениях композиторов XVIII века.

В жанровом отношении в сборнике Трутовского выделяются в первую очередь протяжные лирические песни. («Уж ты, поле мое»), исторические песни времен крестьянских восстаний, в том числе яркая песня разинского цикла «Что да на матушке на Волге», две песни о конфликте между Карамышевым и казачьей вольницей («Еще вниз-то было по матушке Камышенке-реке» и «Уж не травушка в чистом поле зашаталась»), а также молодецкая песня обличительного

¹ В. Ф. Трутовский (1740—1800) был родом из Харьковщины; наряду с русской, он знал также и украинскую песню. Был вывезен в Петербург в качестве хорошего знатока и исполнителя народных песен князем Потемкиным и принят на придворную службу сперва в качестве лакея, позднее — квартирмейстера (с указанием, что «он, Трутовский, употребляется единственно во внутренних апартаментах для играния на гусях») и, наконец, камер-музыканта.

характера «Что пониже было города Саратова». Напевы некоторых из этих песен содержат отпечаток солдатской песенной традиции того времени.

Наряду с протяжными, в собрании Трутовского видное место занимают хороводные и скорые плясовые. Среди них встречаются песни остросатирического коморощего характера, как, например, «За святыми воротами черничка гуляла» или «Недоноска меня матушка родила». В сборник вошли также и песни-романсы того времени: «Хоть черна ряса кроет», пастораль «У речки птичье стадо» (слова И. Богдановича), «Заря утренняя взошла», по существу, чуждые народно-песенной мелодике.

Записи напевов даны Трутовским в виде одногласной мелодии с сопровождением одного лишь басового голоса, без аккордов. Такого рода изложение, очевидно, было сделано с тем расчетом, чтобы сопровождение могло исполняться на любом инструменте (гусях, бандуре, фортепиано) с добавлением, по мере надобности, других голосов или аккордов. Лишь в IV части (а также в третьем издании I части) имело место схематическое аккордовое заполнение сопровождения. Особняком стоит украинская плясовая песня «На бережку у ставка»¹, снабженная весьма развитым по своей фактуре сопровождением; как это установлено недавно, автором его был композитор И. Козловский.

Песни, вошедшие в сборник Трутовского, в свое время были широко использованы в операх и в других произведениях того времени (в том числе в музыкальной комедии «Мельник, колдун, обманщик и сват» с музыкой Соколовского — Фомина).

Сборник Львова — Прача. Второй печатный сборник русских народных песен вышел в 1790 году под заглавием «Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач». В первом издании сборника заключалось 100 песен, в том числе 6 украинских. Сборник предвзялся содержательным предисловием «О русском народном пении» известного поэта и культурного деятеля того времени Н. А. Львова (без подписи автора), принимавшего деятельное участие в составлении этого труда.

Впервые в истории русской фольклористики песенный материал сборника был систематизирован по жанрам и подразделялся на шесть отделов: 1. Песни протяжные (34); 2. Плясовые или скорые (43); 3. Песни свадебные (6); 4. Песни хороводные (8); 5. Песни святочные (3); 6. Малороссийские (6).

В первое издание сборника вошло 60 новых записей напевов русских народных песен; остальные 40 повторяли записи сборника Трутовского, частично в несколько иных вариантах. В 1806 году сборник был

¹ Использована Мусоргским в качестве темы гопака в опере «Сорочинская ярмарка».

переиздан с добавлением еще 52 песен (в число 150 песен, его составивших, не вошли две песни из первого издания: «Ты воспой, воспой, млад жаворончек» и «Ах вы, кумушки, голубушки»); третье издание 1815 года в точности повторяло второе. Во втором и третьем изданиях вступительная статья Н. А. Львова была заменена новым «Предупреждением», в свою очередь содержащим много ценных наблюдений и мыслей.

В трех первых изданиях сборника было указано имя одного из его авторов — Прача. Лишь редактор четвертого издания А. Пальчиков (двоюродный брат известного собирателя) впервые обозначил на титульном листе имена обоих составителей — Н. А. Львова и И. Прача. В своем предисловии А. Пальчиков раскрыл историю создания сборника, убедительно осветив ведущую роль в его составлении поэта Н. А. Львова на основании свидетельств современников (Г. Державина, Ф. Львова и Ев. Болховитинова). При этом, однако, А. Пальчиков несправедливо отодвинул на задний план Прача, сведя его роль лишь к гармонизации напевов.

Инициатором создания рассматриваемого сборника действительно был Н. А. Львов (1751—1803) — выдающийся поэт, почетный член Академии художеств и член Российской Академии наук. Он был многосторонне одаренным и универсально образованным человеком — поэтом, художником, архитектором, инженером, геологом, энергичным чиновником и видным общественным деятелем. Был другом и ближайшим советником выдающихся русских писателей того времени — Державина, Хемницера, Капниста и других. С 70-х годов Львов возглавлял известный поэтический кружок, собиравшийся в его доме. Горячий интерес Львова к русской народной песне непосредственно связан с направленностью его поэтического творчества, со стремлением к созданию стихотворений народного склада, так называемых «российских песен».

По свидетельству современников, идея создания сборника русских народных песен возникла в литературном кружке Державина — Львова; от членов кружка и их родственников записывались напевы многих песен, вошедших в сборник Львова — Прача¹.

Видимо, Н. А. Львовым производился отбор песен (в том числе и из любительских рукописных собраний), их классификация по жанрам, а возможно, и запись части песенных текстов. Для записей напевов с голоса членов литературного кружка в доме Львова и гармонизации их был приглашен квалифицированный музыкант Иван Прач².

Сборник Львова — Прача явился первым обширным сводом музыкальных записей русских народных песен с напевами, в котором впервые была намечена жанровая классификация песен с характеристикой в предисловии важнейших особенностей русской народной песенной традиции. Сборник

¹ Не лишено вероятности предположение, неоднократно высказываемое музыковедами (в том числе и Н. Финдейзенем), что идея составления сборника народных песен была в свое время внушена придворному гуслисту Трутовскому также членами указанного кружка; на это, между прочим, указывает и значительная общность состава песен в обоих сборниках.

² Иоганн Готфрид Прач был композитором, капельмейстером и педагогом. В начале 90-х годов он переселился в Петербург, где занялся музыкально-педагогической и композиторской деятельностью. Был преподавателем Смольного института и Театрального училища. С 1790 по 1816 г. в Петербурге был печатан целый ряд композиций Прача, среди которых заметную роль играли обработки русских народных песен.

оказал огромное влияние и на дальнейшее развитие собирательской деятельности русских музыкантов и на русскую классическую музыку. Немалую роль сыграл он и в пропаганде русской песни за рубежом. Напевы из сборника Львова — Прача были использованы в «русских» квартетах Бетховена соч. 59 (песни «Ах, талан ли мой, талан» и «Слава»), в финале II акта оперы «Севильский цирюльник» Россини (скорая песня «Ах, на горке, на горочке») и в неопубликованной кантате «Аврора» того же автора¹. Четыре песни («Ой, реченьки, реченьки», «Как пошли наши подружки», «Во лесочке комарочков» и украинскую «Ехал казак за Дунай») Бетховен обработал для голоса с сопровождением фортепиано, скрипки и виолончели. Напев подблюдной песни «Слава» претворен в операх «Борис Годунов» Мусоргского, «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Мазепа» Чайковского; семицкая хороводная песня «Ай, во поле липенька» вошла в музыку Чайковского к пьесе «Снегурочка» Островского и в оперу на тот же сюжет Римского-Корсакова; песня «Заинька, поскачи» — в оперу «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова.

Помимо того, мелодии из сборника Львова — Прача послужили темами многочисленных вариационных циклов для фортепиано (Д. Штейбельт, Д. Фильд), гитары (О. Сихра, В. Морков, С. Аксенов, М. Высотский). Впоследствии они входили в песенники для армии и школьные сборники. Вплоть до 70-х годов XIX века сборник Львова — Прача оставался источником, из которого черпали материал и составители многочисленных компилятивных песенных сборников (как, например, М. Бернгард, Н. Афанасьев, Н. Воротников), и авторы хоровых обработок русских песен (А. Афанасьев, П. Брянский, Н. Воротников). До 20 песен из сборника Львова — Прача (в том числе и 6 песен, в свое время опубликованных Трутовским) вошло в классический сборник «100 русских народных песен» Римского-Корсакова в новых мастерских гармонизациях этого композитора.

Гармонизации Прача сделаны опытной профессиональной рукой, однако большинство из них как по стилю своей фактуры, типичной для фортепианной бытовой музыки XVIII века, так и по ладово-гармоническим особенностям мало соответствовали мелодическому и ладовому складу русских народных песен. Наиболее удачны обработки песен городской традиции, в особенности песен-романсов («Чем тебя я огорчила»). В некоторых гармонизациях сборника воспроизведен своеобразный склад городского гомофонно-гармонического

кантового трехголосия (например, в песне «Что пониже было города Саратова»); видимо, эти трехголосные обработки были заимствованы составителями из рукописных собраний. В песне «Высоко сокол» сохранена гармонизация, данная этому напеву композитором Е. Фоминым в одноименном хоре из его оперы «Ямщики на подставе» (либретто Н. А. Львова).

Предисловие Н. А. Львова. Значительную ценность имеет предисловие к сборнику «О русском народном пении» Н. А. Львова, как первый опыт научно-фольклористического исследования русской народной песни со стороны ее поэтического и музыкального содержания¹. В своей статье Львов говорит о ведущем значении мелодии в музыкальном искусстве («мелодия... душа музыки») и о связи музыки с интонациями живой речи («... говорить и петь в начале было одно дело... первые законы преподавали пением, и первая музыка состояла в мелодии слов»).

В своей эстетической оценке русского народного песенного творчества Львов с чувством национальной гордости говорит о богатстве и разнообразии русской народно-песенной мелодики, подчеркивая ее значение для композиторов: «... Не знаю я, какое народное пение могло бы составить столь обильное и разнообразное собрание мелодических содержаний, как российское. Между многих тысяч песен нет и двух между собою очень похожих, хотя для простого слуха многие из них на один голос кажутся. Можно себе вообразить, какой богатый источник представит собрание для талантов музыкальных». Наивысшую оценку Львов дает русским протяжным песням, справедливо усматривая в них вершину песенного творчества русского народа: «Протяжные наши песни суть самые лучшие: сии-то суть характеристическое народное пение».

Справедливо указывая на древность истоков русской народной песни, Львов вместе с тем выдвигает ошибочную гипотезу о происхождении русского народного творчества (в том числе и русского многоголосия) из древнегреческой музыки. Необоснованно усматривая прямое сходство между русским народным песенным творчеством и древней греческой музыкой (памятники которой, как известно, почти не сохранились), Львов, однако, не имел намерения принизить значение песенной культуры родного народа. Напротив, как и позднейшим исследователям (в том числе А. Н. Серову),

¹ Предисловие к сборнику было опубликовано еще и отдельно в «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год» под заглавием «О происхождении русских народных песен» и также без указания имени автора.

¹ Е. Рудакова. «Аврора» — русская кантата Дж. Россини. «Советская музыка», 1955, № 8, стр. 65—67.

Львову представлялось, что проводимая им параллель с античной музыкой должна была еще более подчеркнуть выдающееся место русского народно-национального песенного достояния в сокровищнице мировой культуры.

Первым из исследователей-фольклористов Львов вносит в свою концепцию принцип историзма, указывая на древность происхождения песен свадебных и хороводных «Свадебные и хороводные песни весьма древни, — писал он, — между ними нет ни одной в наши времена сочиненной: к сему роду песен, особенно к свадебным, есть между простых людей некое священное почтение, которое может быть еще остаток, древним гимнам принадлежащий... Свадебные сии песни во всем просторном государстве нашем и словами и голосом столь единообразны, что из-за нескольких тысяч верст пришедший прохожий по голосу оных узнает, в которой избе свадьба»¹.

Помимо свадебных и хороводных песен, Львов дает содержательную характеристику ряда важнейших песенных жанров, в том числе песен протяжных, плясовых, скорых, святочных, подблюдных и пастушеских, особенно останавливаясь на русском народном многоголосии, богатством и самобытностью своих форм уже тогда вызывавшем восторг иностранных музыкантов (итальянского композитора Паизиелло). Затрагивая сложный вопрос специфики современной городской песни и влияния нового песенного стиля на старинные песни крестьянской традиции, Львов связывал появление новых стилевых черт в русском городском простонародном пении с воздействием композиторской музыки гомофонно-гармонического склада, «учености», «правил», как он выражался, и «умножения в России музыкальных инструментов, прибавивших полутоны и другие музыкальные приятности»².

Речь здесь идет о проникновении в городскую народную песенную традицию аккордово-гармонического склада, а также о вытекающих отсюда интонационных и ладовых отличиях (в том числе и об утверждении гармонического вводного тона в миноре). Справедливо усматривая во всем этом естественный и неизбежный ход исторического развития, Львов не склонен отрицательно расценивать появление новых стилевых особенностей в русском народном пении (как это делали позднее многие, русские музыкальные деятели второй половины XIX и XX века). «Правила и с ними музыкальные приятности (так называет Львов гармоническую

фактуру. — Т. П.), подобно нарядам в нашем пении, так же как и в пении других земель, на счет характерной и простой народной музыки поселяются; из сего одного не следует, чтобы музыка оттого становилась хуже», — писал он¹.

Тонкий знаток русской народной песни, Львов хорошо сознавал в то же время, что аккордово-гармоническая фактура, «будучи общей всем народам», несовместима со многими интонационными и ладовыми особенностями, присущими старинным русским песням крестьянской традиции, и что именно поэтому новейшие городские песни, связанные с аккордово-гармоническим складом, уже не производят «над слухом того сильного ощущения», как «странный, но приятный народный напев... простой отечественной песни».

Во втором издании сборника (1806), вышедшем уже после смерти Н. А. Львова, вводная статья была коренным образом переделана в отношении отдельных ее теоретических положений². Наличие в новом «Предуведомлении» полемики с некоторыми ошибочными положениями статьи Львова (в том числе и с теорией древнегреческого происхождения русской народной музыки) говорит о том, что переработка не могла принадлежать покойному Львову. Вероятно, автором новой статьи был один из посетителей поэтического кружка, собиравшегося в доме Н. А. Львова.

В предисловии ко второму изданию был поставлен ряд новых интересных вопросов, в частности вопрос о времени возникновения различных категорий песен и бытовании их в той или иной социальной среде: «По содержанию некоторых из них можно догадываться, что сочинители были казаки, бурлаки, стрельцы, старых служб служилые люди, фабричные, солдаты, матросы, ямщики; но начало старинных песен, как-то: свадебных и хороводных — скрывается во мраке древности». В числе песен древнейшего происхождения автор «Предуведомления» ко второму изданию называет еще жанр семицких песен, не упоминаемый в статье Львова.

И статья Н. А. Львова «О русском народном пении», и «Предуведомление» ко второму изданию сборника Львова — Прача являются первыми и к тому же весьма удачными опытами научно-фольклористической характеристики русской народной песни, заключающими в себе (несмотря на ряд ошибочных и спорных положений) немало ценных наблюдений и мыслей.

¹ Львов—Прач, стр. 42.

² «Предуведомление» ко второму изданию 1806 года было перепечатано также в третьем и четвертом изданиях (1806 и 1896 гг.); в пятом издании 1955 года (под ред. В. М. Беляева) напечатаны оба предисловия.

¹ Львов—Прач. О русском народном пении. См.: Собрание народных русских песен с их голосами. М., Музгиз, 1955, стр. 41.

² Там же, стр. 42.

Анонимный песенник 1797—1798 года. Интересной публикацией русских народных песен конца XVIII века явился также «Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и протчих песен для фортепиано, собранные издателями. Санкт-Петербург, у Герстенберга и Дитмара».

Сборник этот был издан в 1797/98 году в трех частях и заключал в себе 140 напевов в двухручном переложении для фортепиано, но с подтекстовкой под мелодией первой строфы текста. Характеризуя пестрый состав песенника, Б. Вольман, редактор нового издания (М., Музгиз, 1958), справедливо подчеркивает, что он «в большей степени, чем другие печатные песенники XVIII века, напоминает рукописные сборники того времени, в которые заносилось все, что входило в орбиту домашнего музицирования»¹. Более половины приведенных песен (76) составляет область бытовой музыки, а не фольклора. В числе их песни-романсы на слова поэтов того времени (М. Ломоносова, А. Сумарокова, И. Дмитриева, М. Попова, Ю. Нелединского-Мелецкого, И. Богдановича, Г. Хованского, В. Капниста и других) с музыкой анонимных авторов, а порой весьма известных композиторов (Ф. Дубянского, И. Козловского). Встречаются в песеннике и отрывки из популярных опер (песня «Счастье строит все на свете» из оперы «Сбитенщик» Ж. Бюлана, «Радость, выслушай два слова» из оперы «Федул с детьми» В. Мартина). Заметим, что из 64 народных песен городской традиции, вошедших в песенник, половина заимствована из сборников Трутовского и Львова—Прача и лишь 32 песни были опубликованы впервые. Наиболее интересны в музыкальном отношении песни «За морем синичка» (№ 36), «Молодка, молодка» (№ 60), «Во пиру была» (№ 109), «Весел я, весел сегодняшний день» (№ 125).

И по составу песен, и по качеству записей, и по характеру обработки (чаще всего специфически фортепианных, а иногда сходных с трехголосной кантовой фактурой) сборник неоднороден. Черпая песенный материал из разнообразных любительских рукописных письменных сборников и альбомов того времени², составители его не пытались (в отличие от сборников Трутовского и Львова—Прача) отредактировать его по какому-либо единому принципу и тем более систематизировать по жанрам.

По своему художественному и научному значению песенник, изданный Герстенбергом и Дитмаром, в своей фольклорной части заметно уступает собранию Львова—Прача. Все же и этот сборник (долгое время представлявший библиографическую редкость) имеет источниковедческую ценность. Знакомство с ним расширяет представление о песенном быте XVIII века и может помочь историкам в установлении происхождения многих тем в произведениях композиторов XVIII и начала XIX века.

¹ Б. Вольман, Русские песни XIII века. Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара. Вступительная статья к сборнику. М., Музгиз, 1958, стр. 13.

² Об этом можно судить и на основании предисловия к «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год», изданной тем же И. Д. Герстенбергом: «Обещанное собрание простонародных песен издано будет в течение сего года... Мы сим изъявляем нашу чувствительнейшую благодарность тем особам, кои нас по благосклонности своей в сем случае удостоили обильными пособиями. Мы надеемся, что наши благодотворители, имея оных довольно в запасе, не лишат нас своего вспоможения и при издании второй части».

Сборник Кирши Данилова. Особое место среди фольклорных сборников XVIII века занимает объемистая рукопись неизвестного автора, составленная в середине столетия в Западной Сибири. Именем Кирши Данилова неизвестный составитель условно был назван издателями потому, что оно упоминалось в двух песенных текстах этой рукописи.

Сборник Кирши Данилова — первое большое и весьма ценное по содержанию собрание русских былин и исторических песен, заключающее в себе около 70 текстов с напевами эпических песен и сказов и, кроме того, несколько шуточных и сатирических песен. Благодаря его изданию в начале XIX века русская интеллигенция впервые познакомилась с богатствами русской эпической поэзии¹.

Среди других песенных сборников XVIII века рассматриваемый сборник стоит особняком не только по подбору песен, в основном эпических, но и по способу записи напевов. Сборник не предназначался для бытового музицирования, скорее он был рассчитан на любознательного читателя, интересующегося народной поэзией. Напевы здесь представлены одностольно, без композиторской обработки и, к сожалению, без подтекстовки. Значительная часть записей сделана в очень высоком регистре, неудобном для пения, и носит заметный отпечаток инструментальной фактуры (скрипичной или балалаечной). Как это типично для северной былинной традиции, разнообразные по содержанию тексты сборника во многих случаях пелись с одной и той же мелодией. К числу таких типовых напевов, исполняемых с различными текстами, относится напев с первоначальным текстом «Высота ли, высота поднебесная» (использован Римским-Корсаковым для дружинной песни в финале 4-й картины оперы «Садко»), представленный в сборнике в целом ряде родственных вариантов. В сборнике Кирши Данилова заметно преобладают напевы скоморошьей традиции; некоторые былины исполнялись с напевами плясового склада, близкими к «Камаринской».

¹ Впервые ряд текстов этой рукописи (без напевов) был опубликован в 1804 году; второе, гораздо более полное издание, содержащее 70 текстов с напевами, вышло в 1818 году под названием «Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым»; записи напевов в этом издании были опубликованы в произвольной редакции учителя музыки Г. Шпревича: третье и четвертое издания 1878 и 1892 годов точно повторяли второе. Наиболее ценным и полным является пятое академическое издание Публичной библиотеки «Сборник Кирши Данилова» СПб., ред. П. Н. Шеффера; напевы в нем воспроизведены в виде фототипических репродукций. В интересном неопубликованном исследовании проф. В. М. Беляева «Сборник Кирши Данилова», представляющем опыт реставрации музыкальных записей XVIII века, все напевы даны с тщательно сделанной подтекстовкой. Фототипическим путем воспроизведены напевы и в советском издании «Сборника Кирши Данилова», М.—Л., изд. Академии наук СССР, 1958.

Сборники Рупина и Кашина. Выдающимися собирателями русских народных песен первой половины XIX века были И. А. Рупин («Рупини»¹) и Д. Н. Кашин, вышедшие из крепостных. В двух частях небольшого по объему сборника И. Рупина, опубликованного в 1831—1833 годах, заключалось 24 песни, преимущественно городского стиля. Каждая из них представлена в двух видах: а) для одного голоса с простым аккордовым сопровождением гитарного характера, типичным для русского бытового романса 20—30-х годов; б) в виде трехголосного хорового или ансамблевого изложения типа канта (см. на стр. 42 и 86 песни «Не шуми, мати зеленая дубрава» и «Голубчик, голубчик, голубчик ты мой»).

Небольшой по объему сборник И. Рупина представляет значительную историческую и художественную ценность благодаря тому, что напевы лирических народных песен воспроизведены в нем отнюдь не в том упрощенном схематизированном виде, как то было обычно в других сборниках. Записи Рупина — выдающегося мастера-певца своего времени — непосредственно связаны с живой певческой традицией (в основном городской) и с его собственными излюбленными распевами, сохраняя отпечаток индивидуальной манеры интонирования самого собирателя. Благодаря этому записи лирических песен из сборника Рупина не только представляют исторический интерес, но могут успешно использоваться и для исполнительских целей. Гораздо более точно, по сравнению со сборниками Трутовского и Львова — Прача, выполнена в них и подтекстовка.

Большой интерес представляют в сборнике Рупина трехголосные «кантовые» записи народных песен, дающие представление о развитии бытового хорового трехголосия в первой половине XIX века.

В сборнике Рупина впервые был опубликован напев песни «Не шуми, мати зеленая дубрава» в городской его редакции (по некоторым данным, характеристика этой песни в повести «Капитанская дочка» Пушкина была навеяна впечатлениями от исполнения ее Рупиным, с которым поэту приходилось встречаться). Первый из собирателей, Рупин

записал и напевы таких замечательных протяжных песен, как «Не белы снеги забелелися» (использована Глинкой в его Каприччио на русские темы для фортепиано в 4 руки) и «Ах, не одна в поле дороженька пролежала». Те же песни, но в иных мелодических вариантах, опубликовал немного позднее и Кашин.

Д. Кашин (1760—1841) был даровитым пианистом, композитором и видным музыкальным деятелем своего времени. Его обширный сборник «Русские народные песни» для голоса с фортепиано, опубликованный в 1833/34 году, явился итогом многолетней собирательской работы в области народного творчества. Сборник этот, как и сборник Рупина, вовсе лишен этнографической направленности, характерной для собрания Львова—Прача. Кашин делит собранные им песни на три основные категории — протяжные, полупроотяжные и скорые, отказываясь, таким образом, от более детальной и конкретной жанровой классификации.

Сборник Кашина явился первым сборником народных песен, отразившим специфический песенный быт Подмосковья первой четверти XIX века, во многом отличный от песенного репертуара, бытовавшего в Петербурге. В частности, Кашин впервые опубликовал такие типичные русские протяжные песни, как «Степь Моздокская», «Лучина». Широко представлены в его сборнике также разнообразные мужские «молодецкие» и казачьи песни, высоко ценимые декабристами и Пушкиным, как наиболее идейно значительные в песенном наследии русского народа.

Значительно слабее по сравнению со сборником Рупина сделаны в собрании Кашина обработки народных напевов. Фортепианное сопровождение к песням в большинстве случаев отличается громоздкой и тяжеловесной фактурой: многочисленные аккорды, грузно «нависающие» на каждый звук напева, отяжеляют свободную распевную линию мелодий протяжных песен.

Сборники Варламова и Гурилева. В 40-х годах XIX века выходит серия обработок русских народных песен для голоса с фортепиано А. Варламова («Русский певец»), позднее, после смерти автора, опубликованных в одном томе под названием «Русский певец» (43 номера), а также сборник «Избранные русские народные песни» А. Гурилева (М., 1949). Сборники эти содержат ряд популярных песен городской традиции в свободных композиторских обработках. Народная песня подвергается здесь видоизменениям не только под влиянием гармонизации, но и со стороны изложения вокальной партии, в некоторых случаях весьма технически усложненной («Уж как пал туман на сине море» в обработке Гурилева). Русские песни в собраниях Варламова и Гурилева представляют собой, таким образом, свободные композиторские обработки, предназначенные для концертного исполнения, и по стилистическим особенностям родственны их собственным произведениям. Справедливо замечание

¹ Иван Алексеевич Рупин (1792—1850) — выдающийся профессиональный певец, преподаватель пения, руководитель хора и композитор. Будучи крепостным известного любителя музыки и мецената П. И. Юшкова (содержавшего в Петербурге хороший симфонический оркестр), И. А. Рупин был отдан «в учение» к лучшему в то время в Москве учителю пения Мускети, в прошлом известному итальянскому оперному певцу. По совету своего учителя, И. А. Рупин переделал свою фамилию на итальянский лад; под псевдонимом Рупин протекала в дальнейшем его артистическая деятельность. Из многочисленных вокальных композиций И. А. Рупина общенародное распространение получила песня «Вот мчится тройка удалая» на слова Ф. Глинки (пример на стр. 80).

Б. Асафьева, что «многие сочиненные Варламовым или Гурилевым романсы и песни близки к аранжировкам подлинных народных песен, сделанным ими же»¹.

Записи украинских песен. В XVIII веке, наряду с русскими, записывались также и украинские народные мелодии. Во многих любительских рукописных альбомах и тетрадах нередко можно встретить напевы украинских песен, изложенных большей частью, как и напевы русских песен, в традиционной для того времени форме трехголосного канта.

Целый ряд разнообразных по содержанию украинских народных песен (лирических, исторических, шуточных, плясовых) преимущественно позднейшего городского происхождения содержится, как уже говорилось, в старейших публикациях русских народных песен: Трутовского, Львова-Прача и Герстенберга-Дитмара. В основном это популярные песни позднейшей городской традиции, не дающие всестороннего представления о самобытности, мелодическом богатстве и жанровом разнообразии украинской песенной классики.

Сборник Максимовича и Алябьева. Видная роль в истории украинской фольклористики принадлежит трем обширным сборникам поэтических текстов украинских народных песен М. Максимовича (М., 1827, 1834, 1849), куда вошло значительное количество песенных текстов, записанных Н. В. Гоголем. Наряду с песнями городского происхождения, здесь впервые были представлены важнейшие песенные жанры крестьянской традиции: календарные, свадебные, эпические, исторические и крестьянские лирические. Публикации Максимовича расширили представление украинской и русской интеллигенции о разнообразии содержания и богатстве поэтических образов украинской народной поэзии.

В 1834 году, одновременно с выходом второго сборника Максимовича, был опубликован сборник 25 обработок украинских песен «Голоса украинских песен, изданные М. Максимовичем» в переложении для пения с фортепиано А. Алябьева². Сборник получил высокую оценку Н. В. Гоголя. Впоследствии Алябьев издал в своей гармонизации еще несколько украинских песен. Многие из песен, гармонизованных Алябьевым, также принадлежат к городской бытовой традиции. Наряду с тем, в его сборнике можно встретить ценные образцы старинных классических песен, таких, как свадебная «Ой, летят галочки», веснянка «Ой зоре, зоренько», лирическая «Віють вітри».

Заключение. В итоге обзора важнейших сборников народных песен XVIII и первой половины XIX века следует подчеркнуть характерные их особенности, присущие собирательской деятельности русских музыкантов этого времени.

¹ Б. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., Academia, 1930, стр. 111.

² См. о сборнике Алябьева исследование Б. Штейнпресса «Первый музыкальный сборник украинских народных песен» (историко-критический очерк) в сборнике «Голоса украинских песен, изданные Михаилом Максимовичем, аранжировка А. А. Алябьева». Второе издание, под ред. Б. С. Штейнпресса, М., Музгиз, 1961.

Авторы первых сборников записывали в основном городские народные песни, в том числе и песни-романсы на слова русских поэтов. Старинная русская народная песня проникала в эти сборники в большинстве случаев в достаточно измененном виде — своеобразно «переинтонированной» в соответствии со стилистическими особенностями городской бытовой песенной традиции. Лишь в редких, единичных случаях записанные в XVIII веке песни исконной классической традиции сохранили присущий им своеобразный мелодический облик (например, хороводная песня «Ай, во поле липенька», а также свадебные «Матушка, что во поле пыльное» и «Во тереме гусли» в собрании Львова—Прача).

По всей видимости, песни записывались не от крестьян и не в деревнях, но по преимуществу от любителей и знатоков народной песни из среды интеллигенции.

По свидетельству современников (Ф. П. Львова), в сборник Львова вошли песни, записанные «от охотников» (то есть любителей. — Т. П.) и родственников, в его доме беспрестанно певших¹. По предположению некоторых исследователей, от тех же лиц производились записи многих песен, вошедших и в более ранний сборник Трутовского. В числе писателей поэтического кружка, собиравшегося у Н. А. Львова, был поэт и певец С. Митрофанов, воспетый в стихах Державина как замечательный исполнитель протяжной русской песни «Высоко сокол»; две песни народного склада во втором издании сборника Львова—Прача на слова этого поэта («За горами, за долами», «Солнце на закате») были, вероятно, записаны с голоса самого С. Митрофанова. Некоторая часть песен сборника Трутовского, несомненно, отражала личный песенный репертуар составителя, славившегося в качестве хорошего исполнителя русских и украинских народных песен. В сборнике 30-х годов XIX века И. Рупина — выдающегося профессионального певца своего времени — в известной мере претворен концертный песенный репертуар составителя.

О том, что первые записи русских народных песен были связаны с городской песенной традицией, писал в своем очерке «Культивирование народной песни в музыке города» Б. Асафьев. «Пока песня была, что называется, «под рукой»... и не было необходимости за ней далеко ездить, — такие собиратели, как Львов, могли тут же, вокруг себя записать напевы и заказать какому-либо немцу или чеху, вроде Прача, сопровождение к ним. Так продолжалось и в

¹ Львов — Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., Музгиз, 1955, стр. 54.

начале XIX века... материалу было сколько угодно и лежал он близко»¹.

Первые сборники песен составлялись отнюдь не с научными целями, но в расчете на практическое их использование в условиях домашнего музицирования, отчасти и концертного эстрадного исполнительства. Поэтому записи песен публиковались чаще всего в виде несложной композиторской обработки для одного голоса с простейшим инструментальным сопровождением, пригодным для исполнения на фортепиано, арфе, столбовидных гуслях, бандуре, семиструнной гитаре, балалайке. Некоторые обработки сохраняли связь с городским гомофонно-гармоническим трехголосным изложением «кантового» типа (сборники Львова—Прача, Рупина) или же представляли собой нетрудные переложения для фортепиано (сборник Герстенберга и Дитмара).

Записывая напев, собиратели обычно исходили при этом из норм мажора и гармонического минора западноевропейской школьной теории музыки. Благодаря этому записи новейших городских песен в большинстве случаев оказывались удачнее, чем старинных, своеобразная ладовая природа которых нередко искажалась. При обработке старинной крестьянской песни собиратели обычно произвольно повышали VII ступень в миноре, коренным образом изменяя мелодический и ладовый склад напева, или же заменяли подлинную концовку песни кадансом, типичным для стиля чувствительного бытового романса того времени.

Справедливо указывал Б. Асафьев в своей характеристике первых сборников русских песен, что записыватели «вполне могли не замечать, что они искажали песни, или же искренне полагали, что они ее только приспособляют ко вкусам многих любителей, а не видоизменяют»².

Во многих случаях при записи заметно видоизменялся и ритмический склад напева. В первую очередь это относится к распевным мелодиям протяжных лирических песен, записывать которые не научились до самой середины XIX века. Широкие, свободно льющиеся напевы протяжных песен, не заключавшие в себе периодического чередования акцентов, искусственно «втискивались» собирателями XVIII и первой половины XIX века в рамки какого-либо тактового размера. Поэтому записи распевных протяжных песен в сборниках этого времени значительно слабее песен других жанров и, как правило, вовсе непригодны для практического исполнения (неестественность ритмического склада протяжных пе-

сен в записях Прача, насильственно «втиснутых» в рамки строгих тактовых делений, отмечалась в свое время Г. Р. Державиным и его друзьями)¹. Напротив, записи песен с четкой акцентной ритмикой сделаны достаточно хорошо. Отнюдь не случайно многие скорые плясовые и хороводные песни из сборников XVIII века (как, например, «Ходила младшенька по борочку», «Ай, во поле липенька», «У меня ль во садочке») были широко использованы в русской классической музыке.

Неточно воспроизводились в записи не только напевы, но и тексты народных песен, особенно протяжных. Происходило это, в основном, потому, что собиратели записывали текст не с голоса певца, но с пословесного пересказа. При этом в протяжных песнях обычно отбрасывали повторение отдельных слов и полустий, разрывы слов, вставки восклицаний («эх», «ах»). Песенный текст зачастую приобретал при этом нарочито схематическую форму и в таком виде уже не был пригоден для пения.

Справедливо наблюдение В. М. Беляева, что при подтекстовке протяжных песен как Трутовский, так и Прач «не придерживались принятых в народе приемов подтекстовки песенного текста... с обрывами и повторами отдельных слов стихотворной строчки, а прибегали к упрощенному виду подтекстовки с широкой расстановкой слогов песенного текста под песенную мелодию»².

Собиратель В. Трутовский, используя для своего сборника чужие рукописные записи текстов народных песен, равно как и тексты из сборника М. Чулкова, первый обратил внимание на значительную неточность этих записей и малую их пригодность для подтекстовки в целях практического исполнения. В «Предупреждении» к своему собранию песен он писал по этому поводу: «Я во всякой почти песне находил в речах великую неисправность и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты». Сравнение записей текстов Трутовского с рукописными записями, а также с текстами из сборника Чулкова, по-

¹ Е. Болховитинов, один из членов кружка Н. А. Львова, писал в 1815 году к Державину: «Жаль, что Прач на вкус европейской музыки все наши старинные песни размерил на равные такты. Сие нестерпимо. Наипаче в протяжных песнях... От сего-то в устах русского мужика, поющего сии песни не по такту, а с временной вытяжкой многих слогов, они чувствительнее, нежели как можно петь их по нотам Прачевым. Тактовая музыка, как и равноступная Европейская поэзия, утомительна единообразием». Цит. по «Сочинениям» Державина с объяснит. примеч. Я. Грота, т. VI, СПб., изд. Академии наук, 1871, стр. 313.

² В. М. Беляев. Собрание народных русских песен с их голосами Львова—Прача. Вступительная статья к сборнику Львова—Прача, М., Музгиз, 1955, стр. 25.

¹ Б. Асафьев. Русская музыка от начала XIX века. М.—Л., Академия, 1930, стр. 110.

² Цитируемое сочинение, стр. 110.

казывает, однако, что производимое им редактирование текста в отдельных случаях не улучшало, но еще более ухудшало положение. Значительная неточность записей песенных текстов характерна не только для собирателей XVIII века, но и для большинства сборников первых трех четвертей XIX века. Лишь в 70—80-х годах XIX века в собирательской практике получает признание научный метод записи песенного текста уже не с пословесного пересказа, а непосредственно с пения.

Несмотря на все эти недостатки, свойственные деятельности собирателей XVIII и первой половины XIX века, научное и художественное значение песенных сборников этого периода весьма значительно.

РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ В XIX ВЕКЕ

Собирательская деятельность русских поэтов. В 20, 30 и 40-х годах XIX века передовые взгляды А. Н. Радищева на народное творчество развивались представителями прогрессивного и революционного направления — декабристами, А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем и позднее революционным демократом В. Г. Белинским.

Декабристы (А. Бестужев, А. Корнилович) искали в устном песенном творчестве выражения непреклонного и свободлюбивого духа, свойственного русскому народу. Отсюда их преимущественный интерес к старинным казачьим песням, к мятежным песням вольницы, выразившийся и в публикации ряда текстов казачьих песен (см.: «Русская старина», «Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 год», изданная А. Корниловичем, СПб., 1824), и в отдельных публицистических работах (А. Бестужев, «Взгляд на старую и новую словесность в России», «Полярная звезда»; «Карманная книжка для любителей и любительниц русской словесности», 1825).

К оценке народного поэтического искусства декабристами близко стоят и взгляды Пушкина, также увлекавшегося и мятежными песнями вольницы (цитированными им в повестях «Дубровский» и «Капитанская дочка»), и сказаниями о Разине и Пугачеве, и сатирическими сказками. Пушкин призывал молодых писателей учиться у народа простой, образной и выразительной речи.

К народному песенному творчеству Пушкин обращался не только как писатель-художник, но и как собиратель. Он записал довольно большое количество песенных текстов (в частности, ряд интересных свадебных песен). Записи эти были переданы им П. Киреевскому, известному собирателю



В. Ф. Одоевский



Е. Э. Линева

текстов русских народных песен в 30—40-х годах, и вошли в собрание русских народных песен последнего. Собирали русские и украинские песни занимался также и Гоголь.

В 40—60-х годах XIX века передовое демократическое направление в фольклористике, ведущее свое начало от взглядов первого русского революционера-демократа Радищева и продолженное затем декабристами и Пушкиным, получает дальнейшее развитие в научно-публицистической деятельности русских революционных демократов В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова.

Белинский и народное творчество. В. Г. Белинский (1811—1848) был не только гениальным литературным критиком и философом-материалистом, но и первым исследователем русской народной поэзии. Рассматривая народное поэтическое творчество как отражение общественного народного сознания, идеологии, Белинский умел отличать подлинно художественные творения от произведений псевдонародных, которые попадали в устный народный репертуар под влиянием темных, отрицательных сторон народной жизни, порожденных вековым социальным гнетом.

Развернувшаяся в 30—40-е годы борьба демократического направления русской общественной мысли с различными реакционными течениями, в особенности со славянофильством, нашла свое отражение и в области собирания и изучения народного творчества. Не остался в стороне от этой борьбы и Белинский. Вопросы собирания и публикации произведений народной словесности живо интересовали его. Великий русский просветитель сознавал, что только научно полноценные публикации произведений народного творчества могут познакомить русское общество с действительной жизнью и мировоззрением народа. Этим требованиям большинство изданий того времени (в особенности собирателей из лагеря славянофилов) отнюдь не удовлетворяло. Образцы народной поэзии подбирались в них нарочито тенденциозно. Тексты урезывались, подвергались произвольным изменениям, искусственно приглаживались и приукрашивались; социальная острота их всячески затушевывалась. Стремясь сохранить устои отжившего самодержавно-крепостнического строя, славянофилы старались идеализировать косный патриархальный быт, сгладить острый антагонизм в отношениях крепостников-помещиков и крестьян. Они сознательно фальсифицировали фольклорные произведения, с тем чтобы создать ложное представление о русском народе как о «божественном избраннике», носителе идей смирения и покорности.

В своих полемических статьях и рецензиях (в частности, на полулюбительские труды Снегирева и Сахарова) Белинский стойко боролся со всякого рода подделками произведений народного творчества, равно как и с порочным принципом искусственного отбора, искажавшим подлинное содержание народной поэзии в угоду реакционному крепостническому направлению, так называемой «официальной народности». Белинский прямо указывал, что произведения народного творчества следует записывать с величайшей точностью, «под диктовку народа, ничего не прибавляя и не выпуская»¹. Он горячо приветствовал деятельность собирателей демократического направления, воспроизводивших в своих публикациях произведения народной поэзии именно в том виде, в каком они бытуют в народе. «...Какой благодарности заслуживают те скромные, бескорыстные труженики, которые с неослабным постоянством, с величайшими трудами и пожертвованиями собирают драгоценности народной поэзии и спасают их от гибели забвения», — писал он².

Взгляды Белинского на идейное содержание и сущность народной поэзии с наибольшей силой и полнотой выразились в его знаменитых четырех фольклорных статьях 1841 года. По форме эти статьи представляют собой развернутые рецензии на фольклорные публикации и книги по вопросам поэтического народного творчества, в том числе на «Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым» (второе издание, М., 1918), на книгу «Сказания русского народа, собранные Сахаровым» (том I, кн. I, изд. третье, СПб., 1841) и на «Русские народные сказки» (ч. I, СПб., 1841). Однако по своему объему и глубине содержания статьи эти вышли за рамки рецензий, явившись самостоятельными развернутыми исследованиями об общих задачах изучения народной поэзии, об идейном содержании русской народной словесности, ее связях с историей, трудом, бытом и освободительной борьбой русского народа.

Помимо статей 1841 года, ценнейшие высказывания о народном творчестве содержатся и в других работах Белинского, в его «Литературных мечтаниях» (1834), в статьях о поэзии Кольцова (1835, 1836), Лермонтова (1846), в знаменитом «Письме к Гоголю» и других работах.

И статьи 1841 года, и другие произведения Белинского, касающиеся проблем народности и народного творчества (в особенности «Письмо к Гоголю»), носят заостренный полемический характер. Они разоблачают антинародные взгляды представителей враждебного, реакционного лагеря, и в первую очередь взгляды славянофилов — ревнителей патриархальной старины, усматривавших в народном творчестве черты смирения, рабской покорности, христианского непротивления несправедливостям самодержавно-крепостнического строя.

¹ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Огиз, 1948, том III, стр. 448.

² Там же.

Чернышевский и Добролюбов о народном творчестве.

Взгляды Белинского на народное творчество были продолжены и во многом по-новому развиты великими революционными демократами Н. Г. Чернышевским (1828—1889) и Н. А. Добролюбовым (1836—1861), научно-публицистическая деятельность которых открыла новый этап в развитии русской общественной мысли. Вопросы народности русской литературы и искусства, идейного содержания народного творчества, в основном народной словесности, занимают важное место в их литературно-критической деятельности, неразрывно связанной с задачами освободительного движения.

Для Чернышевского и Добролюбова характерно признание народа как основной движущей силы исторического развития, горячая вера в его могучие творческие возможности, в его светлое будущее. Понятие «народа» отождествлялось в их представлениях в основном с крестьянством. Расценивая фольклор как художественное выражение современной народной жизни, Чернышевский и Добролюбов связывали вопросы научного изучения и пропаганды народного творчества с освободительной борьбой русского народа.

Подобно Белинскому, Чернышевский указывал на большое общественное значение собирательской работы, важность которой, по его мнению, «неизмеримо велика, и посвящать свою жизнь собиранию народных песен — прекрасный подвиг».

Продолжая линию борьбы Белинского с реакционными взглядами славянофилов и представителей «официальной народности», Чернышевский и Добролюбов первые выступили с серьезной критикой так называемой «мифологической школы» в лице главных ее представителей Буслаева и Афанасьева. Реакционно-романтической приверженности этих авторов к мифологической старине, их взглядам на якобы неизменность и «косность» фольклора Добролюбов и Чернышевский противопоставляли живой исторический подход к народной поэзии. С их точки зрения, народ является не только хранителем издревле сложившихся жанров устной поэзии, но также творцом новых художественных ценностей, непосредственно отражающих живую современную действительность.

Вместе с тем Добролюбов в статье «О степени участия народной поэзии в развитии русской литературы» указывает и на существование значительных противоречий в народном мировоззрении, справедливо подчеркивая, что «не все в народе народное». Многие темные, отрицательные стороны народной жизни и быта, с его точки зрения, должно объяснять отнюдь не национально своеобразными особенностями на-

родного характера, но обстоятельствами, привнесенными в ходе исторического развития извне, по существу чуждыми народному мирозерцанию.

Важную роль в борьбе с различными реакционными направлениями в фольклористике второй половины XIX века сыграли журналы революционных демократов: «Современник» Некрасова и Чернышевского, «Колокол» Герцена, а также «Отечественные записки» Некрасова и Щедрина. На страницах этих периодических изданий систематически печатались содержательные публицистические статьи и рецензии по вопросам народного быта и народного творчества. В этнографии революционные демократы видели науку, призванную изучать современную жизнь и быт, мировоззрение, устное поэтическое творчество и социальное положение широких трудящихся масс. Этим передовым задачам вовсе не соответствовали труды представителей официального академического направления, стремившихся уйти в сторону от современности, от насущных и животрепещущих проблем сегодняшнего дня, от социальной борьбы.

Взгляды революционных демократов на народное творчество оказали заметное воздействие на работу собирателей-музыкантов демократического направления. Под непосредственным влиянием идей Белинского, а также полемических статей Серова и Одоевского, во второй половине XIX века постепенно выработался критерий более точной, чем прежде, фиксации песенного текста и напева.

Следуя заветам революционных демократов, выдающиеся собиратели народного творчества второй половины XIX века сознательно выдвигали на первый план те образцы песен, которые нарочито игнорировались фольклористами реакционного лагеря: социально заостренную, свободолюбивую направленность эпических песен и сказов (П. Рыбников, А. Гильфердинг), тяжелый подневольный труд бурлаков (М. Балакирев, Н. Лопатин и В. Прокунин), протест против отживших форм семейного уклада и патриархального гнета в протяжных и хороводных песнях (Балакирев, Линева), атеистические и антицерковные моменты в духовных стихах, хороводных и шуточных песнях, образы могучей народной воли и социального протеста в протяжных молодецких песнях (Балакирев, Пальчиков, Линева, Лопатин и Прокунин).

ВТОРОЙ ПЕРИОД СОБИРАНИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

С конца 50-х и начала 60-х годов XIX века собрание и теоретическое изучение произведений русского народного творчества получает значительно более широкий размах по сравнению с первой половиной столетия. Вступление русского освободительного движения в новый — разноточный — период, огромное влияние, оказанное на литературу и искусство философским учением великих русских революционных демократов, наконец мощное освободительное крестьянское движение против помещиков, развернувшееся в конце 50-х и начале 60-х годов при проведении реформы 1861 года, — все это вызвало у передовых деятелей русской музыки живой, активный интерес к народному песенному творчеству, и в первую очередь — к крестьянской песне.

Теоретические работы о народно-песенной мелодике. Немаловажную роль в деле изучения и собирания русской народной песни сыграли научно-теоретические работы о русской народно-песенной мелодике выдающихся музыкальных писателей В. Ф. Одоевского (1803—1869) и А. Н. Серова (1820—1871). Интенсивное развитие в эти годы русской музыки способствовало повышению интереса к вопросам народности, к изучению национально своеобразных выразительных особенностей русской народной песни, как основы и источника композиторской музыки.

Первый из русских музыкальных деятелей, В. Ф. Одоевский поставил перед русской музыкальной наукой задачу «извлечь из самих напевов, как они есть, их теорию», «определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение», изучить, «какие технические признаки отличают старинный русский народный напев от западных».

В своей речи на открытии Московской консерватории Одоевский выразил уверенность в том, что настало время подлинно научной разработки вопросов своеобразия русской песенной мелодики: «В наше время мы уже не можем довольствоваться одними предположениями: наука должна исследовать это явление, но для науки нужны надежные материалы... Воспитанники консерватории... будут и по сему предмету важными пособниками музыкального искусства; некогда их трудами соберутся с разных концов России наши подлинные народные напевы и науке представится возможным бессознательное донныне ощущение перевести на технический язык»¹.

Глубокий научный интерес Одоевского к русской народной песне пробудился под непосредственным влиянием дружеских бесед с М. И. Глинкой.

«На какие технические признаки (в особенности для практики), — писал Одоевский, — можно указать как на причину, почему всякий русский человек... руководимый единственно внутренним чувством, слушая то или другое пение, безошибочно скажет: «...русское, великорусское», или: «это что-то не наше, не так, неправильно»? Эти вопросы со многими другими к ним соприкасающимися возбудились для меня впервые в наших музыкальных беседах с покойным Михаи-

¹ В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. Редакция, вступ. статья и примечания Г. Бернандта. М., Музгиз, 1956, стр. 307.

лом Ивановичем Глинкой. Гениальный угадывал многое своим чудным чутьем, но этого нам обоим было недостаточно; для нашего полного сознания истины недоставало точки опоры...»¹.

В 60-х годах Одоевский опубликовал в газетах и журналах ряд статей по вопросам русского народного пения («Русская и так называемая общая музыка», «К вопросу о древнерусском песнопении», «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами» и другие). Большое общественное значение имела его речь, произнесенная в 1866 году по случаю открытия Московской консерватории. Помимо того, в архиве этого выдающегося музыкального писателя сохранилось несколько интересных статей и черновых заметок по вопросам народного творчества, частично опубликованных в советское время².

Одной из важнейших задач, стоявших перед русскими музыкантами, Одоевский считал собирание и изучение русских народных песен, которые он оценивал как «исторические и художественные памятники народа». В статье «К вопросу о древнерусском песнопении» Одоевский писал, что давно назрела «необходимость открыть заглушенные источники нашего внутреннего богатства, в общем смысле этого слова, вывести на свет божий сокровища, сокрытые под спудом и в недрах нашего народного духа, в его исторических проявлениях, найти силы для нового делания». В речи, произнесенной в день открытия Московской консерватории, Одоевский выразил уверенность, что новое учебное заведение «не оставит без художественно-исторической обработки... народных мирских напевов, рассеянных по всему пространству Великой Руси», и что с течением времени воспитанники ее сделаются активными деятелями в области собирания и изучения родного народного песенного творчества.

Являясь основоположником научно-теоретической разработки вопросов, посвященных национальному своеобразию русской народно-песенной мелодики, Одоевский сознавал, что глубокое и всестороннее изучение песенного фольклора не может быть осуществлено на базе первых песенных сборников конца XVIII и начала XIX века (Трутовского, Львова — Прача, Герстенберга — Дитмара, Кашина), содержащих в основном городские напевы позднейшего происхождения или же старинные напевы, переинтонированные на городской лад. «Для науки нужны надежные материалы», —

с уверенностью утверждал он, настаивая на абсолютно точной записи народных песен, недопустимости внесения в запись текста и напева каких бы то ни было произвольных редакционных изменений. По его глубокому убеждению, «народный напев есть такая же святыня, как и народное слово»¹. Поэтому «записывать напев следует точно, как он поется в народе (отмечая особо варианты), если бы даже казалось, что в этом напеве встречаются неправильности в отношении к ритму или движению мелодии. Эти самые (мнимые) неправильности и составляют отличие великорусской музыки от западной»².

В ряде своих высказываний Одоевский останавливается на ладовом и ритмическом своеобразии русской народно-песенной мелодики. Заостряя внимание на яркой ладовой самобытности, присущей напевам традиционной русской народной песни, в основном крестьянской, Одоевский отмечает неудовлетворенность распространенных в то время стандартных — на западноевропейский лад — гармонизаций русских песен, из-за которых интонационная и ладовая самобытность напевов нередко полностью утрачивались.

Подвергая суровой критике принцип отбора песен и способы их гармонизации в первых сборниках конца XVIII и начала XIX века, Одоевский указывал, что «первое записывание и гармонизация наших народных песен были сделаны людьми, которых знание, естественно, ограничивалось лишь западной музыкальной теорией; таковы были: Трутовский, равно аноним, работавший для издания песенника Герстенберга; Прач, Кашин, Шперович (в Кирше Данилове изд. Калайдовича...). Они явно старались приравнять наши народные мелодии к западной форме... для сего вводили симметричный ритм, которому отнюдь не подчиняется раздолье нашего народного пения, подводили нашу мелодию под какой-нибудь определенный тон или лад (Tonart), и когда наша мелодия не гнулась, то наказывали ее, подправляли, урезывали, приставляя к ней небывалые дизезы и бемоли, и таким путем, уничтожая самобытность наших песен, придавали им искусственную пошлость»³.

Первым из исследователей Одоевский обратил внимание на неподчиненность русской народно-песенной мелодики крестьянской традиции закономерностям акцентного тактового ритма профессиональной музыки («симметричного», по его выражению), на свободное расположение ритмических акцентов («то четных, то нечетных»). «Симметрический ритм

¹ В. Одоевский. К вопросу о древнерусском песнопении. Газета «День», 1864, № 17, стр. 7; отдельный отиск, стр. 10—11.

² В. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. Редакция, вступ. статья и примечания Г. Бернандта. М., Музгиз, 1956.

¹ В. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 253.

² Там же, стр. 377.

³ Там же, стр. 320.

весьма редко встречается в наших старинных напевах, — писал он, — а большей частью в них ритм то четный, то нечетный, и в этом особое их изящество»¹. «Вообще ритм великорусских песен свободный, изменяющийся, особенно не подчиняющийся никакому квадратуре»².

Одним из первых он применил прием свободной смены тактового размера — в записи русской народной песни «Возле реченьки хожу млада», попутно указав на большую типичность «разнотактности», часто встречаемой в наших старинных напевах (статья «Старая песня»).

Одоевскому было хорошо известно и о существовании самобытного русского народного многоголосия. Своеобразие голосоведения и гармонических приемов в народном хоровом пении устной традиции отмечено им в статье «Русская и так называемая общая музыка» в связи с характеристикой известного в 60—70-х годах народного хора, создателем и руководителем которого был даровитый крестьянский народный певец Иван Евстратиевич Молчанов (1809—1881).

Как и других передовых русских музыкантов, Одоевского горячо волновали вопросы обработки (гармонизации) русских народных напевов. В 1863 году он публикует один из своих опытов национально своеобразной гармонизации народного напева, выбрав для этой цели историческую песню о заточении в монастырь жены Петра I, царицы Евдокии³. Критически подходя к производившимся ранее гармонизациям русских народных песен на базе западноевропейской гармонии (в сборниках Прача, Кашина, Герстенберга и Дитмара), Одоевский настаивает на обработке по логическому складу, и притом такой, чтобы в приписанных композитором голосах не содержалось бы звуков, противоречащих ладовому своеобразию напева. «Если вы хотите, чтобы напев не погиб в вашем сопровождении, ограничивайтесь в контрапункте единственно нотами, представляемыми вам тою погласицею, которой принадлежит песня», — писал он.

Мысли В. Одоевского о создании национально своеобразных обработок русских народных напевов, при которых полностью сохранялось бы попевочно-интонационное и ладовое своеобразие народных мелодий, были осуществлены в творческой деятельности Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Прокудина, Лядова, Ляпунова, Кастаньского и других русских композиторов.

Положительное значение в истории развития научной музыкальной фольклористики имели также высказывания о народности и народной музыке выдающегося композитора и критика А. Н. Серова. Ценным вкладом в литературу о русской и украинской народной музыке явились две статьи Серова «Музыка южнорусских песен» (1861) и «Русская песня как предмет науки» (1869—1871), выросшая из прочитанной им в 1868 году публичной лекции «О великорусской песне и особенностях ее склада».

¹ В. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 330.

² Там же, стр. 328.

³ В. Ф. Одоевский. Старинная песня. «Русский архив», вып. II, 1863, стр. 107—111.

Продолжая в основном развивать взгляды Одоевского на национальное своеобразие русской народно-песенной мелодики, ее попевочно-ладовый, ритмический и подголосочно-полифонический склад, Серов подробно останавливается на проблеме обработки народных напевов, подвергая критической оценке публикации народных песен того времени (Львова — Прача, Кашина, Стаховича, Вильбоа, Бернарда, Афанасьева и отчасти Балакирева).

Подобно Одоевскому, Серов убедительно отстаивает идею национального своеобразия русской народной песни, доказывая, что «технический склад» ее нельзя изучать с точки зрения западноевропейской школьной теории музыки. Он правильно указывает на характерность для русской песенной мелодики строгого диатонизма с возможной «хроматизацией звуков» основного диатонического звукоряда.

Со свойственной ему полемической остротой Серов обрушивается на «дикое невежество» и ограниченность западноевропейских буржуазных ученых, которые «на все народы, на все культуры на свете» взирают лишь «сквозь призму своей собственной культуры».

Слабой стороной теоретической концепции Серова является попытка обоснования тождества народной русской музыкальной системы с древнегреческой. Тем не менее, несмотря на наличие противоречий и ошибочность отдельных суждений, статьи Серова о русской народной песне сыграли в свое время прогрессивную роль в развитии русской музыкальной культуры, в особенности в деле разработки проблемы гармонизации народных напевов.

Песенные сборники второй половины XIX века. С конца 50-х и в 60-х годах в работе собирателей-музыкантов наметился решительный перелом, проявившийся в принципиально новом подходе к подбору песен, в новых способах записи напевов и в поисках новых принципов гармонизации.

Как указывалось ранее, до середины XIX века русские музыканты записывали напевы народных песен преимущественно в городе, ограничиваясь главным образом городским песенным репертуаром новейшего происхождения. Если отдельные старинные классические песни крестьянской традиции и попадали в их поле зрения, то за немногими исключениями уже в виде городских вариантов, существенно изменившихся под влиянием городского песенного стиля свой первоначальный интонационный облик.

Начиная с 50-х и в 60-х годах русские музыканты под влиянием прогрессивных идей революционных демократов сознательно обращаются к песенному творчеству местных крестьянских традиций, усматривая в их богатейшей народ-

но-песенной мелодике могучий стимул развития национальной композиторской музыки.

Если собиратели конца XVIII и первой половины XIX века записывали народные напевы преимущественно в городских условиях (и притом нередко от певцов-любителей из среды интеллигенции), то теперь записи все чаще производятся непосредственно от крестьянских певцов. Многие из собирателей-музыкантов (в первую очередь М. Стахович, М. Балакирев и В. Прокунин) переходят на методы так называемой «полевой» работы. Розыски песен исконного классического стиля, не тронутых городским влиянием, производились ими в условиях специальных собирательских экспедиций (Островский, Вильбоа, Балакирев) или жизни в деревне (Стахович, Прокунин, Пальчиков).

Начиная с 60-х годов заметно меняется и общий облик песенных сборников. Советские исследователи (Б. Асафьев, Е. Гиппиус) справедливо отмечают появление новых видов сборников, и в первую очередь — сборников крестьянских песен. Лучшие из них гармонизованы по новому методу таким образом, что аккордовое сопровождение в них в большей или меньшей степени подчинено своеобразным ладовым особенностям напевов, воспроизводимых в этих сборниках с большой степенью точности. Справедливо мнение Б. Асафьева, что именно со сборника Балакирева «начинается новый период в обработке песен: стилизация гармонического мышления под ладовый строй песни»¹.

Принципиально новое явление составляют также сборники, фиксирующие своеобразную подголосочную фактуру русской народной песни (Мельгунов, Пальчиков, Лопатин и Прокунин, позднее Линева), а также сборники одноголосных напевов без композиторской обработки (записи Одоевского, Лаговского, Рубца). Появление подобных публикаций свидетельствует о пробудившемся к этому времени стремлении к серьезному научно-теоретическому изучению русской народной песни.

Примечательно, что возрастание во второй половине XIX века научно-теоретического и художественного интереса к самобытной народно-песенной мелодике крестьянской традиции сопровождалось у большинства крупных русских музыкантов заметным охлаждением к поздней городской народно-бытовой песне, во многих случаях ошибочно расцениваемой ими как якобы «псевдонародной». Именно с этого времени более широкое понятие «народная песня» приравнивается к понятию «крестьянская песня». Национально свое-

¹ Б. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., Academia, 1930, стр. 111.

образный стиль песен крестьянской традиции служит теперь своего рода критерием «народности» или «ненародности», будь то устный народный напев или образец композиторского творчества.

Недооценка исторического и художественного значения городского песенного стиля явственно проявляется в статьях и высказываниях многих выдающихся русских музыкальных деятелей, в том числе В. Одоевского, А. Серова, В. Стасова, композиторов «Могучей кучки» (позднее также Е. Линева и М. Пятницкого). Начиная со второй половины XIX века, песни городской традиции, по существу, исключаются из поля зрения наиболее выдающихся собирателей. Ценные образцы городских народных песен записываются и публикуются в эти годы лишь составителями песенных сборников прикладного значения, предназначенных для школьного и солдатского пения¹.

• **Сборник Стаховича.** Одним из первых собирателей напевов старинных русских народных песен крестьянской традиции был известный литератор и любитель гитарист М. А. Стахович, издавший в начале 50-х годов ценное собрание русских народных песен (I тетрадь — СПб., 1851; II тетрадь — СПб., 1852; III и IV — М., 1854). Большинство песен было записано им в основном в Орловской, Воронежской и Тамбовской губерниях. Напевы их несут отпечаток характерного песенного стиля этих местностей. В собрание Стаховича вошли такие превосходные песни, как «Про татарский полон», орловская былина «То не белая береза к земле клонится» (использованная в Увертюре на три русские темы Балакирева), величальная песня «Как за речкою да за быстрою» (включенная в свадебный обряд в опере «Снегурочка» Римского-Корсакова), плясовой напев «Уж ты, Ванька, пригнись» (послуживший Римскому-Корсакову для пляски скоморохов в той же опере) и многое другое. Однако, наряду с напевами крестьянской традиции, Стахович записывал также и отдельные поздние городские песни.

В содержательном предисловии к своему сборнику М. Стахович впервые подчеркнул необходимость записи песен не в одном, а в нескольких вариантах, попутно указав и на многоголосный характер исполнения их в крестьянской среде. «При собирании песен, — писал Стахович, — не должно пренебрегать малейшими вариантами их... для полного

¹ Наиболее ценными изданиями такого рода являются «Школьные песни» И. Х. Весселя и Е. К. Альбрехта; «Сборник солдатских, казачьих и матросских песен» тех же авторов (СПб., 1875); «Сборник избранных песен для солдатского хорового пения» П. Егорова (Екатеринославль, 1893); «Боевые песни русского солдата», Г. Попова (СПб., 1902, изд. 3-е) и др.

уразумения темы необходимо видеть ее место в целой системе вариантов; такой обработки русских песен мы не имеем, оттого и слышим мы от любителей русских песен жалобы, что русские песни нельзя узнать в музыкальной обработке»¹.

Ясно намеченному в сборнике Стаховича новому подходу к собиранию народных песен противоречит, однако, характер их обработок (для фортепиано и семиструнной гитары), сделанных собирателем в стиле бытовой городской песни-романса и в большинстве своем мало соответствующих своеобразной ладовой природе старинных песен крестьянской традиции. По характеру обработок, близких стилю городского бытового музицирования того времени, весьма ценный сборник Стаховича, равно как и обширный сборник «100 русских народных песен» К. П. Вильбоа (1860), являются сборниками переходного типа, занимающими промежуточное положение между первым и вторым периодами собирания. Ряд песен из обоих сборников впоследствии вошли в классическое собрание Римского-Корсакова «Сто русских народных песен».

Сборник Балакирева. Значительнейшей вехой в истории собирания песенного творчества нашего народа является сборник «40 русских народных песен» М. А. Балакирева (1866). Впервые в истории русской музыкальной культуры народные песни были записаны таким крупным музыкантом, как Балакирев. В качественном отношении записи Балакирева (так же как и последовавшие за ними записи Римского-Корсакова) стоят несравненно выше, чем записи всех их музыкально менее одаренных предшественников. Отличительную черту сборников Балакирева, как и Римского-Корсакова, составляет и строжайший отбор напевов со стороны их художественной ценности. Отнюдь не случайно напевы из первого сборника Балакирева почти целиком были использованы в русской классической музыке.

В 1860 году директор волжской паровой компании Н. А. Новосельский (бывший хорошим знакомым М. И. Глинки) привлек Балакирева и поэта Н. Ф. Щербину к участию в организованной им собирательской поездке по Волге со специальной целью записи бурлацких песен. Как указано Е. В. Гиппиусом², своеобразная целевая установка экспедиции находилась в теснейшей связи с большим общественным интересом в то время к «бурлацкой теме», олицетворявшей могучую бунтарскую силу угнетенного народа, в русской поэзии (Некрасов), публицистике, позднее также в живописи и музыке.

¹ М. Стахович. Собрание русских народных песен, тетрадь 3. Текст и мелодии собрал и на музыку аранжировал для ф-п. и семиструнной гитары Михаил Стахович. М., 1854, стр. 5.

² См. историю собирательской поездки Балакирева и Щербини в статье Е. Гиппиуса «М. Балакирев — собиратель русских народных песен» в журнале «Советская музыка», 1953, №№ 4—5.

Большинство песен балакиревского сборника записано от бурлаков и сезонных судовых рабочих — выходцев из крестьян.

Уже в первом издании своего сборника Балакирев кратко «паспортизовал» записи народных песен, обозначив губернии и уезды, но, к сожалению, не указал названий деревень и имен исполнителей.

В сборнике Балакирева заметно преобладают песни хороводные и скорые; второе по значению место занимают песни протяжные, среди которых есть такие замечательные, как «Надоели ночи» и «Подуй, подуй, непогодушка»; на третьем месте стоят песни свадебные, в том числе и ярко своеобразный напев «Не было ветру», построенный в большей своей части на бесполутоновых квартовых попевках. Сборник заключается песней «Эй, ухнем» — первой записью трудовой бурлацкой песни.

Важнейшим качеством сборника Балакирева является большая точность записи самих напевов, неприкосновенность их интонационно-мелодического и ладового своеобразия. Как композитор Балакирев стремился подчеркнуть эти особенности средствами музыкальной выразительности, применяя в фортепианных сопровождениях к песням новые интересные гармонические звучания, в большинстве случаев органически соответствующие ладовым особенностям народных напевов. Балакирев ничего не менял в напевах, не «калечил» заключительных оборотов (каденций), не повышал искусственной седьмой ступени минорного лада; напротив, он приспособлял средства композиторской техники, в том числе и гармонию, к особенностям ладового склада напевов, вырабатывая таким образом национально своеобразные гармонические приемы, подчиненные мелодическому складу народных напевов.

В сборнике Балакирева отчетливо намечается несколько типов художественной обработки песни.

Первый тип обработки заключается в гармонизации напева своеобразными последованиями аккордов, подчеркивающими самобытный ладовый склад народных мелодий. Исходя из интонационных особенностей различного рода диатонических мажорных и минорных ладов (например, дорийского минора, миксолидийского мажора, параллельно-переменного лада и др.), Балакирев удачно избегает и убогих гармонических штампов школьных западноевропейских гармонизаций (широко применяемых до того времени в обработках русских народных песен многими композиторами), и популярных в русском городском быту простейших гармонизаций «гитарного» типа. Примером яркосвоеобразной гармонизации такого рода может служить сопровождение к старинной свадебной песне «Не было ветру», основанное на необычно звучащем сочетании аккордов так называемого «дорийского минора» (не вполне, правда, соответствующее бесполутоновому складу первой половины напева).

Второй тип балакиревских обработок определяется воспроизведением в напеве полифонического подголосочного склада, свойственного рус-

ской народной песне. Несмотря на неизученность в то время русской подголосочной полифонии, Балакирев в ряде своих обработок обнаруживает чуткое ощущение своеобразного подголосочного склада русской песни («За двором, двором», «Эко сердце», «Как под лесом»).

Третий тип обработки связан с применением развитой фортепианной фактуры, в отдельных случаях приобретающей образно-выразительное, подчас даже изобразительное значение. Нередко вся фактура сопровождения такого рода строится на развитии одной лишь характерной мелодической фигуры, одного образа (подчас остигатного характера, как, например, в песнях «Стой, мой милый хоровод», «Ой, утушка моя луговая»). Сопровождения такого рода в отдельных случаях близки стилю русских классических романсов второй половины XIX века, в том числе и романсов самого Балакирева. Показательны такие песни, как «Не спасибо, те, игумну, тебе», «Ой, утушка моя луговая», «Ехал пан».

Особый вид обработки составляют сопровождения с выдержанным басом, воспроизводящие характер звучания щипковых народных инструментов («А мы просо сеяны», «Заиграй, моя волынка», «Как по лугу», «Уж ты, сизенький петун»).

Новые принципы обработки русских народных песен, впервые примененные в первом сборнике Балакирева, были продолжены и развиты во втором балакиревском сборнике 1899 года «30 песен русского народа», а также в сборниках Римского-Корсакова, Лядова и Ляпунова.

Сборники Римского-Корсакова. Большую художественную и научную ценность представляет сборник Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» (1876—1877). Это своего рода антология русских народных песен, составленная по определенному плану.

Впервые после сборника Львова — Прача Римский-Корсаков применил здесь метод жанровой классификации песен. Сборник открывается отделом эпических песен, куда вошли напевы былин, исторических песен и духовных стихов. Большой заслугой Римского-Корсакова явилось также введение раздела древнейших календарных земледельческих песен (под заголовком «Игровые песни»). Первым из русских музыкантов Римский-Корсаков обратил внимание на большую научную и художественную ценность старинных народных напевов узкого мелодического объема, до того времени почти не привлекавших собирателей. Обширный и весьма содержательный раздел сборника составили свадебные песни, расположенные в том порядке, в каком они исполнялись на протяжении свадебной игры. Кроме того, в сборник вошли песни «голосовые» (то есть протяжные), скорые, хороводные и плясовые.

Римский-Корсаков записывал песни в городе от знатоков песен крестьянской традиции из среды интеллигенции, а отчасти и от певцов из крестьянской среды (в числе последних была домашняя работница Бородиных Евд. Виноградова, уроженка Саратовской губернии, напевавшая Римскому-Корсакову ряд превосходных старинных средневолжских песен). В сборник были включены также народные песни, уже использованные в произведениях Чайковского, в том числе песня «Сидел Ваня», послужившая темой медленной части квартета Чайковского, песни «На море утушка купалася» (№ 89) и «За двором лужок зеленешенек» (№ 66), вошедшие в оперу «Опричник» того же автора, и др. Несколь-

ко прекрасных записей Римский-Корсаков получил от Балакирева (см. об этом на стр. 146) и от Мусоргского (в числе их записи былинных напевов северных сказителей В. П. Шеголенка и Т. Г. Рябина «Как во городе стольно-киевском» и «Вольга и Микула», а также песни, вошедшие в оперу «Хованщина»: лирическая песня «Исходила младенька» и величальная «Приданые удалые»). Ряд старинных крестьянских песен Римский-Корсаков записал от своих друзей и знакомых, проявив верное чутье в отборе песен действительно типичных для крестьянской песенной традиции (таковы, например, записи смоленской масляничной песни и смоленских семицких песен «Ну-ка, кумушка» и «А и густо на березе листье», распространенность напевов которых в указанной области подтверждена советскими собирателями).

Значительную часть собрания Римского-Корсакова составили напевы, заимствованные им из других публикаций, ставших уже редкостью, в том числе из сборников Львова — Прача, Кирши Данилова, М. Стаховича, К. Вильбоа. Некоторые из этих напевов Римский-Корсаков сознательно «диатонизировал», уничтожив в них повышения седьмой ступени в миноре (например, в мелодиях из сборника Прача «Стояло тут косово дерево», «На море утушка»). В высокохудожественных обработках Римского-Корсакова эти напевы получили новую художественную жизнь.

Второй сборник «40 русских народных песен, записанных с голоса Тertia Филиппова» (1882) был составлен Римским-Корсаковым в соавторстве с чиновником Т. И. Филипповым, знатоком и мастером исполнения русской народной песни. В сборник вошли лучшие песни из репертуара Филиппова, в разное время усвоенные этим любителем старинных русских песен непосредственно из уст народных певцов. Основное внимание в сборнике уделяется протяжным лирическим песням, затем хороводным и скорым; кроме того, сюда вошло несколько записей духовных стихов (один из них — «Голубиная книга», приведенный со словами «Почему плакун-трава», — впоследствии был использован Римским-Корсаковым в опере «Садко», в сцене торжища). Вторым сборник явился ценным дополнением к первому, особенно по разделу протяжных лирических песен, представленных в сборнике «100 песен» не всегда достаточно типичными образцами.

Сборники Лядова и Чайковского. В своих четырех сборниках для голоса с фортепиано, изданных в 90-х годах XIX и в самом начале XX века, А. К. Лядов продолжил и по-новому развил линию художественной обработки русских народных песен, намеченную в сборниках Балакирева и Римского-Корсакова¹.

¹ Сочинение 43. «Русские народные песни» (30 песен), изд. М. Беляева, Лейпциг, 1898; «35 песен русского народа», изд. РГО, СПб., 1902; «35 песен русского народа», изд. РГО, СПб., без указания года; «50 песен русского народа», изд. РГО, СПб., 1903 (перездан Музгизом в 1936 г. под названием «45 русских народных песен»). Все четыре сборника переизданы в 1959 г. Музгизом в одном томе (под редакцией Н. Бачинской).

Лишь в первом своем сборнике «Песни русского народа» (30 №№), изданном в Лейпциге, Лядов выступает не только как автор песенных обработок, но и как собиратель. Есть все основания полагать, что 14 песен Новгородской губернии Боровичского уезда (№№ 2, 3, 6, 9, 10, 12, 16—20, 23, 25, 26), приведенные без указания имени собирателя, были записаны самим композитором, поскольку именно в деревнях Горушко и Васькино Боровичского уезда он неоднократно в юные годы проводил лето. Кроме того, 11 песен Лядов получил от знакомых музыкантов (от певца Н. С. Лаврова, критика С. Н. Кругликова и других). Остальные песни (№№ 15, 24, 27—29) взяты из материалов экспедиций Русского географического общества. Последующие три сборника («50 песен русского народа» и оба выпуска «35 песен русского народа» в издании РГО) Лядов всецело составил из записей собирателя И. Некрасова—бесменного участника нескольких экспедиций Песенной комиссии Русского географического общества. В каждом из сборников песни классифицированы по жанрам, причем наиболее интересны и содержательны разделы хороводных, свадебных и святочных песен. С большой любовью сделаны композитором также обработки колыбельных.

В отличие от Балакирева, Римского-Корсакова и Чайковского, Лядов избегает сплошных аккордовых гармонизаций, предпочитая прозрачную полифоническую обработку народного подголосочного склада. Иногда он приписывает к песне легкую по фактуре гармоническую фигурацию, подчас изобразительного характера (таково воспроизведение птичьего щебетанья в «Былине о птицах»). Новаторской чертой лядовских обработок является и то, что некоторые из них задуманы как законченные миниатюры, включающие ряд строф, в которых напев повторяется в неизменном виде, а сопровождение варьируется. В гармонизациях такого рода Лядов развил тип варьирования, впервые примененный Глинкой («Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила»).

Ценным опытом художественной обработки песенных напевов явился также известный сборник П. И. Чайковского «50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки» (1869), составленный в основном из записей К. Вильбоа и М. Балакирева (25 номеров).

Помимо того, сюда вошло и несколько записей самого Чайковского, использованных в его сочинениях: протяжная песня «Коса» (послужившая мелодической основой песни «Соловушка» в опере «Опричник»), хороводная «За двором лужок зеленешенек» и свадебная «На море утушка купалась» (в той же опере), а также лирическая «Сидел Ваня», претворенная композитором в медленной части первого квартета. К сожалению, эти записи опубликованы без текста.

Публикации научного характера. Во второй половине XIX века впервые появляются сборники с ясно выраженной

научной направленностью. Первоначально напевы в таких сборниках излагались в форме одноголосных записей, без композиторских обработок. Каждая песня снабжалась «паспортом» — краткими научными примечаниями с точными данными о месте записи, иногда также с указанием имени певца, сообщившего песню. Появление сборников такого типа было связано с усилившимся к этому времени научно-теоретическим и историческим интересом интеллигенции к песенному творчеству родного народа.

Одним из первых русских музыкантов, записавшим русские народные песни с примечаниями научного характера, был В. Ф. Одоевский. В архиве его сохранилось значительное число одноголосных записей русских народных песен, сделанных и от интеллигенции, и от крестьянских певцов (в том числе от знаменитого народного певца И. Е. Молчанова, руководителя первого русского профессионального народного хора 60—70-х годов). Ценные записи В. Ф. Одоевского были частично опубликованы после его смерти, но без научных примечаний¹.

Записи русских народных песен с чисто научными целями, без приспособления их к нуждам домашнего музицирования и концертно-эстрадного исполнительства, производили в 60—70-х годах собиратели: Н. Пальчиков (в Уфимской губернии), Ф. Лаговский (в верхнем Поволжье и Новгородской губернии) и А. Рубец, издавший в 1872 году сборник «216 украинских песен» (в который помимо украинских вошли также отдельные южнорусские песни).

Научная ценность собрания Рубца выражается в наличии указаний местностей, в которых была произведена запись того или иного напева. Досадным недостатком сборника является отсутствие полных песенных текстов. Впоследствии 100 напевов из этого сборника Рубец издал в своей обработке для голоса с фортепианным сопровождением уже с полными словесными текстами.

Первым из собирателей Рубец записал целый ряд яркоеобразных украинских (отчасти и белорусских) напевов в основном бесполутонового склада, таких, как «Зовью вінки» (использован в опере «Майская ночь» Римского-Корсакова) или «Благослови, мати, весну закликати». Напевы из сборника Рубца широко использовались великими русскими композиторами—Чайковским (веснянка «Выйди, выйди, Иваньку» в финале первого фортепианного концерта, лирическая песня «Ой, не пугай, пугаченьку» в арии Вакулы из оперы «Черевички»), Римским-Корсаковым (в операх на сюжеты Гоголя «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством»), Мусоргским (в опере «Сорочинская ярмарка»).

К публикациям научного типа отчасти примыкает изданный в 1872 году сборник В. П. Прокунина под редакцией П. И. Чайковского «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано», содержащий в основном тамбовские песни. Сборник В. П. Прокунина приближается к типу областных краеведческих публикаций и дает пред-

¹ В. Кашперов. Напевы русских песен, записанных В. Ф. Одоевским. Вестник Общества древнерусского искусства. Отд. II, 1876.

ставление о народно-песенном репертуаре и песенном стиле Тамбовской области. Ряд напевов из этого сборника Чайковский использовал в своей музыке к пьесе Островского «Снегурочка».

Краеведческое значение имеет также «Сборник русских народных песен Вятской губернии» для голоса с фортепиано Н. Абрамычева (СПб., 1879).

Сборники песенных текстов. Параллельно с записью напевов русских народных песен, большая собирательская работа шла также по линии записи и публикации одних лишь песенных текстов (без напевов).

Видным собирателем песенных текстов был П. В. Киреевский, собравший в 30-х годах XIX века обширный текстовый материал (частично с помощью А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Н. М. Языкова и П. И. Якушкина). Собранные П. В. Киреевским песенные тексты были опубликованы в 60—70-х гг., отчасти — в XX в.¹

Составителем ценного собрания песенных текстов был писатель-этнограф 50—60-х годов П. И. Якушкин (1820—1872)². Увлеченный делом собрания и изучения русских народных песен, он посвятил всю свою жизнь пешим странствованиям по Руси в одежде коробейника. За годы скитаний П. И. Якушкин собрал непосредственно от крестьянских певцов большое количество ценных песенных текстов, одновременно усваивая на слух и их напевы. Ряд песен, записанных собирателями с голоса П. И. Якушкина, вошли в сборники М. Стаховича, К. Вильбоа, Н. Римского-Корсакова (в том числе сделанные М. А. Балакиревым записи трех вариантов песни «Про татарский полон» и песня «То не ястреб совылкался с перепелушкой», использованная в «Борисе Годунове» Мусоргского) и в сборник русских народных лирических песен Н. Лопатина и В. Прокунина.

К числу ценных текстовых публикаций русских народных песен без напевов относится вышедшее в 1898 году содержательное собрание П. В. Шейна «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.», а также семитомовый свод основных песенных сюжетов (с вариантами), составленный А. И. Соболевским, — «Великорусские народные песни» (тома I—VII, СПб., 1895—1902).

Большая работа во второй половине XIX и начале XX века была проделана по изучению и собиранию былинных текстов. Первыми обширными публикациями северных былин с описаниями исполнительского мастерства сказителей и бытования эпических песен были «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (тома I—IV, СПб., 1861—1867) и «Онежские былины» А. Ф. Гильфердинга (СПб., 1873). В начале XX столетия вышли «Беломорские былины» А. В. Маркова (1901) и «Печерские былины» Н. Е. Ончукова (СПб., 1904). Ценной публикацией былинных текстов с приложением большого количества напевов, записанных посредством фонографа, явились «Архангельские былины и исторические песни» А. Д. Григорьева³. Нотация фонозаписей в этом издании принадлежит видному специалисту в этой области И. С. Тезавровскому.

¹ Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. Н. А. Бессонова, вып. I—X, 1860—1874, и Песни, собранные П. В. Киреевским. Под ред. М. Н. Сперанского. Новая серия, вып. I, М., 1911, вып. 2, часть I, М., 1918; вып. 2, часть II, М., 1929.

² Русские песни, собранные П. И. Якушкиным. СПб., 1860, и Сочинения П. И. Якушкина, СПб., 1884.

³ А. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, т. I—СПб., 1904; т. II—Прага, 1940; т. III—М., 1910.

Записи русского народного многоголосия. В конце 70-х годов собирателем Ю. Н. Мельгуновым была выдвинута важная научная проблема изучения русского народного подголосочного многоголосия. В предисловии к первой части своего сборника «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные» (1879) Мельгунов в острой полемической форме поставил вопрос о высокоразвитой многоголосной полифонической природе русской народной песни и о необходимости записывать песни в подлинно народном многоголосном изложении. Вторая часть сборника Мельгунова вышла в 1885 году.

Мельгунов был одним из первых собирателей русского народного многоголосия, ему по праву принадлежит и заслуга постановки этой большой научной проблемы в широком общественном масштабе. Но у Мельгунова имелись и предостережения. Было бы ошибочным представлять себе, что до 70-х годов XIX века русская интеллигенция не имела представления о высокой хоровой культуре своего народа.

Высказывания о русском многоголосии. Еще в конце XVIII века поэт Н. А. Львов в предисловии к составленному им совместно с И. Прачем сборнику русских народных песен указал на многоголосный характер старинных протяжных песен. Характеризуя «образ сложения оных», Львов подчеркнул, что старинная песня «Высоко сокол» и многие другие «начинаются выходкой одного голоса и возвышаются потом общим хором». В той же статье упоминается об огромном впечатлении, произведенном русским народным хором (вероятно, крепостным) на одного из выдающихся западноевропейских оперных композиторов — Паизиелло, в те годы жившего в России: «Искусный нашего века музыкальный сочинитель (Паизиелло.—Т. П.) нашел в наших протяжных песнях столько доброго и образ песен настолько правильно хором исполняем, что не хотел верить, чтобы были они случайное творение простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей. Голос страстей служил неученым певцам нашим вместо науки: сие понятно касательно до мелодии; но каким образом без учения достигли сии певцы, одним только слухом руководимые, до художественной части музыки, то есть до гармонии?»¹

Свидетельство о том глубоком впечатлении, которое неизменно производила народная хоровая полифония на иностранных музыкантов, содержится также в известной музыкальной газете «Neue Zeitschrift für Musik» за 1834 год (ре-

¹ Н. А. Львов. О русском народном пении (предисловие к первому изданию, 1790 г.). См.: Львов—Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. М., Музгиз, 1955, стр. 39.

дактировавшейся Р. Шуманом). В музыкальной корреспонденции из Петербурга здесь выразительно охарактеризовано русское «артельное» пение рабочих-сезонников на строительстве Исаакиевского собора:

«Каждый голос поет свою мелодию, все голоса фугообразно переплетаются, захватывая почти все тоны аккорда, но сохраняя свою мелодическую природу... подобный естественный хор производит глубоко своеобразное впечатление¹.

Рассказывая о замечательной музыкальности песельников Семеновского полка, мастерски исполнивших по слуху русские песни, М. А. Бестужев отмечал развитой многоголосный склад народного русского пения. «Сойдутся пять-шесть человек русских из разных концов России, запоют песню — прелесть!.. Они не поют в унисон, как большая часть других народов, но голоса бессознательно разделяются музыкально... русские песни они поют гармонически»².

О самобытном полифоническом складе хоровой русской песни писали в 60-х годах выдающиеся русские музыкальные деятели: В. Ф. Одоевский в брошюре 1866 года «Русская и так называемая общая музыка» и А. Н. Серов в статьях «Музыка южнорусских песен» и «Русская песня как предмет науки». В первой из этих статей Серов подчеркнул, что многоголосная форма (характеризуемая им как «гармоническая обработка») «всегда присуща и народу, который любит петь свои песни не в один голос, а в несколько голосов, разом, с хорами, и довольно самостоятельными, контрапунктическими по счастливому музыкальному инстинкту».

Отдельные попытки записей народного многоголосия полифонического склада производились и до Мельгунова, в числе их были три записи русских народных песен с подголосками в ценном сборнике тамбовских народных песен В. П. Прокунина, опубликованном в 1872 году под редакцией П. И. Чайковского. Записи простейших подголосков имеются и в сборнике Балакирева (например, в песне «Как под лесом, под лесочком»).

Сборник Мельгунова. Приступая к записи подголосочного склада русской народной хоровой песни, Мельгунов столкнулся со значительными трудностями. В русских народных хоровых ансамблях во многих случаях не было твердого разделения на самостоятельные партии; отдельные подголоски носили изменчивый, импровизационный характер. Отказавшись от воспроизведения подлинной подголосочной

партитуры, Мельгунов стал записывать каждый подголосок в отдельности, рассчитывая впоследствии соединить их воедино. При этом, наряду с подлинными хоровыми подголосками, он по неопытности нередко записывал и сольные варианты, синтезирующие в себе важнейшие подголосочные ветвления, а иногда и варианты других местностей, мелодически отличные от остальных подголосков.

Впоследствии Мельгунов передал записанные им подголоски композиторам Н. С. Кленовскому и П. И. Бларамбергу с тем, чтобы они сделали многоголосную сводку этих подголосков в форме фортепианного переложения песни. Наполовину подголосочная хоровая, наполовину фортепианная фактура этих переложений оказалась несколько тяжеловесной и громоздкой и, по существу, далекой от подлинно народного прозрачного полифонического голосоведения. К каждой обработке народной песни Мельгунов добавил в приложении подлинные записи отдельных подголосков.

Сборник Пальчикова. Одновременно с Мельгуновым и независимо от него изучением подголосочного многоголосия занимался Н. Е. Пальчиков. Опубликованные им в 1888 году «Крестьянские песни села Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии» записывались в указанной местности на протяжении более чем двадцати лет. Это был первый в русской фольклористике опыт длительной стационарной работы.

Содержательный сборник Пальчикова явился не только ценным краеведческим сборником, но также и интереснейшим опытом воспроизведения песенного репертуара одного села; в него вошли все важнейшие песенные жанры этой местности: вешние хороводные, святочные, свадебные (лирические и величальные), эпические (былина, ряд исторических песен, баллады), протяжные лирические, скорые плясовые, солдатские и другие. Первым из собирателей Пальчиков записал в точности тексты протяжных песен со всеми их своеобразными особенностями в виде вставных возгласов, повторов, словообрывов. Большую ценность составляют также научные примечания собирателя, в особенности описания хороводного движения с зарисовкой хороводных фигур.

Как и Мельгунов, Пальчиков не смог на слух записать подголоски народного хора в их одновременном звучании. Он ограничился одноголосной записью отдельных подголосков, разместив их затем под другим в виде таблицы мелодических вариантов без какой-либо композиторской обработки. Сводки эти далеко не всегда составляют, таким образом, хоровую партитуру и в ряде случаев лишь воспроизводят отдельные голоса народного хорового многоголосия. В предисловии к сборнику Пальчиков указал на недопусти-

¹ Цитируется в переводе Е. В. Гиппиуса по его статье «О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX в. «Советская этнография», 1948, № 2, стр. 283.

² Воспоминания Бестужевых. Редакция статьи и комментарии М. К. Азадовского. М.—Л., изд-во АН СССР, 1951, стр. 29.

мость сведения в общую хоровую партитуру подголосочных вариантов, записанных порознь от разных исполнителей и особенно — от певцов разных местностей, не составляющих общего певческого ансамбля.

В архиве Пальчикова сохранился еще ценный неопубликованный сборник, содержащий одноголосные записи песен той же местности.

Сборник Орлова. В 1890 году вышел сборник В. М. Орлова (1858—1901) «Крестьянские песни, записанные в Тамбовской губернии при участии Е. И. Якубенко». Впервые русские народные песни даны были в нем в хоровом подголосочном изложении. Регент по специальности, В. М. Орлов обладал превосходным слухом и навыком тонко различать отдельные хоровые голоса. Однако записи его, сделанные для четырехголосного хора, малотипичного для народной подголосочной традиции, во многих случаях несут следы композиторской обработки. Наиболее близки народному складу из записей В. М. Орлова те, где четырехголосный склад достигается путем октавного удвоения народного двухголосия. Из собранных Орловым 197 тамбовских песен в сборник 1890 года вошла лишь небольшая часть (18 песен); более обширная публикация его записей относится уже к советскому времени¹.

Сборник Лопатина и Прокунина. Ясно выраженную научную направленность имеет опубликованный в 1889 году ценный сборник русских народных лирических песен Н. Лопатина и В. Прокунина. Сборник посвящен изучению местных областных вариантов русских протяжных песен. Каждый классический песенный сюжет (например, «Горы», «Поле чистое», «Степь Моздокская», «Не одна во поле дороженька», «Ты взойди, взойди, солнце красное», «Эх, да уж вы, ночи») представлен в сборнике не в одном, а в нескольких мелодических вариантах (в шести, восьми, даже в десяти), частично записанных самими составителями, частично заимствованных с целью сопоставления из других сборников (Прача, Стаховича, Балакирева, Филиппова и Римско-Корсакова). В обширном научном предисловии к сборнику Лопатин впервые выдвигает проблему многообразия областных вариантов русских народных песен, а также вариантов изменений одного и того же напева, по-разному претворяемого при повторении в различных строфах и в многоголосном подголосочном изложении.

Фортепианное сопровождение большинства песен сочинено В. Прокуниным в народно-подголосочной манере. Лишь некоторые из песен приведены с подлинными народными подголосками, не всегда, к сожалению, обозначенными в специальных примечаниях.

¹ Русские народные песни, записанные в Тамбовской области В. М. Орловым. Вып. I—II, М.—Л., Музгиз, 1949; вып. III, М.—Л., Музгиз, 1950.

* * *

Подводя итоги развития музыкально-фольклористической мысли в России в XIX веке, следует указать, что основной формой исследования, посвященного стиливым особенностям русской песни, в последней четверти XIX века становится жанр вступления или послесловия к песенному сборнику. Именно в такой форме изложены ценные наблюдения Ю. Мельгунова о русском народном многоголосии; «введением» назван превосходный исследовательский труд Н. Лопатина о русской лирической песне и многие другие интересные работы.

Труд П. Сокальского. Изучению мелодики и ритмики старейших восточнославянских песен посвящен обширный труд П. П. Сокальского «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки» (Харьков, 1888).

Сокальский сделал интересную для своего времени попытку объяснить особенности мелодического и ладового склада старинной восточнославянской песни последовательной сменой трех этапов, вернее — стадий развития народной мелодики. Древнейшая стадия музыкального мышления («эпоха кварты») связывалась в представлении автора с бесполутоновыми пентатоническими напевами с присущими им квартowymi оборотами и пропуском полутона («трихордами»). Следующей стадией являлась «эпоха квинты» — с напевами диатонического склада и полутоновыми сопряжениями (в которых, по мнению Сокальского, уже ощущалась «квинтовая связь тонов»), позднее сменявшаяся мелодикой, подчиненной гармоническому складу, — «эпохой терции». Порочный принцип стадильности, положенный Сокальским в основу этой концепции, определил абстрактный, формалистический характер основных его положений, впоследствии подвергнутых суровой критике в статье К. Квитки «Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальского» (Етнографічний Вісник, Київ, 1927, кн. 6).

Наибольшую ценность представляет вторая часть труда Сокальского, посвященная вопросам соотношения стихотворного и музыкального ритма. Вдумчиво обобщив ценные наблюдения над ритмом народно-песенного стиха таких серьезных русских исследователей, как Шафранов и Востоков, Сокальский сумел применить некоторые из подмеченных ими закономерностей в отношении мелодики старинных русских и украинских песен. Наряду с этим, Сокальский правильно поставил вопрос об исторически более позднем происхождении акцентного тактового ритма и о тесной связи его с гармоническим мышлением, а также о неподчиненности напевов старинных восточнославянских песен закономерностям современной тактовой ритмики. До настоящего времени раздел книги Сокальского, посвященный ритмическим особенностям старинных восточнославянских песен, является весьма ценным научным исследованием в этой области, с

рядом положений которого должны считаться советские музыковеды.

Дальнейшее развитие вопроса музыкально-ритмической организованности восточнославянской песни получили в труде Ф. Колессы «Ритміка українських народніх пісень»¹.

ТРЕТИЙ ПЕРИОД ИСТОРИИ СОБИРАНИЯ

Новый этап истории русской музыкальной фольклористики ознаменовался началом планового собирания русских народных песен в связи с организацией первых научных обществ (Петербургской песенной комиссии при Русском географическом обществе и московской Музыкально-этнографической комиссии), а также применением фонозаписи.

Фонозаписи народного многоголосия. Новые возможности в деле научного уточнения записей народных напевов (в особенности для фиксации русского народного многоголосия) открылись в конце XIX века в связи с изобретением звукозаписывающего аппарата. Звуковая запись, производимая на фонографе — первом звукозаписывающем аппарате (еще весьма несовершенном), позволяла многократно повторять напев при его фиксации на бумаге и тем самым добиваться гораздо более точной нотации по сравнению с записью слуховой. Справедливо указывала выдающаяся собирательница русских народных песен Е. Э. Линева, что «благодаря применению фонографа вносится большая точность в записи песни, выясняется мелодический рисунок, голосоведение, передается темп и характер исполнения, безошибочно определяется ритм. Закрепление песни на валике можно сравнить с фотографированием. Оно дает возможность схватить момент исполнения данного варианта песни со всеми деталями голосоведения, ритма, оттенков».

Первой публикацией напевов, записанных на фонограф, явились былинные напевы замечательного сказителя И. Т. Рябинина, выступавшего в середине 90-х годов в ряде русских городов и за рубежом. Нотацию этих фонозаписей сделали А. Аренский и Н. Янчук².

В 1897 и 1901 годах Е. Линева совершила две собирательские поездки, впервые применив фонограф для записи русских народных песен в многоголосном изложении. С по-

мощью фонозаписей Линевой впервые удалось в точности воспроизвести в своих сборниках своеобразный многоголосный склад русской народной песни, живые, многообразные формы русской народной полифонии, родящиеся из свободного импровизационного сплетения голосов-вариантов. Народная песня в записях Линевой представлена в виде полных хоровых или ансамблевых партитур, охватывающих ряд песенных строф со всеми заключенными в них вариационными изменениями.

Фонозаписи Е. Линевой были опубликованы в двух выпусках ее превосходного сборника «Великорусские песни в народной гармонизации» (1904 и 1909) в издании Академии наук. В первый сборник вошли песни среднерусских местностей, записанные в Воронежской, Тамбовской, Владимирской и Нижегородской губерниях; во второй — новгородские песни (по современному административному делению также и вологодские). Во вводных статьях к обоим выпускам Е. Линева, обладавшая ярким литературным дарованием, дала высокохудожественное и в то же время весьма точное описание важнейших особенностей русской подголосочной полифонии, а также индивидуальной исполнительской манеры отдельных даровитых певцов-мастеров.

Сборники Линевой были встречены в среде русской интеллигенции с самым живым интересом. В. В. Стасов написал ей восторженное письмо, предсказывая, что записи ее должны совершить полный переворот в развитии русской хоровой культуры.

Почти одновременно с Линевой стал записывать с помощью фонографа народные песни в многоголосном изложении А. М. Листопадов (1873—1949), посвятивший всю свою жизнь делу собирания донской казачьей песни. Первые его записи донских песен, сделанные с помощью фонографа, были опубликованы в 1906 году в I томе «Трудов музыкально-этнографической комиссии» вместе с содержательной статьей «Народная казачья песня на Дону»¹. Впоследствии Листопадов, бывший коренным уроженцем Донской области и чутким знатоком донской многоголосной песенной культуры, широко применял и метод слуховой записи, используя в изложении для смешанного хора метод октавного удвоения народного двухголосия и вольного свода вариантов.

Ценные записи русских песен в многоголосном подголосочном изложении, записанном посредством фонографа, бы-

¹ Записи А. М. Листопадова в основном опубликованы в сборнике «Песни донских казаков» (1911) и в обширном пятитомном собрании «Песни донских казаков», изданном уже в советское время, тт. I—V, М., Музгиз, 1949—1954.

¹ Напечатан в «Записках Наукового товариства імени Шевченка», тт. XIX, XXIV, XXVI, Львов, 1906—1907; в 1907 вышел также и отдельный оттиск.

² Записи эти были опубликованы в приложении к статье Е. Ляцкого «И. Т. Рябинин и его былины» в журнале «Этнографическое обозрение», 1894, кн. XII.

ли сделаны Е. М. Пятницким. В 1911 году Пятницкий привез в Москву несколько групп крестьянских певцов-мастеров из Воронежской и других губерний, организовав в Москве ряд их концертных выступлений. В 1914 году вышел сборник песен под названием «Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами», где были опубликованы песни, исполненные в 1911—1914 годах участниками его крестьянских концертов (в том числе песни замечательной воронежской народной певицы Аринушки Колобаевой). Нотные записи с фонограмм Пятницкого сделали В. В. Пасхалов и один из первых авторитетных специалистов в сложном искусстве нотации фонозаписей — контрабасист И. С. Тезавровский¹.

Песенная комиссия РГО. Как уже говорилось, до 80-х годов работа по собиранию русских народных песен с напевами не имела планового характера и производилась по инициативе отдельных музыкальных деятелей на их частные средства.

В 1884 году при Русском географическом обществе была организована Песенная комиссия по собиранию, изучению и пропаганде русской народной песни. В состав ее вошли многие видные музыканты: М. А. Балакирев, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, Г. О. Дютш, И. В. Некрасов и другие. Основным организатором Песенной комиссии был известный в то время любитель русской песни Т. И. Филиппов (вместе с которым Римский-Корсаков составил свой сборник «40 русских народных песен»). Благодаря служебному положению государственного контролера Т. И. Филиппов сумел добиться для Песенной комиссии государственной субсидии в сумме тысячи рублей в год. Средства эти были использованы на организацию целого ряда экспедиций в различные области для собирания русских народных песен и на издание песенных сборников.

Первые две собирательские экспедиции Песенной комиссии 1886 и 1893 годов были направлены в северные местности: сперва в Олонецкую (Заонежье) и западную часть Архангельской губернии; затем в Вологодскую и Вятскую губернии и в верхнее Поволжье (Костромскую и Ярославскую губернии). Руководителем обеих экспедиций (равно как и ряда последующих) фактически был этнограф-лингвист Ф. М. Истомин; записи напевов произвел в первой экспедиции композитор Г. О. Дютш, во второй С. М. Ляпунов и во всех остальных — И. В. Некрасов.

В результате этих двух экспедиций было опубликовано

¹ Фонозаписи М. Е. Пятницкого (в том числе и неизданные) были нотированы также И. К. Здановичем и опубликованы в сборнике «Русские народные песни», М.—Л., Музгиз, 1950.

два ценных песенных сборника в издании Русского географического общества: первый — сборник Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша «Песни русского народа» (материалы экспедиции РГО 1886 года, собранные в Архангельской и Олонецкой губерниях) и второй — Ф. М. Истомина и С. М. Ляпунова «Песни русского народа» (материалы экспедиции РГО 1893 года, Вологодская, Вятская, Костромская губернии (1899)).

Оба сборника представляют собой публикации строго научного типа; в них широко представлены все важнейшие старинные песенные жанры этих местностей (чаще в однолосном изложении). Каждый сборник предварялся предисловием Ф. М. Истомина, содержащим сведения о маршруте, организации и задачах экспедиции, о приемах и методах работы, о местном музыкальном быте с приложением кратких сведений о наиболее выдающихся певцах-сказителях, словаря народных музыкальных терминов и карты с обозначением маршрута экспедиции.

Часть песен, собранных этими экспедициями, была опубликована в обработках для одного голоса с фортепиано М. А. Балакиревым («30 песен русского народа», изд. РГО, 1900) и С. М. Ляпуновым («35 песен русского народа»).

С 1894 года маршрут экспедиции Песенной комиссии меняется: собирание песен производится главным образом в среднерусских, отчасти и в северо-восточных областях (в Нижегородской, Ярославской, Тверской, Владимирской, Рязанской, Тульской, Тамбовской, Пензенской, Саратовской и Пермской губерниях). Во всех этих экспедициях напевы записывал талантливый музыкант И. В. Некрасов (1862—1905), ездивший сперва с Ф. М. Истоминым, а позднее, с 1901 года, с этнографом-лингвистом Ф. И. Покровским.

Начиная с третьей экспедиции 1894 года существенно изменяется характер публикаций собранных материалов. Новые песенные сборники издаются Песенной комиссией Русского географического общества уже не в строго научных целях, но главным образом в пропагандистских, популяризаторских. Все последующие сборники заполняются исключительно композиторскими обработками для голоса с фортепиано или для различных хоровых составов. Среди этих публикаций РГО были три знаменитых сборника А. К. Лядова (всего составленные из записей И. В. Некрасова), семь хоровых сборников И. В. Некрасова для различных составов трех- и четырехголосного хора и др. Наибольший научный и художественный интерес из сборников И. В. Некрасова представляет изданный у Юргенсона областной сборник «40 песен села Бартана Тульской губ.» (СПб., 1902). Вдумчивый, серьезный собиратель, обладавший безупречным художественным вкусом, И. В. Некрасов не имел, однако, яркого композиторского дарования, из-за чего его суховатые хоровые обработки широкого распространения не получили.

Все сборники, изданные Географическим обществом, содержат точные обозначения места, где записывалась каждая песня.

Музыкально-этнографическая комиссия. Одновременно с работой петербургской Песенной комиссии, в Москве в 900-х

годах развернулась деятельность группы музыкантов, членов Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. В число активных членов Этнографического отдела в то время входили многие выдающиеся московские музыканты: С. И. Танеев, П. И. Бларамберг, А. Н. Корещенко, собиратели Ю. Н. Мельгунов, Н. А. Янчук и Е. Э. Линева. Постепенно увеличивавшийся масштаб работы этой музыкальной группы в области собирания, записи, публикации и концертной пропаганды произведений народного творчества потребовал организации при Этнографическом отделе специальной Музыкально-этнографической комиссии (1901). Членами ее стали видные московские и иногородние музыкальные деятели: композиторы С. И. Танеев, Р. М. Глиэр, М. М. Ипполитов-Иванов, Н. Лысенко, В. С. Калинин, А. Д. Кастальский, А. А. Ильинский, В. В. Пасхалов, Ю. С. Сахановский, И. И. Витоль, а также собиратели В. П. Прокунин, Е. Э. Линева, Н. А. Янчук, А. В. Марков, А. С. Маслов, А. В. Никольский, И. С. Тезавровский, М. Е. Пятницкий, А. М. Листопадов, Д. И. Аракишвили и другие.

Участники московской Музыкально-этнографической комиссии проводили серьезную работу по собиранию и пропаганде произведений народного творчества с некоторыми, однако, отличиями от деятельности петербургской Песенной комиссии. Отличия эти заключались в том, что объектом изучения и пропаганды (в особых музыкально-этнографических концертах, систематически проводимых членами московской комиссии) была не только русская народная песня, но также и музыкальное творчество других народов, входивших в состав России (украинцев, белоруссов, грузин, осетин, латышей, поляков, татар, киргизов), отчасти и народной музыки зарубежных стран (Китая, Румынии, Шотландии). Кроме того, записи народных песен производились преимущественно посредством фонографа.

В 1906 и 1911 годах под общим названием «Труды Музыкально-этнографической комиссии при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» вышли два обширных тома ценных музыкально-этнографических исследовательских работ и фольклорных публикаций. Сюда вошли разнообразнейшие фольклорные материалы: записи напевов былин и исторических песен Беломорского побережья (Марков и Маслов), песни донских казаков (Листопадов), песни якутских казаков, песни различных среднерусских местностей, фонозаписи украинского народного многоголосия (Линева), грузинские народные песни (в том числе и в полифоническом изложении, сделанном выдающимся собирателем грузинской народной песни

Д. Аракишвили), записи напевно интонируемых выкриков разносчиков, статьи о народных музыкальных инструментах, очерки народного музыкального быта и другие.

Иной характер носили опубликованные в 1913 году III и IV тома «Трудов Музыкально-этнографической комиссии» («Опыты художественной обработки народных песен»). Они заключали материалы упоминавшихся музыкально-этнографических концертов и в основном носили художественно-популяризаторский характер.

В деятельности членов Музыкально-этнографической комиссии, равно как и Песенной комиссии при РГО, имелись и слабые, отрицательные стороны, связанные с известной ограниченностью мировоззрения собирателей того времени. Они выразились в преимущественном изучении старинных песенных жанров и породившего их старого, отжившего бытового уклада и, как следствие отсюда, в нарочитом игнорировании нарождающихся новых форм народного устно-поэтического и музыкального творчества — рабочей фабрично-заводской песни, частушки, крестьянского романса, гармошечных наигрышей, не говоря уже о разнообразных жанрах городской песни на гармонической основе.

Новые городские песни, равно как и широко распространенные в крестьянском быту песни-романсы позднейшего происхождения, публикуются в конце XIX и начале XX века собирателями второстепенного значения, а также составителями песенных «альбомов» и популярных серий, содержащих репертуар модных эстрадных певцов и цыганских хоров того времени. Так, в интересный по составу сборник Л. Д. Малашкина «40 русских народных песен для голоса с фортепиано» (М., 1901) вошло несколько новейших лирических песен, широко популярных в крестьянском быту: «Гуляла я в садочке» («Сережа-пастушок»), «Кругом кругом осиротела», «Потеряла я колечко», «Уж ты, сад» и другие. Своеобразный интерес представляют записи тюремно-каторжных песен композитора В. Н. Гартевельда, сделанные им в 1908 году в Сибири и на Сахалине и опубликованные в нескольких сериях в эффектных эстрадных обработках («25 песен сибирских каторжан, бродяг и инородцев» и др.). Публикации такого рода, несомненно, отразили растущий интерес широких демократических слоев городского населения к песням с социально заостренной тематикой.

Украинские сборники. Ряд весьма ценных в научном отношении публикаций украинских народных песен, в том числе и фонографических, появляется на протяжении второй половины XIX и первых двух десятилетий XX века.

Ценнейшим вкладом в украинскую фольклористику явилась собирательская работа классика украинской музыки

Николая (Микола) Васильевича Лысенко. На протяжении 1868—1907 годов Лысенко работал над составлением семи выпусков своего монументального «Збірника українських пісень», куда вошло 282 народных песни для голоса или хора с фортепиано. В каждый из выпусков были включены песни различного содержания — исторические, лирические, чумацкие, рекрутские, свадебные и другие. Помимо того, в 1886—1903 годах Лысенко опубликовал еще 12 выпусков хоровых обработок украинских народных песен (120). В эту серию вошли и некоторые из ранее изданных им песен, но уже не для голоса с фортепиано, а в хоровом многоголосном изложении.

Ценные записи украинских народных мелодий были сделаны Е. Линевой. Горячо увлеченная пропагандой русской народной полифонии, Линева проявила интерес также к изучению украинского подголосочного многоголосия. Во время своего пребывания на Полтавщине в 1903 году Линева первая сделала фонозаписи украинских народных песен в хоровом многоголосном изложении¹. Опубликованные ею в I томе «Трудов Музыкально-этнографической комиссии» одноголосные и многоголосные записи украинских песен вместе со статьей «Опыт записи фонографом украинских народных песен» — ценный вклад в украинскую фольклористику².

Большой интерес представляет изданный в 1906—1908 годах в Львове сборник «Галицько-руські народні мелодії», собранный с применением фонографа И. Роздольским, нотная запись и редакция Ст. Людкевича (Этнографический сборник научного общества имени Шевченко во Львове, тома XXI—XXII). В него вошло 1500 мелодий. Такого количества народных напевов не содержал до того времени еще ни один фольклорный сборник. Важную роль придавал Ст. Людкевич принципам ритмической транскрипции народной песни. Зная, что в традиционных восточнославянских песнях четкая ритмическая акцентировка в большинстве случаев выражена неясно, а нередко почти неуловима, Людкевич сознательно отказался от обозначения тактовых размеров, чтобы не внушать представления о стандартных тактовых акцентах, и последовательно применил на всем протяжении сборника тактовую черту в качестве разделительного обозначения между песенными фразами и стиховыми строчками.

Огромную научную и художественную ценность представляет также собирательский труд крупного украинского ученого Филарета Колессы. Первым из собирателей Ф. Колесса записал с помощью фонографа от кобзарей и лирников весьма сложные в интонационно-мелодическом и ритмическом

отношении мелодии украинских дум и с большой тщательностью нотировал их.

В конце XIX века начал свою собирательскую деятельность крупный советский фольклорист К. В. Квитка (1880—1953). В 1917—1918 годах вышли два выпуска сборника Квитки «Народні мелодії з голосу Лесі Українки» (его жены Л. Косач-Квитка, замечательной украинской поэтессы). И научно-фольклористическое, и художественное значение этого сборника, содержащего 225 напевов, чрезвычайно велико.

Изданный уже в советское время монументальный «Етнографічний збірник» («Українські народні мелодії», Киев, 1922) подытоживает работу собирателя на протяжении четверти века. Сюда вошли 743 напева, записанные на огромной территории восточной и западной Украины. Отличительную особенность сборника составляет заметное преобладание древнейших календарных песен, выделенных в специальные разделы («Веснянки», «Купало» и «Петрівка», «Жнива», Колядки і шедрівки»). Вместе с тем в нем широко представлены также и позднейшие песни — лирические, исторические, баллады, колыбельные, шуточные, коломыйки.

Вместе с публикациями Ст. Людкевича и Ф. Колессы, сборники К. Квитки являются ценнейшим источником для изучения украинской народной музыки.

В конце XIX века появляются также и первые записи белорусских песен. Укажем на публикации З. Радченко «Сборник малорусских и белорусских народных песен Могилевской губернии» (СПб., 1881) и «Сборник малорусских и белорусских песен Могилевской губернии Гомельского уезда» (СПб., 1911). Значительный интерес представляет также труд Е. Р. Романовой «Белорусский песенный сборник» в двух выпусках (Киев, 1886), а также некоторые публикации польских и литовских собирателей.

Заключение. Подытоживая результаты собирательской и научной деятельности русских и украинских музыкантов-фольклористов во второй половине XIX, в начале XX века и накануне Великой Октябрьской социалистической революции, необходимо подчеркнуть прежде всего факт значительного расширения собирательской работы как следствие повышения общественного интереса к песенному творчеству родного народа. Специфической особенностью рассматриваемого периода является также, как уже говорилось, преимущественная направленность интереса крупных русских и украинских музыкантов-фольклористов на изучение и собирание классических народных песенных жанров, в основном крестьянской традиции (сопровождавшееся известной недооценкой городского фольклора).

Не менее существенно также появление ряда научно-теоретических статей и трудов, посвященных разработке различных музыкально-выразительных сторон русской и украинской народной песни (В. Одоевский, А. Серов, Ю. Мельгунов, Н. Лопатин, В. Прокунин, Е. Линева, А. Листопадов, Мих. Лысенко, П. Сокальский и Ф. Колесса). Немаловажной

¹ До Линевой фонографические записи западноукраинских одноголосных песен были сделаны в 1900—1902 годах собирателями И. Роздольским и Ст. Людкевичем.

² Труды музыкально-этнографической комиссии, т. I. М., 1906, стр. 219—268.

стороной деятельности русских музыкантов-фольклористов явилась также широкая пропаганда лучших народно-песенных образцов, выразившаяся в издании ряда сборников прикладного значения (публикации Песенной комиссии РГО, «Школьный сборник» Музыкально-этнографической комиссии), а также в организации концертов из произведений народной музыки (крестьянские концерты М. Е. Пятницкого, выступления ансамблей владимирских рожечников, артистические поездки северных сказителей И. Т. Рябинина, М. Д. Кривополеновой, вопленицы И. А. Федосовой, фольклорные концерты, организованные членами Музыкально-этнографической комиссии).

Прогрессивная деятельность русских музыкантов в области собирания и изучения народной песни второй половины XIX века в значительной мере способствовала интенсивному развитию русской классической музыки; тем более что некоторые из собирателей (Балакирев, Римский-Корсаков, Лядов, Ляпунов, Танеев) сами были крупными композиторами. Выработанные в этот период приемы и методы собирательской работы стали той научно-методической базой, на основе которой впоследствии на первых порах стала разворачиваться деятельность советских собирателей.

20.

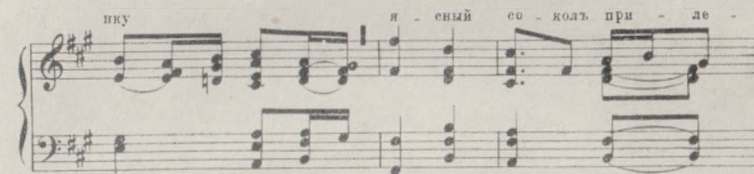
Хоровая.

Протяжно. $\text{♩} = 56$.

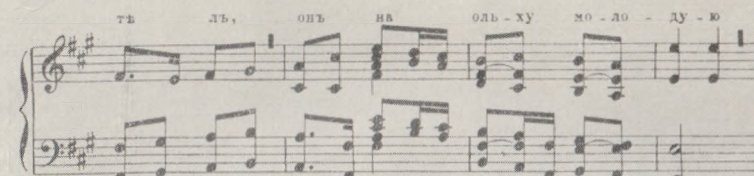
На ро - ди - му - ю сто - ро




ику я - сный со - коль при - де -



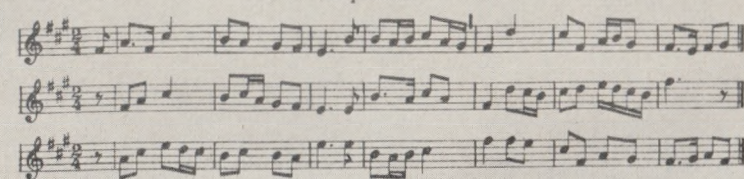
ть ль, онъ на оль - ху мо - ло - ду - ю



ти - хо, жа - ло - сто при - едь.



Варианты.



39. УЖЕ ВЫ ГОСТИ МОИ.

Умеренно. $\text{♩} = 120$.

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести систем нот. Каждая система имеет свой номер (1-6) и включает нотный записанный текст и русские слова. Слова: 1. У-же вы-го-сти мо-и да; 2. по-лю-бовны-е мо-и; 3. По-шли-те у-ме-ня да по-бе-сы-ды-вай-те.

Страница сборника Н. Пальчикова

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПЕСНЯ

Русская революционная песня создавалась на протяжении XIX и начала XX столетий в условиях последовательной смены трех основных этапов освободительного движения в нашей стране. Говоря о развитии освободительного движения в России, Ленин указывал, что оно «прошло три главных этапа, соответственно трем главным классам русского общества, налагавшим свою печать на движение: 1) период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год; 2) разночинный или буржуазно-демократический, приблизительно с 1861 по 1895 год; 3) пролетарский, с 1895 по настоящее время»¹.

На всем протяжении XIX и начала XX веков, до самой Великой Октябрьской социалистической революции, песня неизменно сопутствовала революционному движению в нашей стране. В качестве могучего средства революционной агитации песни, созданные в среде русских революционеров, активно способствовали сплочению революционных сил, изобличали несправедливость буржуазно-помещичьего самодержавного строя, разъясняли широким народным массам высокие цели и конкретные задачи освободительного движения.

По своему идейному содержанию и музыкально-поэтическим образам русские революционные песни разнообразны. В обширный круг подпольных революционных песен вошли песни лирические и лирико-эпические, героико-драматические и сатирические, песни революционного действия, траурные марши, наконец величавые, торжественные гимны. В разнообразных по характеру музыкальных образов и жанровым особенностям песнях, созданных тремя поколениями русских революционеров, отражена их беззаветная любовь к родине

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 20, стр. 223.

и к угнетенному русскому народу, гневный протест против несправедливостей тогдашнего социального строя, призыв к борьбе за освобождение широких масс трудящихся от буржуазно-помещичьей эксплуатации, уверенность в грядущей победе. В русских революционных песнях запечатлен благородный строй мыслей и чувств, богатый духовный мир высоких помыслов и переживаний, присущий лучшим русским людям того времени, участникам и руководителям революционного движения.

Песни декабристов. Новый вид боевой, социально заостренной гражданской песенной лирики, проникнутой резко критическим отношением к самодержавно-крепостническому строю, создается в России накануне восстания декабристов.

✓ Первые русские революционные песни были сложены непосредственными участниками восстания. Одни из них исполнялись в среде самих декабристов на их тайных сходках и собраниях. Другие создавались в расчете на возможность распространения в агитационных целях среди более широких слоев народа: солдат, матросов, городских мастеровых. ✓

Инициатором создания первых русских революционных песен массового типа был К. Рылев. Совместно с А. Бестужевым, он сочинил несколько резко обличительных песенных текстов («Ах, тошно мне», «Слава»), изложенных простым народным языком. При создании песенных текстов поэты ориентировались на стихотворный склад тех или иных популярных в городском быту народных песен в целях использования их напевов для подтекстовки новых слов. Так, в песне «Ах, тошно мне», проникнутой гневным протестом против несправедливостей крепостнического строя, был использован своеобразный стихотворный склад солдатской песни того времени «Ох, скучно мне» (слова Ю. Нелединского-Мелецкого) с тем, чтобы сочиненный ими текст можно было бы петь на «голос» упомянутой песни¹:

Ах, тошно мне	Кто же нас кабалил,
И в родной стороне	Кто им барство присудил,
Все в неволе,	И над нами,
В тяжелой доле,	Бедняками,
Видно, век вековать?	Будто с плетью посадил?
Долго ль русский народ	По две шкуры с нас дерут:
Будет рухлядью господ?	Мы посеем, они жнут;
И людьми,	И свобода
Как скотами,	У народа
Долго ль будут торговать?	Силой бар задушена...

¹ Солдатская песня «Скучно мне на чужой стороне» опубликована в «Сборнике солдатских, казацких и матросских песен» Н. Весселя и Е. Альбрехта, СПб., 1875; напев ее приведен в первой части учебника «История русской музыки» Ю. Келдыша, М.—Л., 1948, стр. 271.

68a Ах, тошно мне Напев из сб. Весселя и Альбрехта

Умеренно

Ах, тошно мне на родной стороне, все вне.
воле, в тяжелой доле, видно, век вековать?
Долго ль русский народ будет рухлядью господ? И лю.
дя.ми, как скота.ми, долго ль будут торговать?

В свое время песня «Ах, тошно мне» имела довольно широкое распространение¹. В позднейшей народной певческой традиции стихи Бестужева—Рылева исполнялись с различными напевами, не получившими, однако, общерусского распространения. Пример тому—приводимый уральский вариант с характерными для него «вопросительными» квинтовыми возгласами в зачинах песенных фраз. По своему интонационному строю песня родственна популярным напевам городской бытовой лирики второй половины XIX века («Хуторок», «Меж крутых бережков»):

Ох, тошно мне

68b Христиансен III, стр. 55

Распевно, не торопясь

Ох, тошно мне на родной стороне,
все вне. воле, в тяжелой доле, видно,

¹ О значительной популярности этой песни говорит ссылка Вл. Орлова на неопубликованный дневник А. И. Тургенева (брата декабриста Н. И. Тургенева) на то, что «исполнение романа Нелединского-Мелецкого, обычно распевавшегося на Неве, в 1825 г. было запрещено. Может быть, это запрещение было связано с распространением песни Рылева и Бестужева на тот же голос». Сборник «Декабристы», ГИХЛ, 1952, стр. 617.

век ве. ко . вать. Дол. го. ль бу . дет на . род под яр
 . мом у гос . под, и лю . дя . ми, как ско.
 . та ми, дол. го. ль бу . дут по - мы - кать?

Песня записана Л. Христиансенем в 1953 г. от уральской народной певицы Е. П. Ключниковой, усвоившей ее в детстве от родных, в доме которых была подпольная большевистская явка.

Для другой своей агитационной песни — «Слава», К. Рылеев и А. Бестужев использовали стихотворный склад и отчасти поэтические образы подблюдных песен, исполняемых во время святочных гаданий в качестве традиционных новогодних предсказаний. И по своему замыслу песня «Слава» также является желанным для передовых русских людей предсказанием уничтожения самодержавно-крепостнического строя, облеченным в национально-своеобразную форму подблюдной песни. Песня «Слава» пользовалась весьма большой популярностью, в особенности среди демократического студенчества¹. Широкому распространению песни способствовал заключенный в ней своеобразный музыкальный замысел пародийного величания. Позднейшие наблюдения показали, что «Слава» Рылеева и Бестужева исполнялась с различными вариантами подблюдных песен, в том числе и с известным напевом из собрания Львова—Прача. Напев этот на протяжении XIX века неоднократно привлекал внимание многих композиторов, использовавших его для создания торжественных хоров, прославляющих царя (сцена коронавания в опере «Борис Годунов» Мусоргского):

¹ В следственном деле о каракозовцах устный вариант рылеевской «Славы» был приведен в качестве революционной песни, ими распеваемой («Покушение Каракозова». Стенографический отчет, т. I, М., 1928, стр. 112, 306).

Слава

Напев из сб. Львова - Прача

59

1. Уж как шел куз. вец да из куз. ни. цы. Сла . ва!
 2. Уж как вес куз. вец три но. жа. Сла . ва!
 3. Первый ножна бо. яр, на вель. мож. Сла . ва!
 4. Вто. рой ножна по. пов, на свя. тош. Сла . ва!
 5. А мо. лит ву. со. тво. ря, трет. ый нож на ца. ря. Сла . ва!

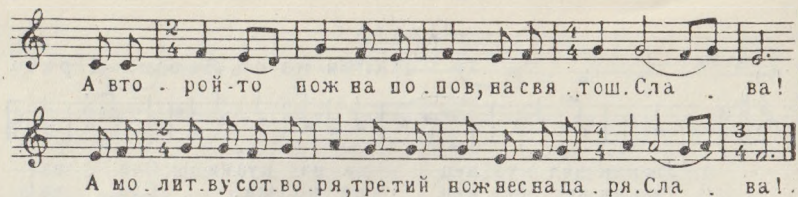
Ценная запись народного варианта «Славы» была сделана в наши дни в Свердловской области Л. Христиансенем в семье старых большевиков¹. С напевами традиционных подблюдных песен приводимый уральский вариант сближает неширокий объем (в основном не более квинты), а также типичная для многих календарных и величальных песен однострочная форма напева с заключительным припевом-возгласом «слава!» Песня начинается двумя энергичными квартетными возгласами (*до—фа; ре—соль*), сразу же определяющими ее бодрый, уверенный и жизнерадостный тон. Четкий двухдольный размер сменяется в заключительном обороте каждой строчки (соответствующему припеву-возгласу «Слава») плавным трехдольным оборотом:

Уж как шел кузнец

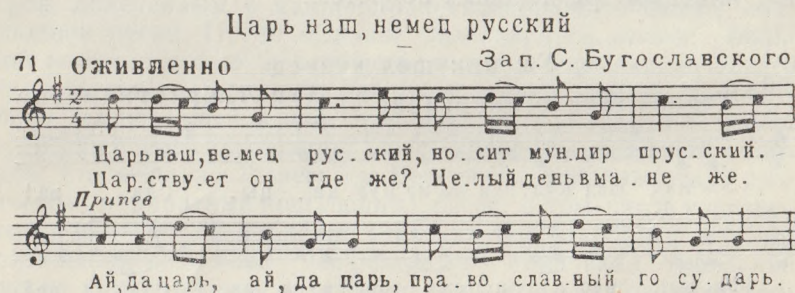
70 Торжественно, энергично Зап. Л. Христиансена

Уж как шел куз. вец да из куз. ни. цы. Сла . ва!
 Уж как вес куз. вец со . бой три но. жа. Сла . ва!
 Уж как пер. вый-то нож на куп. цов, на вель. мож. Сла . ва!

¹ По сведениям, полученным Л. Христиансенем от уральской певицы Е. Ключниковой, песню эту ее бабушка усвоила от своего родственника, сосланного в прошлом столетии на Урал за участие в польском восстании.

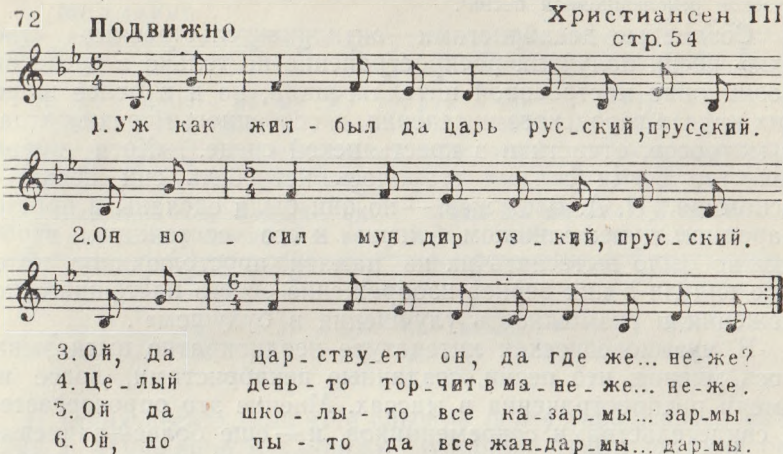


Значительный интерес представляет также группа тайных антиправительственных «крамольных» песен большей частью сатирического, пародийного характера. Песни эти были широко популярны в свое время в оппозиционно настроенных кругах русского дворянства, в литературной среде, а также среди солдат и матросов. Родоначальником этого своеобразного сатирического жанра был молодой Пушкин («Ноэль»: «Ура! в Россию скачет кочующий деспот»). Широкой известностью пользовались также остро сатирические песни на слова К. Рылеева и А. Бестужева: «Ах, где те острова», «Ты скажи, говори» и «Царь наш—немец прусский». Большинство таких песен исполнялось с различными популярными в городской среде бытовыми напевами, как, например, песня «Царь наш—немец прусский, носит мундир узкий», дошедшая до нашего времени в различных мелодических вариантах. В этой песне декабристы высмеивали пристрастие Александра I к военной муштре, парадам, смотрам, а также его предпочтение, отдаваемое начальникам иностранцам:



Записанный уже в советское время уральский вариант этой песни со свободно пересказанным стихотворным текстом — типический образец народной скоморошины с обычной для напевов такого рода «скороговорочным» декламационным изложением. Размашистый секстовый возглас в зачине каждой песенной фразы роднит напев с мелодикой удалых молодецких песен (типа «Усы удалы молодцы»):

Уж как жил-был да царь русский



Не менее широким распространением пользовалась и сатирическая песня К. Рылеева и А. Бестужева «Ах, где те острова», высмеивавшая отдельных представителей правительственных кругов и реакционных литераторов того времени¹. Своеобразный стихотворный склад этой песни Рылеев и Бестужев воспроизвели и в другой своей песенной сатире, посвященной судьбам представителей царской власти в России в конце XVIII и начале XIX века²:

Ты скажи, говори, Как в России цари Правят; Ты скажи поскорей, Как в России царей Давят; Как капралы Петра Провожали с двора Тихо;	А жена пред дворцом Разъезжала верхом Лихо; Как курносый злодей Воцарился по ней — Горе! Но господь русский бог, Бедным людям помог Вскоре.
--	---

Одной из любимых песен декабристов (сложенной ими за несколько лет до восстания) была боевая революционная песня «Отечество наше

¹ Напевы песен «Царь наш—немец прусский» и «Ах, где те острова» приведены в книге А. Глумова «Музыкальный мир Пушкина», М.—Л., Музгиз, 1950, стр. 161 и 168.

² Песенно-стихотворный склад обоих рылеевских произведений был претворен также в «игрецкой песне» А. Пушкина, приведенной поэтом в качестве эпиграфа к одной из глав его повести «Пиковая дама» («А в ненастные дни собирались они часто»). Благодаря сходному стихотворному складу оба стихотворения К. Рылеева и А. Бестужева нередко объединялись в единый цикл сатирических куплетов, куда присоединялась еще и «игрецкая песня» Пушкина, исполняемая на один с ними напев. Есть основания полагать, что один из мелодических вариантов песни «Ах, где те острова» использован Чайковским в 7-й картине оперы «Пиковая дама» в «Игречкой песне».

страдает под игом твоим, о злодей», исполняемой ими с мелодией французской революционной песни¹.

Созданные декабристами антиправительственные «тайные» песни получили распространение не только в среде оппозиционно настроенной интеллигенции, но и в более широких кругах городского населения, в особенности среди солдат и матросов, отчасти и в крестьянской среде. «Хотя правительство всеми силами старалось истребить сии песни, — вспоминал Н. А. Бестужев, — но они были сделаны в простонародном духе: слишком близки к его состоянию, чтобы можно было вытеснить их из памяти простолюдинов, которые видели в них верное изображение своего настоящего положения и возможность улучшения в будущем»².

В музыковедческой литературе неоднократно высказывалось мнение, что песни, созданные декабристами, вовсе не имели распространения в массах. Мнение это опровергается и свидетельствами современников, и — еще более — записями песен декабристов, сделанными советскими собирателями.

Песенная лирика 30—40-х годов. Любимым образом многих песен становится образ узника, томящегося в заключении. Одной из наиболее любимых была задушевная лирическая песня «Не слышно шуму городского» на слова Ф. Глинки. В песне обрисован обаятельный духовный облик юноши декабриста, заживо погребенного в Петропавловской крепости, обреченного провести в одиночном заключении свои лучшие, цветущие годы. Немногими меткими и выразительными штрихами очерчен в песне также сумрачный образ Петербурга в годы жестокой николаевской реакции. Исполнялась песня с лирически задушевыми напевами, близкими стилю бытового песенного романса того времени³:

¹ Песня «Отечество наше страдает», наряду с «Марсельезой», в течение многих лет постоянно исполнялась декабристами в годы сибирской каторги. Ежедневное шествие декабристов к месту, где производились урочные работы, под пение песни «Отечество наше страдает» описал в своих воспоминаниях декабрист Д. И. Завалишин: «Под такт песни слышится мерное бряцанье цепей... Конвойные, офицер и солдаты, спокойно слушают эту песню и шагают под такт ее, как будто так и следует быть». Цитировано по статье В. Гирченко «Музыка в каземате декабристов в годы сибирской каторги». «Советская музыка», 1950, № 3, стр. 62—63.

² Воспоминания Бестужевых. М., 1931, стр. 78. Цитировано по статье А. Глумова «Революционные песни декабристов». «Советская музыка», 1950, № 12, стр. 78.

³ Приведенный вариант напева в первой половине XIX века бытовал с различными текстами; с ним исполнялось, например, пушкинское стихотворение «Под вечер осенью ненастной» и др. В свою очередь песня на слова Ф. Глинки «Не слышно шуму городского» дошла до нас также в нескольких мелодических вариантах; один из них опубликован в сб. «Русская народная песня» С. Бугославского и И. Шишова, Музгиз, М., 1936, стр. 44.

Не слышно шуму городского

73 Медленно

1. Не слыш - но шу - му го - род - ско - го, за
2. Вот бед - ный ю - во - ша, ро - вес - ник мла -

Нев - ской башней ти - ши - ва. Лишь на штыке у ча - со -
- дым, цветущим де - ре - вам, в глу - хой тюр - ме за - во - дит

- во - го го - рит пол - ноч - на - я лу - на.
пес - ню и от - да - ет тоску вол - нам.

В таких песнях, как «Не слышно шуму городского», «Узник» и «Послание в Сибирь» Пушкина¹ («Во глубине сибирских руд храните гордое терпенье»), представители передовой части дворянства, а также новой нарождавшейся разночинной интеллигенции выражали свое искреннее сочувствие участникам восстания декабристов и их идеям.

Наряду с песнями декабристов, а также с песнями о судьбах участников освободительного движения, немалый интерес представляет изучение всего бытового песенного репертуара, излюбленного в среде передовой свободомыслящей интеллигенции 30—40-х годов².

В период жестокой николаевской реакции после расправы с декабристами широкую популярность в городской демократической песенной лирике получают песни об одиночестве («Выхожу один я на дорогу» на слова М. Ю. Лермонтова, «Среди долины ровныя» на слова А. Мерзлякова) и, с другой стороны, песни, проникнутые страстным стремлением вырваться из гнетущей, давящей обыденной атмосферы («Белеет парус одинокий», слова М. Ю. Лермонтова, мелодия А. Варламова, позднее «Нелюдимо наше море», слова Н. Языкова, мелодия К. Вильбоа). Особенно широкое распространение в 30—40-х годах получает лирическая песня «Среди долины ровныя» (слова А. Мерзлякова). Одиноким могучий дуб — центральный образ песни — ассоциировался в широких демократических кругах в те годы с образом героя, страдающего от горького сознания невозможности развернуть и применить на благо народу свои силы. Песня «Среди долины ровныя» в своих поэтических образах отразила мировоззрение передовых русских людей 30—40-х годов прошлого столетия. Не случайно напев ее в 60—90-е годы исполнялся с разнообразными по содержанию революционными текстами («Закован в железо, с тяжелою цепью»). Там, где слышались эти песни...

¹ Напев песни на слова пушкинского «Послания в Сибирь» не сохранился.

² См. об этом: Л. Лебединский. Старая революционная песня. «Советская музыка», 1941, № 5.

Песни революционных демократов. Со второй половины 50-х и в 60-х годах освободительное движение в России приобретает более широкий характер, дворянский его период сменяется революционно-демократическим, разночинным.

«Падение крепостного права, — писал Ленин, — вызвало появление разночинца как главного, массового деятеля и освободительного движения вообще, и демократической, бесцензурной печати в частности»¹.

Первые нелегальные публикации. Как и декабристы, революционные демократы 60—70-х годов хорошо сознавали мощную агитационную силу песни. Но если декабристы распространяли созданные ими антиправительственные песни лишь в рукописных копиях, то в 60-х годах положение меняется: с этого времени начинается систематическая публикация нелегальных сборников революционных песен и стихотворений, а также нелегальных песенников (первоначально без нот). Начало таким изданиям было положено Герценом, который, говоря словами Ленина, «первый поднял великое знамя борьбы путем обращения к массам с вольным русским словом»².

Подобно декабристам, революционные демократы 60—70-х годов создавали в целях массовой агитации и пропаганды песни остро злободневного содержания, написанные доступным, ярко образным языком, затрагивающие самые наболевшие и волнующие вопросы современной действительности. Доходчивость песен такого рода определялась и связью их с общераспространенными бытовыми напевами, на «голос» которых они пелись. Пример тому — обличительная песня «Жил на свете русский царь, разнемецкий государь» в нелегальном песеннике массового типа «Солдатские песни»³. Песня эта представляет интересную попытку объяснения истинного значения манифеста 19 февраля 1861 года. В простых и ясных выражениях здесь разъясняются те же положения, что и в ряде статей Чернышевского, а также Герцена, опубликованных в его «Колоколе» («крепостное право заменено новым», «народ правительством обманут»).

Жил на свете русский царь,
Разнемецкий государь.
Он крестьянскому народу
Волю обещал! (2 раза).

Чтобы каждый селянин,
Как теперь дворянин,
От работы подневольной
Век не горевал (2 раза).

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 20, стр. 224.

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 18, стр. 15.

³ Первый нелегальный сборник «Солдатские песни» был издан Герценом и Огаревым в 1862 году в Лондоне, в Вольной русской типографии. Два песенных текста из него перепечатаны в сборнике под ред. И. Розанова «Песни русских поэтов», Л., 1950, стр. 377 и 382.

Чтоб его ни бить, ни сесть,
Обдирая шкуру с плеч,
Ни помещик, ни чиновник,
Более не мог (2 раза).

Чтобы он землей владел,
И пошли ему в надел
Те поля, за что платил он
Барину оброк! (2 раза).

Обещал-то царь легко,
Но уехать далеко
На посуле, как на стуле,
Видно, захотел (2 раза).

Думал: «Глуп мужик: все съест!»
И составил манифест.
Что ни в толк взять, ни понять
Никто не сумел! (2 раза).

Ну чиновники читать,
Да крестьянам толковать,
Что та новая неволя
Волюшка и есть! (2 раза).

...Призадумался народ.
Чует: кто-нибудь да врет,
Иль начальство надувет,
Или самый царь! (2 раза).

Что за воля без земли?
Чтобы барщину несли
И оброк крестьяне так же,
Как водилось встарь (2 раза).

Это что-нибудь не так, —
И попались впросак
Те крестьяне, что судили
О делах своих (2 раза).

По селам без дальних слов,
Как прямых бунтовщиков,
Стала сесть их и тиранить
Стая станových (2 раза).

Напроказил царь-отец!
На Руси с конца в конец
Из-за царского обмана
Пролилася кровь (2 раза).

Подобно прокламации Чернышевского «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон», песня заканчивалась призывом к крестьянам дружно встать «за волю» и обращением к солдатам не стрелять в восставших:

Надо, значит, для крестьян,
Чтоб народ за волю сам
Дружно—миром, волостями —
В одно время встал (2 раза).

Надо, значит, чтоб солдат
Помогал ему, как брат,
И, не слушая приказа,
В него не стрелял (2 раза).

Приведенный песенный текст был написан с таким расчетом, чтобы его легко можно было приспособить к целому ряду родственных вариантов напевов, идущих от популярной сатирической песни «За горами, за долами», а также к мелодии известной солдатской песни «Ездил русский белый царь», указанной составителями сборника.

В 1863 году Н. Огарев издал нелегальный сборник «Свободные русские песни» (названный «первым на Руси свободным песенником»). В числе других произведений в сборнике напечатана пользовавшаяся значительной популярностью в студенческой среде (позднее также и среди политических ссыльных) песня «Славься, свобода и честный наш труд»¹, которая исполнялась с мелодией хора Глинки «Славься» из его оперы «Иван Сусанин»:

¹ Создание песни «Славься, свобода» относится ко времени известных студенческих волнений 1861 года, когда 240 участников первой в России антиправительственной уличной демонстрации были заключены в Петропавловскую крепость. В каземате была сочинена «опера из жизни студентов» из популярных оперных отрывков, заканчивавшаяся указанным гимном с музыкой Глинки.

Славься, свобода и честный наш труд!
 Пусть нас за правду в темницу запрут,
 Пусть нас пытаются и жгут нас огнем,—
 Песню свободе и в пытке споём.
 Славься же, славься, родимая Русь,
 И пред царем и кнутами не трусь.
 Встань, ополчися за правду на брань,—
 Встань же скорее, родимая, встань!

Обширный и разнообразный круг подпольных революционных песен создается в России на протяжении 60—80-х годов. Творцами и носителями этой песенной традиции в основном были революционеры-разночинцы, представители демократической интеллигенции, которой и принадлежала ведущая роль в развитии освободительного движения того времени.

Образы протеста и борьбы. По своему идейному содержанию и характеру художественных образов песни революционеров-разночинцев 60—80-х годов разнообразны. На первом месте среди них стоят величавые образы родины и русского народа, могучей народной силы («Есть на Волге утес», «Много песен слышал я в родной стороне»), и, наряду с этим, — песни, проникнутые негодующим протестом против тяжелого и несправедливого положения русского крестьянства, против несправедливости существующих социальных порядков («Укажи мне такую обитель», «Полоса», «Доля», «Барка»), наконец боевые песни, призывавшие к активной борьбе с угнетателями народа, с самодержавием, к преобразованию общественного строя («Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою», «По духу братья мы с тобой»). Наряду с этим, в среде революционеров-разночинцев сложилось также немало песен о трагических судьбах отдельных борцов, осужденных на каторжные работы, на поселение в Сибири, погибших в тюремном заточении («Ночь темна», «Слушай», «Замучен тяжелой неволей», «Колодники»).

Содержание лучших песен, созданных революционерами-разночинцами, как и всего русского реалистического искусства этого времени, проникнуто протестом против несправедливого, тяжелого положения трудового русского крестьянства, гневной ненавистью к его угнетателям. Тяжелое положение крестьянства, хищнически разоряемого непосильными податями, ярко обрисовано и в песне «Эх ты, доля, моя доля»¹:

¹ Во многих исследованиях автором песни «Эх ты, доля» назван поэт-земледелец Д. А. Клеменц. По новейшим данным текст этой песни принадлежит В. И. Алексееву. В нелегальных изданиях указывалось, что песня «Доля» может исполняться с напевом народной песни «Сторона моя, сторонущка», однако в процессе устного бытования песня получила новый, вполне оригинальный напев. Первоначальный текст был дополнен в устном бытовании песни.

74 Доля *Протяжно, широко* *Все* Иванов II, стр. 54



Эх ты, до-ля, мо-я до-ля, до-ля, горька-я мо-я!
 Не за пьянство, за бу-яство и не за ночной раз-бой.
 Ах, за - чем ты, зла-я до-ля, до Си-би-ри до-ве-ла?
 Сто-ро-вы родной ли-шил-ся, за кре-стьянский лю-дче-стной.

Широкой известностью в среде революционной демократической интеллигенции, позднее и среди рабочих, пользовалась песня «Полоса ль ты моя, полоса» на видоизмененные слова Вс. Крестовского¹. Широкая выразительная мелодия ее обнаруживает непосредственное родство с кругом душевных интонаций песенной лирики Варламова (пример 75).

И революционные демократы 60-х годов, и, позднее, народники, основную революционную силу России усматривали в крестьянстве — наиболее ее многочисленном классе, полагая, что власть царя и помещиков можно свергнуть путем одних лишь крестьянских «бунтов». Эта сторона мировоззрения революционно настроенной интеллигенции 60—80-х годов нашла свое отражение в подпольной песне того времени. Она проявилась и в характерном обращении к поэтическим (отчасти и к музыкальным) образам удалых молодецких песен, и в особенности в активном интересе к образам широкого могучего повстанческого народного движения, под которым в соответствии с идеологией эпохи имелось в виду движение крестьянское, в интересе к образам вождей и руководителей этих восстаний (Разина, Кармелюка). В некоторых из песен несколько романтизированное представление о могучей народной воле и стихийном размахе крестьянских восстаний ассоциировалось с характерными для русской песни образами природы: с ширью и простором великих русских рек, чаще всего Волги («Как со матушки со Волги» на слова Н. Огарева), со степным привольем, картиной разбушевавшейся непогоды (песня о Ермаке на слова К. Рылеева), бурной морской стихии («Нелюдимо наше море» на слова

¹ Стихотворение «Полоса» было написано в 1861 г. и опубликовано впервые в сборнике «Стихи Вс. Крестовского», т. I—II, 1862. В процессе устного бытования текст, однако, заметно видоизменился; были прибавлены социальные заостренные строфы («А быть может и то: в кандалах по Владимирке пахаря гонят, за широкий, за вольный размах богатырскую силу хоронят»).

Полоса

75

Широко, протяжно

Песни каторги и ссылки, стр. 49

1. По - ло - саль ты мо - я, по - ло - са, не рас -
 2. Знать, хо - зя - ив - то твой в ка - ба - ке за - гу -

- па - ха - на ты, си - ро - тин - ка! На те -
 - лял не од - ну уж не - дель - ку! И - лив

- бе не ко - лось - ев кра - са, не ко -
 с го - ря в гро - бо - вой дос - ке о - ты -

- лось - ев кра - са, а бы - лив - ка. На те -
 - скал на по - го - сте по - сте - лю И - ли

- бе не ко - лось - ев кра - са, не ко - лось - ев кра -
 с го - ря в гро - бо - вой дос - ке о - ты - скал на по -

- са, а бы - лив - ка.
 - го - сте по - сте - лю?

Н. Языкова с мелодией К. Вильбоа), могучего волжского утеса («Есть на Волге утес»¹).

Одной из наиболее замечательных песен, сложенных в среде революционеров-разночинцев, была песня «Есть на Волге утес» (слова А. Навроцкого), рисующая образ Степана Разина как защитника народных интересов, борца за освобождение русского народа от векового гнета, выразителя его дум и чаяний². Суровый, эпически величавый напев этой

¹ С бытовым песенным репертуаром устной традиции сходны в отношении своих музыкально-поэтических образов также и некоторые песни русских классических композиторов, как, например, «Песня темного леса» и баллада «Море» Бородина, «Запевка» Балакирева, «Перед воеводой» А. Рубинштейна, «На старом кургане» В. Калиникова и др.

² Стихотворение «Есть на Волге утес» А. Навроцкого впервые было напечатано в журнале «Вестник Европы», 1870, № 18; до публикации распространялось в рукописных копиях. Автор мелодии — рано умершая А. Г. Рашевская — была студенткой-вольнослушательницей одного из провинциальных университетов; ею была создана также песня на слова Некрасова «Железная дорога», напев которой, к сожалению, не сохранился.

песни, своеобразно сочетающей широту мелодического дыхания с отчетливой ритмической поступью в характере размеренного марша, по преданию был создан студенткой-революционеркой А. Г. Рашевской. Тематической основой одного из наиболее характерных распевов послужило начало известного народного варианта варламовской песни с зачином «Вниз по Волге-реке» (пример 14 на стр. 32):

76

Есть на Вол - ге у - тес, ди - ким мо - хом об - рос.

Вниз по Вол - ге ре - ке, с Нижня Нов - го - ро - да...

Песня была записана уже спустя много лет после ее создания в нескольких родственных вариантах, отличающихся друг от друга отдельными мелодическими оборотами, отчасти и ритмическим складом.

«Дубинушка». Другой замечательной песней, созданной революционерами-разночинцами, была «Дубинушка» («Много песен слышал я в родной стороне»). Позднейшая популярность этой песни в широких рабочих массах накануне революции 1905 года объясняется идейной убедительностью ее политически заостренных образов, равно как и высокохудожественными музыкальными достоинствами, выразительностью и яркой впечатляемостью ее мелодии¹.

Как и многие другие песни этого времени, «Дубинушка» построена на выразительном противопоставлении ярко контрастных музыкальных образов. Широко развернутой сольной строфе, основанной на подчеркнуто выразительных, «говорящих» интонациях, непосредственно родившихся из одушевленной декламации, эмоционально-приподнятой ораторской речи, противостоит далее хоровой припев сурового, мужественного характера, заимствованный из трудовой бурлацкой песни.

¹ Литературным первоисточником песни послужило стихотворение известного в те годы поэта-юмориста В. И. Богданова (1838—1886), сотрудника «Искры» и ряда революционно-демократических сатирических листов 60-х годов. Лишь три строфы этого стихотворения вошли в позднейшую устную переработку 70-х годов, содержащую такие смелые обличительные строки, каких не было в авторском первоисточнике («Но настанет пора и проснется народ»).

Наибольшую художественную ценность представляет напев «Дубинушки» в интерпретации Ф. Шаляпина, исполнявшего ее в 1905 году в открытых массовых концертах для рабочих. Проникнутые гневным воодушевлением «ораторские» интонации запева органически сочетаются в исполнении гениального русского певца с не менее яркими речевыми интонациями (по своему эмоциональному тону родственными глубоко впечатляющим актерским интонациям В. Качалова). Подчеркнуто выразительное и вместе с тем глубоко драматическое интонирование Ф. Шаляпиным стихотворного текста «Дубинушки» определило характер его индивидуального распева с присущей ему ритмической свободой и тонким мелодическим варьированием отдельных строк:

Дубинушка

С голоса Ф. Шаляпина
Зап. Л. Лебединского

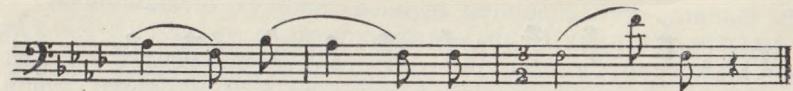
77 Широко. Свободно

Мно - го пе - се - в(ы) слы - ха - л(ы) я в род -
ной сто - ро - не, в них про ра - дость и го - ре мне
пе - ли, но од - на из тех пе - сев в па - мять
вре - за - лась мне, ³ то
Замедляя
пес - ня ра - бо - че - (ей) ар - те - ли.
(вместе с хором)
Эй, ду - би - нуш - ка, ух - нем!

Эй, зе - ле - на - я, са - ма пой - дет,
са ма пой - дет, по - дер - нем, по -
дер - нем, да у хнем!

3-я строфа

Но на - ста - ла по - ра, в под -
- вил - ся на - род, ра - зо - гнул он сог - бен - ну - ю
спи - ну и страх - нув плеч долой тяж - кий
гнет ве - ко - вой, на вра - гов сво - их под - нял ду -
би - ну. Эй, ду - би - нуш - ка, ух - нем!
Эх, зе - ле - на - я, са - ма пой - дет, са - ма пой - дет, по -



- дер - нем, по - дер - нем да ух нем!

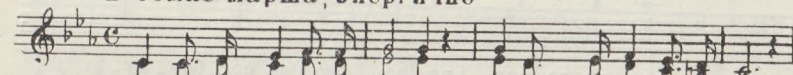
И мелодия, и в особенности текст «Дубинушки» бытовали в разнообразных устных вариантах (некоторые из них назывались также «Машинушкой»), создававшихся на протяжении 80—90-х и 900-х годов.

«Смело, друзья, не теряйте». Особое место в подпольном песенном репертуаре того времени занимает песня «Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою» — первая русская революционная песня на основе маршевого ритма, призывавшая к борьбе, к активному действию. Характерный и для других революционных песен того времени скорбный драматический характер сочетается в напеве этой суровой маршевой песни с большой внутренней энергией, с выражением стойкости духа и непреклонной воли к борьбе:

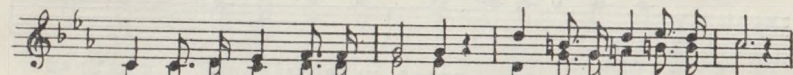
Смело, друзья, не теряйте

78

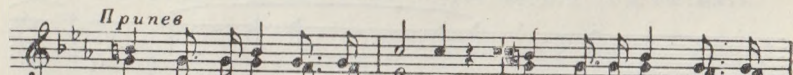
В темпе марша, энергично



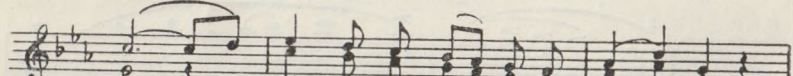
Сме ло, друзь я, не те - райте бодрость в не равном бо - ю,



Ро - ди - ну - мать вы спа - сай - те, честь в сво - боду сво - ю!



Ес - ля ж по гибнуть при дет ся в тюрь - мах и шах - тах сы -



- рых, де - ло всег - да от - со - вет - ся



на по - ко - леньях жи - вых, на по ко леньях жи - вых.

Слова песни были созданы соратником Н. Г. Чернышевского, поэтом-революционером М. Л. Михайловым в 1861 году, в каземате Петропавловской крепости. В различных вариантах стихотворение распространялось в рукописных копиях, печаталось в нелегальных народовольческих песенниках, а позднее и в социал-демократических сборниках. Источником напева послужила популярная в студенческой среде баллада «Старый капрал» на слова Беранже в переводе В. Курочкина, созданная изустно неизвестным автором¹. В современных музыковедческих трудах песню «Смело, друзья» необоснованно называют иногда «народовольческим гимном». Как показали позднейшие исследования, в среде народо-вольцев широким распространением пользовался особый вариант этой песни (приписываемый Д. Клеменцу или В. Берви-Флеровскому) с зачином «Братья, вперед, не теряйте» и совершенно новым припевом: «Вперед, друзья! Мы на смерть и на муку! Раз, два!» Справедливо суждение, что «в народнической обработке стихотворение М. Л. Михайлова приобрело несвойственный его первоначальной авторской редакции трагизм похоронного марша от лица обреченных на смерть»².

Общеизвестный в наши дни вариант этой песни с текстом, близким к первоисточнику, сформировался (по данным Е. Гиппиуса) значительно позднее, в годы массового рабочего движения. В конце 90-х и в 1900-х годах песня получает широкое распространение. Отнюдь не случайно она в качестве рабочей песни или «Социалистического гимна» печатается в нелегальных социал-демократических рабочих песенниках³.

Вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции песня «Смело, друзья, не теряйте» была широко распространена; в начале 20-х годов с ее напевом исполнялись слова новых советских народных песен, например песни о Ленине «Клонятся головы низко, скорбный разносится клич» (записана Л. Христиансенем в Свердловской области). В 1938 году она приобрела широкую популярность среди республиканских войск Испании в качестве революционного гимна батальона имени польского революционера Домбровского.

Песни о судьбах революционеров. Наряду с песнями, призывавшими к революционной борьбе с угнетателями народа, с самодержавием, а также с песнями о тяжелом, бесправном

¹ Впервые баллада «Старый капрал» была опубликована в сборнике П. Аристов «Песни казанских студентов 1840—1858 гг.», СПб., 1904, стр. 89—90. Перепечатана в книге М. Друскина «Русская революционная песня», М., Музгиз, 1954, стр. 156—157.

² Е. Гиппиус, П. Ширяева. Из истории русских революционных гимнов. «Советская музыка», 1959, № 11, стр. 11.

³ Сборник «Песни свободы», 1905, стр. 7, см. также «Первый сборник революционных песен» (с напевами), сост. А. Д. Черномордилов, 1905.

положении русских крестьян, революционеры-разночинцы постоянно обращались к жанру задушевной лирической песни. Поэтическое содержание большинства подпольных лирических песен воспроизводит характерный для эпохи образ положительного героя — борца-революционера, вступившего в неравную борьбу с угнетателями народа. Многие из этих песен посвящены трагическим судьбам русских революционеров 60—70-х годов и в связи с этим — темам изгнанничества, одиночного заключения, безвременной смерти в тюрьме, неудачным попыткам бегства, тяжести этапного пути, судьбам ссыльнопоселенцев и политкаторжан.

В поэтическом содержании целого ряда песен 70—80-х годов проявляется жертвенный героизм, самоотречение во имя идеи, долга революционера. Поэтому в ряде подпольных лирических песен 60—80-х годов заметно преобладают настроения скорбные, элегические, порою поднимающиеся до глубоко драматической экспрессивности, сурового героического пафоса. Проникнутое благороднейшими помыслами и стремлениями, выражением большой моральной стойкости и силы, а также глубоким чувством «настоящей любви к родине, любви тоскующей»¹, содержание этих песен раскрывалось в высокохудожественных поэтических и музыкальных образах, обладающих большой силой эмоционального воздействия, яркой впечатляемостью.

О том, что жертвы неизбежны, что безвременная гибель составляет удел всякого, кто служит народному делу, говорится в задушевной лирической песне «Замучен тяжелой неволей», посвященной умершему в остроге студенту-революционеру Б. Чернышеву, похороны которого превратились в грандиозную уличную демонстрацию:

Служил ты недолго, но честно
Для блага родимой земли...
И мы — твой братья по делу —
Тебя на кладбище снесли...

Как ты, мы, быть может, послужим
Лишь почвой для новых людей.
Лишь грозным пророчеством новых
Грядущих и доблестных дней.

Грядущая победа, торжество справедливости рисовались революционерам-шестидесятникам и семидесятникам лишь в неясном будущем, связанном с тем отдаленным временем, когда «восстанут спящие народы» и подрастут новые поколения молодых борцов, которым суждено будет «разорвать насилие цепь». Силу духа и моральную стойкость революционеры-разночинцы черпали в твердой уверенности в том, что

¹ Выражение В. И. Ленина, примененное им для характеристики чувства любви к родине со стороны русских революционных демократов того времени; см.: В. И. Ленин. Сочинения, т. 21, стр. 85.

гибель их не окажется напрасной, что их «дело всегда отзовется на поколениях живых». Об этом говорится в песнях «Смело, друзья, не теряйте» и «По духу братья мы с тобой» (слова А. Плещеева).

Мелодика революционных песен 60—80-х годов. Мелодическая сторона подпольной революционной песни 60—80-х годов определяется стилем городской бытовой песни с характерным для нее интонационным строем и гомофонно-гармоническим складом.

Подобно декабристам, революционеры-разночинцы 60—80-х годов широко использовали в агитационных целях метод сочетания обличительных и сатирических текстов с мелодиями общеизвестных песен, таких, как бурлацкая «Дубинушка», «Камаринская», «Барыня», «Ах вы, сени» и другие. Известный народоволец Н. А. Морозов сообщил, что «при хождении в народ обычно пускались в ход переделки народных песен, где осмеивались власть и порядок... Они тотчас разучивались далее по деревням»¹.

Для песен серьезного лирико-эпического характера использовалась чаще всего мелодия известнейшей городской песни «Среди долины ровныя» (в числе их песня «Закован в железо с тяжелою цепью», посвященная поэту-революционеру М. Михайлову), напев «Вниз по матушке по Волге», наконец, различные варианты бурлацкой «Дубинушки». Одной из известных песен-переделок была остро обличительная песня «Долго нас помещики душили», содержавшая призыв к крестьянскому восстанию². Печатаемая эту песню, Герцен и Огарев указали на возможность ее исполнения с напевом солдатской песни «Станем, братцы, в круговую». Однако в процессе устного бытования слова песни с течением времени стали исполняться с народным напевом «Я посею ли, млада, цветиков маленько»³.

Наряду с использованием приема подтекстовки новых слов к общеизвестным народным напевам, в песнях, сложенных революционерами-разночинцами, с течением времени все более заметно начинает проявляться творческое начало. Лучшие из подпольных революционных песен 60—80-х годов име-

¹ Н. А. Морозов. В начале жизни. «Русское богатство», 1906, стр. 114—115.

² Песня «Долго нас помещики душили» исполнялась на демонстрации студентов Казанского университета 1861 года по поводу расстрела крестьян в селе Бездна Казанской губернии. См. книгу М. К. Корбут «Казанский университет им. В. И. Ленина-Ульянова за 125 лет», Казань, т. 1, 1930, стр. 825—853 и 878.

³ Сравнение вариантов напева «Долго нас помещики душили» с мелодией «Я посею ли, млада» приведено в книге М. Друскина «Русская революционная песня», М., Музгиз, 1954, стр. 37—38.

ют напевы мелодически самостоятельные, с присущими им своеобразными стилевыми особенностями.

Революционным песням 70—80-х годов присуще большое разнообразие средств выражения, высокохудожественная обобщенность музыкально-поэтических образов, яркая экспрессивность интонационно-мелодического языка, широта мелодического развития и задушевная выразительная напевность.

По своим интонационно-мелодическим образам подпольные песни 60—80-х годов разнообразны. Если для некоторой их части характерно преобладание скорбно-элегических интонаций, подчас романсового типа, то в ряде других, напротив, ярко проявляются черты решительности, волевой собранности, целеустремленности («По духу братья мы с тобой» на видоизмененные слова Плещеева, «Смело, друзья, не теряйте»). Одна из лучших песен этого времени — сосредоточенно-суровая, сдержанная в выражении чувства и в то же время глубоко задушевная «Замучен тяжелой неволей».

Как и во многих позднейших революционных рабочих песнях, настроение глубокого лирического раздумья сочетается в ней с суровой поступью траурного марша. Не случайно эта песня впоследствии завоевала широкую популярность и в рабочей среде; она принадлежала к числу любимых песен В. И. Ленина.

Среди новых стилевых особенностей, присущих песенному творчеству революционеров-разночинцев, заметно выделяется прием сопоставления ярко контрастных музыкальных образов. Иногда контраст разнохарактерных мелодических образов осуществлен в виде сопоставления двух подчеркнуто несходных предложений (в пределах песенного периода внутриконтрастного строения); в некоторых других песнях — в каждой из самостоятельных частей развитой двухчастной формы («Узник», «Много песен слышал я в родной стороне», «Колодники»). Иногда ярко контрастное сопоставление несходных мелодических оборотов дается в пределах небольшой фразы или же предложения песенной строфы («Ночь темна», «Слушай»).

Одной из ярких песен 60-х годов была песня на слова Н. Огарева «Ночь темна, лови минуты», получившая весьма широкое распространение в ряде мелодических вариантов в рабочей и в крестьянской среде¹:

¹ Стихотворение «Ночь темна» было сочинено Н. Огаревым в 1850 году и впервые напечатано в герценовском альманахе на 1857 год под названием «Арестант». В изустном исполнении текст подвергался значительным изменениям.

Ночь темна Песни каторги и ссылки, стр. 16

79 Медленно

1. Ночь темна. Дови ми . ну . ты . Но сте . на тюрмы креп . ка
2. „Ча . со вой!“ „Что ба . рин , на . до?“ „Притворись , ты за . сул .“

У во . рот е . е зам . кну . ты два же . лез . ны . е зам . ка .
А я вмиг че . рез ог . ра . ду тень ю б бы . строй про . мелькнул .

По своему интонационному складу и мелодическим очертаниям напев «Ночь темна» близко стоит к городской бытовой песне-романсу того времени. Первоисточником ее, видимо, был устный вариант «Моряков» К. Вильбоа («Нелюдимо наше море»). И все же «Ночь темна» во многом ярко индивидуальна. Свообразие мелодического развития — в ярко экспрессивном противопоставлении начальной речитативной, тревожно настороженной фразы (речитация на одном звуке), с последующим широким мелодическим восхождением в объеме полутора октав. Характерно также, что мелодическая кульминация достигается уже в первом предложении, а не в середине второго (в «третьей четверти» формы), как то типично для бытовых песен-романсов и для большинства произведений профессиональной музыки.

Стушено-драматический характер песни «Ночь темна» выступает особенно явственно в сравнении с родственной по содержанию песней 30—40-х годов «Не слышно шуму городского» с ее мягкими мелодическими очертаниями и созерцательным просветленным лиризмом.

Драматически контрастное противопоставление подчеркнуто декламационного изложения (нередко в виде триольной речитации), с широким напевным мелодическим движением, составляет характерную черту многих песен («Казнь», «По пыльной дороге», «Слушай»).

На ярко контрастном сопоставлении взволнованной декламации (на триолях) с последующим широким распевным мелодическим развертыванием (во втором, «ответном» предложении, исполняемом хором) построена мелодическая строфа песни «По пыльной дороге телега несется», по своему интонационному складу родственная бытовой городской песне «Среди долины ровныя»:

По пыльной дороге

80 **Взволнованно**

Иванов II, стр. 40

По пыльной до-ро-ге те-ле-га ве-сет-ся, а
вней по бокам два жандарма си-дят Сбей-те о-
-ко-вы, дай-те мне во-лю, я 'на-у-чу вас сво-
-бо-ду лю-бить. Я на-у-// -бить!

Из сходных интонационно-мелодических элементов складывается также мелодия песни «Слушай», с тем лишь различием, что ярко контрастное чередование «триольной» речитативности и широкого песенного начала осуществляется здесь внутри каждого из предложений песенной строфы, а не в виде двух мелодически несходных «вопросо-ответных» предложений, как в предыдущей песне (пример 81).

В некоторых песнях выразительность контрастных тематических сопоставлений сочетается со стремлением к более широкому развитию песенной речи. Отсюда характерность для ряда песен двухчастной структуры, образуемой путем объединения в единое художественное целое двух самостоятельных песенных эпизодов (из которых второй обычно оказывается развитым хоровым припевом). Так построены песни «Дубинушка» («Много песен слышал»), «Колодники» (на видоизмененные в устной традиции слова А. Толстого). Широкая задушевная мелодия основной песенной строфы «Колодников» (интонационно родственная сурово-сдержанной лирической песне «Замучен тяжелой неволей») ярко контрастирует со скорбно-драматическим, маршеобразным припевом, рисующим шествие колодников по этапу под мерный звон кандалов. Текст припева: «Динь-бом, динь-бом, слышен звон кандалный» — возник в процессе устной переработки стихотворения А. Толстого (пример 82).

Слушай

Песни каторги и ссылки

81 **Умеренно Сурово**

Как де-ло из-ме-вы, как совесть ти-ра-на, по-
-гом ча-со-вы-е ша-га-ют ле-ни-во. В яч-
-сен-вя-я ноч-ка чер-на... Чер-
-ной ти-ши-не, то и знай, как
-ней э-той но-чи вста-ет из ту-ма-на ви-
-стов, раз-да-ет-ся про-тяж-но то-
-де-ви-ем мрач-ным тю-рь-ма. Кру-
-ски-во: „Слушай!“

Спускается солнце за степи

82 **Спокойно и широко**

Песни каторги и ссылки

Спус-ка-ет-ся солн-це за сте-пи, вда-ли зо-ло-тит-ся ко-
-вьель, - ко-лод-ни-ков звонки-е це-пи вме-
-та-ют до-рож-ну-ю пы-ль Динь-бом, динь-бом,
слы-шен звон кан-дал-ный, динь-бом, динь-бом,
пу-ть си-бир-ский даль-ний. Динь-бом, динь-бом, слы-шно там
гут: на ше-го то-за-ри-ша на катор-гу ве-дут.

Песни сибирских каторжан. Попадая на каторжные работы или на поселение в Сибирь, революционеры-разночинцы знакомились со своеобразным песенным репертуаром сибирских каторжан, усваивали лучшие их песни. К концу XIX столетия ряд песен сибирских каторжан и ссыльных приобретает широкое распространение не только в среде революционеров, но и в общегородском бытовом демократическом песенном репертуаре, отчасти и среди крестьян. Наиболее популярны были песни о судьбах беглых каторжников, скрывавшихся в тайге и украдкой пробиравшихся в родные места («Глухой неведомой тайгою», «В пустынных степях Забайкалья»). В песнях такого рода своеобразно преломлялись традиционные для русской песенной лирики темы «воли и неволи», тоски по родной стороне и смерти в чужом краю. По своему интонационно-мелодическому складу большинство таких песен родственны городской песне-романсу. Пример тому — лирическая песня сибирских каторжан «Когда на Сибири займется заря» (мелодия эта бытовала и с другими словами):

Когда на Сибири займется заря

83 Умеренно

Ког - да на Си - би - ря зай - мет - ся за - ря, и ту -
 - ман по тай - ге рас - сти - ла - ет - ся,
 на э - тап - ном дво - ре слышен звон кан - да - лов, э - то
 « пар - ти - я в путь со - би - ра - ет - ся.

Среди песен сибирской каторги и ссылки ярко выделяется красотой музыкально-поэтических образов и глубиной идейно-эмоционального содержания проникнутая непреклонным свободололюбивым духом песня «Славное море — священный Байкал». В песне описывается смелая переправа через бур-

ное озеро Байкал, совершаемая беглецом в просмоленной «омулевой» бочке¹.

В напеве «Славное море — священный Байкал» своеобразно сочетаются черты городской лирической песни-романса с ее мягкой закругленностью мелодических очертаний и наличием яркой высотной кульминации во втором предложении и — с другой стороны — традиционной удалой мелодической песни с присущими ей энергичными волевыми интонациями широкими, размашистыми мелодическими оборотами и прихотливыми ритмическими акцентами. Весьма характерно, что в конце 90-х годов мелодический контур этого напева послужил источником одной из самых замечательных русских революционных песен «Смело, товарищи, в ногу» (пример на стр. 198).

Судьбы песен революционеров-разночинцев. Сфера распространения подпольных песен 60—80-х годов отнюдь не ограничивалась кружками революционно настроенной интеллигенции прошлого столетия. Большинство из них в 80—90-х и 900-х годах было усвоено также широкими рабочими массами, нередко создававшими свои особые мелодические варианты этих песен, а некоторые проникли и в крестьянскую среду. Большой художественный интерес представляют в частности своеобразные сибирские варианты этих песен, в свое время усвоенные местным населением от политических ссыльных. Пример тому — красноярский вариант «Колодников» (на видоизмененные в изустном бытовании слова А. Толстого) с его широким и плавным распевом в духе традиционной протяжной песни. Суровое звучание натурального минора и в основном пятидольный размер существенно отличают сибирский напев от общеизвестного напева с присущим ему мерным маршевым ритмом. Примечательно также, что позднее возникший припев («Дин-дон, дин-дон, слышен звон кандалный») в сибирском варианте отсутствует (пример 84).

О любви масс к песням революционеров-разночинцев рассказывал один из руководителей известной «морозовской стачки» 1885 года, рабочий П. Моисеенко. Слушая песню «Есть на Волге утес», он чувствовал «прилив энергии, моло-

¹ В качестве литературного первоисточника данной песни принято называть стихотворение «Думы беглеца на Байкале» Д. П. Давыдова (1811—1883), сибирского краеведа и учителя, опубликованное в 1858 году в газете «Золотое руно». По всей вероятности, однако, Д. П. Давыдов, подобно многим другим поэтам, использовал в своем стихотворении ряд строк записанной им подлинной народной песни (см. об этом в статье М. К. Азадовского «Заметки фольклориста». «Сибирские огни», 1947, № 3, стр. 113). Широкую популярность среди столичной интеллигенции, а также в рабочей среде песня приобрела уже в 90-х годах XIX века.

дости и силы»¹. Многие из подпольных песен 60—80-х годов перепечатывались и в позднейших изданиях нелегальной большевистской печати.

Скрылся солнце за степи

Песни Красноярского края, II

84 Очень медленно ♩ = 56

1. Скры - ло - ся солн - це за сте - пи.
 Вда - ли зо - ло - ти стый ко - выль...

2. Ко - лод - ни - ков звон - ки - е це - пи
 И - дут о - ни с бри - ты - ми лба - ми,
 У - грю - ме на - дви - ну - ли бро - ви,
 взме - та - ют до - рож - ну - ю пыль.
 ша - га - ют впе - ред тя - же - ло.
 на серд - це раз - думь - е лег - ло.

На протяжении всего XIX столетия историческое развитие городской демократической песни было направлено в сторону превращения ее в песню широкого общественного гражданского значения, выражавшую протест против самодержавно-крепостнического гнета, носившую подчеркнuto обличительный характер.

БЫТОВАЯ РАБОЧАЯ ПЕСНЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Появление наиболее ранних бытовых рабочих песен относится еще ко временам крепостничества, к периоду предыстории русского рабочего класса². Свидетельство тому — за-

¹ П. Моисеенко. Воспоминания. М., 1924, стр. 42.

² Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество, том I. М., Музгиз, 1962, стр. 246—250.

писи песенных текстов о тяжелом труде горнорабочих Урала и Сибири, сделанные в конце XVIII века, а также песни об удалых фабричных молодцах («Течет речка по песку», «Как на горке на крутой стоял фабричек большой»).

Вместе с интенсивным развитием промышленности после отмены крепостного права в России быстро стал расти промышленный пролетариат. «Старая патриархальная Россия после 1861 года стала быстро разрушаться под влиянием мирового капитализма. Крестьяне голодали, вымирали, разорялись, как никогда прежде, и бежали в города, забрасывая землю... В России развивался крупный финансовый капитал, крупная торговля и промышленность»¹.

Песни-жалобы. Большинство рабочих песен того времени проникнуто горькой, но бессильной жалобой на тяжелое, бесправное положение, безрадостный труд. Такова песня «Скажи ты, труженик рабочий» в характере печального раздумья, распевавшаяся с элегическим напевом популярной ямщицкой песни «Вот мчится тройка почтовая»:

Скажи ты, труженик рабочий,	Встаешь ты рано на работу,
Когда ты видишь белый свет,	Тебя там ждет тяжелый труд,
Удел твой самый горемычный,	Ложись спать — тоска, забота
Голой тебя на свете нет.	Уснуть спокойно не дают ² .

С общеизвестными городскими напевами пелись и многие другие фабричные песни. Так, песня московских текстильщиц «Близ Остоженки направо» пелась с широко известным типовым напевом (приведенным выше на стр. 68 со словами пушкинского стихотворения «Буря мглою небо кроет»).

Характерны при этом интонационные изменения, внесенные рабочими певцами в общеизвестный напев. Широкое песенное начало, протяженность звучания, обычные при исполнении этой мелодии со словами пушкинских стихов («Зимний вечер», «Братья разбойники») или с песенным повествованием И. Сурикова о казни Разина («Словно море в час прибой»), уступают место подчеркнuto декламационной трактовке, ритмически очень свободной. При этом столь обычная для песен городского стиля высотная кульминация в начале второго предложения заменяется речитацией в низком регистре:

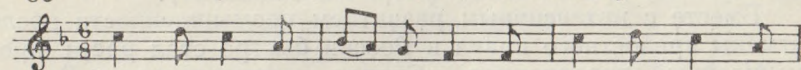
¹ В. И. Ленин. Л. Н. Толстой и современное ему рабочее движение. Сочинения, том 16, стр. 301.

² Фабричные песни «Скажи ты, труженик рабочий» и приводимая ниже «Близ Остоженки направо» сообщены в 1962 году подмосковным колхозником 75 лет И. П. Макаровым (дер. Зеленково Истринского района) — в прошлом рабочим кузницы текстильной фабрики в Кунцеве.

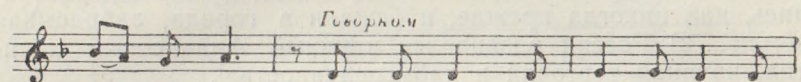
Фабричная

Подмосковье

85 Свободно, в декламационной манере

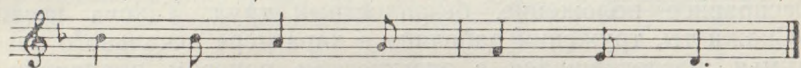


1. Близ Ос-то-жен-ки на-пра-во, в У-ша-ков-ском
2. Там о-дин на-род ра-бо-чий век при бед-но-
3. Жить за-да-ром да в не-во-ле ху-же, ка жет.



Говорит

во вто-ром, где тек-ла в реч-ку от ра-ва,
сти жи-вет, от ут-ра до тем-ной но-чи,
ся, тюр-мы, тя-же-ла хоть на-ша до-ля,



есть ог-ром-ный боль-шой дом.
за-ра-бо-той спи-ну гнет.
чи за-что стра-да-ем мы.

Наряду с приспособлением к новым, социально заостренным текстам общеизвестных городских напевов, в рабочей среде создавались и песни с самостоятельными мелодиями. Пример тому — различные варианты «Думы ткача» на видоизмененные в устном бытовании слова народника С. Синегуба (1874). Построенный на подчеркнуто экспрессивных, но несколько мелодраматичных «романсовых» интонациях, напев ее, несомненно, обладает большой силой эмоционального воздействия, достигая к моменту кульминации страстного пафоса (пример 86).

Не менее характерна заунывная мастеровая песня «Измученный, истерзанный работой трудовой»¹. Подобно «Думе ткача», напев ее также складывается из чувствительных романсовых интонаций (стр. 65).

Особенно широкую популярность завоевала шахтерская песня о трагической гибели молодого коногона («Вот мчится партия шахтеров»). В советскую эпоху напев ее неоднократно использовался при создании новых лирико-героических песен, в частности в партизанских песнях Великой Отечественной войны (пример 87).

Следует обратить внимание на то, что использование в рабочих песнях излюбленных интонаций и мелодических оборотов, а иногда и типовых напевов городской песенной традиции, обычно носит творческий характер. Проникнутые

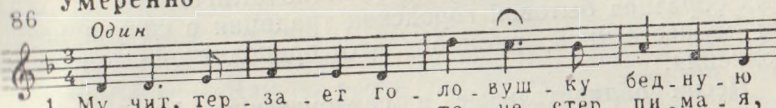
¹ Слова песни «Измученный, истерзанный» (1901) принадлежат П. Горохову (1869—1925), поэту-самоучке из крестьян.

Дума ткача

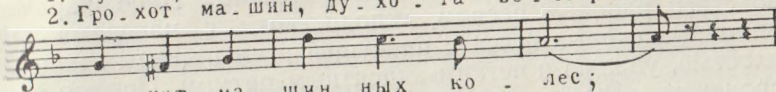
Русские народные песни II, стр. 247

86 Умеренно

Один



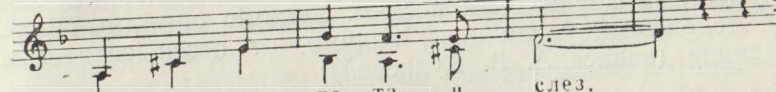
1. Му-чит, тер-за-ег го-ло-вуш-ку бед-ну-ю
2. Гро-хот ма-шин, ду-хо-та не-стер-пи-ма-я,



гро-хот ма-шин-ных ко-лес;
в воз-ду-хе кло-чья хлоп-ка;



Все!
свет за-сти-ла-ет-ся во-чень-ках круп-ны-ми
ма-слом про-горк-лым во-ня-ет у-душ-ли-во,



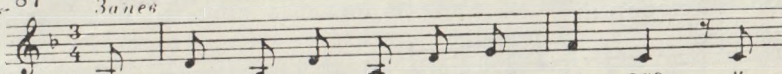
кап-ля-ми по-та-и слез.
да, жизнь тка-ча не-лег-ка!

Коногон

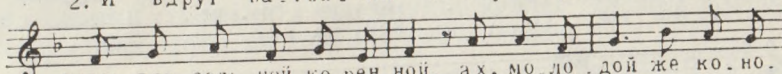
Бугославский и Шишов, стр. 164

87 Умеренно

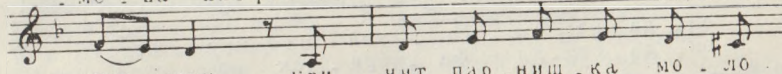
Запев



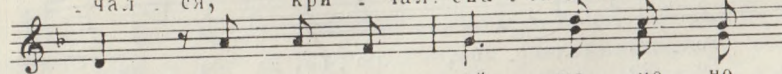
1. Вот мчит-ся пар-ти-я шах-те-ров и
2. И вдруг ва-гон-чик за-бу-рил-ся, Се.



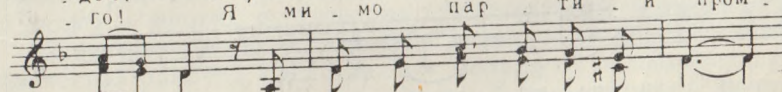
вдоль про-доль-ной ко-рен-ной, ах, мо-ло-дой же ко-но-
мё-на па-ром за-нес-ло, и ми-мо пар-ти-и пром-



-гон-щик, кри-чит пар-ниш-ка мо-ло-
-чал-ся, кри-чал: сна-си-ге вы е-



дой. Ах, мо-ло-дой же ко-но-
-го! Я ми-мо пар-ти-и пром-



-гон-щик, кри-чит пар-ниш-ка мо-ло-дой.
-чал-ся, кри-чал: сна-си-ге вы е-го!

непримиримым, страстным протестом против несправедливых фабрично-заводских порядков, произвола и беззакония предпринимателей, песни эти заметно отличаются от обычных образцов бытовой городской традиции в силу присущей им мужественной, эмоционально приподнятой манеры исполнения.

Песни обличительные и сатирические. Иной характер свойствен рабочим песням, исполняемым с напевами традиционных скорых песен с присущей этим песенным жанрам лихостью, удалью и четким акцентным ритмом. Пример тому воронежская фабричная «Как на горке, на горе» (записанная в селе Нижний Кисляй Лосевского района). Как и в ряде других, сходных по характеру, песен, фабричные открыто кланут и обличают хозяина текстильного предприятия («Пропади ты, расканалья, э-ой, да со заводом со своим»). По своему интонационно-мелодическому складу напев ее близок местным хороводным песням. Заметно ощутимый оттенок молодецкой удалы идет, видимо, от песен солдатской традиции (запись А. В. Рудневой):

Как на горке, на горе

Воронежская обл.

Из записей Кабинета нар. музыки МГК

88 Умеренно

1. Как на гор - ке, на го - ре, э -
 2. На вы - со - кой, на кру - той, э -

ой, да на вы - со - кой на кру - той.
 ой, да сто - ял фа - бри - чек но - вой.

То - то лю - бо, лю - бо, да лю - ли,
 То - то лю - бо, лю - бо, да лю - ли,

ой, да на вы - со - кой, на кру - той.
 ой, да сто - ял фа - бри - чек но - вой.

Значительное распространение приобретают в последние десятилетия XIX века разнохарактерные агитационно-сатирические песни, направленные против владельцев предприятий, фабрично-заводской администрации и полицейского режима царской России. Широкой известностью пользовались куплеты о мздоимстве и незаконных поборках представителей власти («Как по речке по быстрой становой едет пристав») и остро обличительная «Рабочая камаринская» («Эх, и прост же ты, рабочий человек») — о жестоком произволе и противозаконных действиях администрации на Орехово-Зуевской текстильной фабрике Саввы Морозова. Слова этой песни неоднократно печатались в социал-демократических листовках.

Для злободневных сатирических и пародийных песен использовались напевы русских плясовых («Камаринская», «Барыня»), равно как и наиболее популярный городской песен («Коробушка», «Было дело под Полтавой»). По воспоминаниям старых рабочих, такие песни часто исполнялись на конспиративных собраниях, тайных сходках. И если появлялись соглядатаи из полиции или заводской администрации, песня не замолкала, только нелегальные ее слова заменялись общеизвестными, нейтральными.

Одной из наиболее любимых была сатирическая песня-сказка о попе и черте, созданная неизвестным рабочим поэтом, по-видимому, по мотивам антирелигиозных сказок о кузнеце и черте. В песне рассказывается о том, как поп, запугивавший рабочих адскими муками за непокорство заводскому начальству, был перенесен чертом на металлургический завод, где условия труда не уступали аду поповской проповеди. В изустном исполнении песня нередко обогащалась новыми строфами, с описаниями крайне тяжелых и опасных условий труда на том или ином заводе:

Долго черт с попом носился,	«Вот, смотри, где ад крошешный, —
Вихрем мчался, как стрела,	Черт священнику сказал. —
И в Путиловском заводе	А ты что же, не выдавши,
Опустил он толстяка.	На чертей наклеветал?»

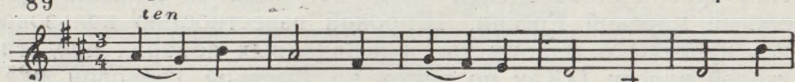
Как и многие другие произведения рабочего фольклора, песня-сказка о попе и черте пелась с упоминавшимся уже типовым напевом суриковской песни о казни Разина «Словно море» и многих пушкинских стихотворений (пример 89).

Общественная роль рабочей песни. Бытовое песенное творчество рабочих представляет большую познавательную ценность. Известно, что нелегальная большевистская печать придавала особое значение устным фабрично-заводским песням, отразившим тяжелые жизненные условия русского про-

Песня о попе и черте

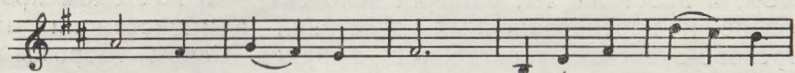
Красноярский край

89 Умеренно Зап. Е. Горлова



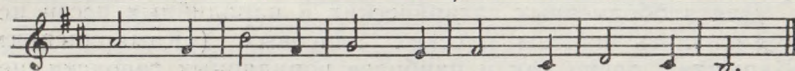
1. Цер. ковь зо. ло. том за. ли. та, пред о.

2. Из. ну. рён. ны. е, ху. ды. е бы. ли



бор. ван. ной тол. пой про. по. ве. до.

ли. ца при. хо. жан, в мо. зо. лях их



вал сам. во. на поп во. деж. де пар. че. вой.

бы. ли ру. ки, а поп гла. док и ру. мян.

летариата и вместе с тем рост его социального сознания. Наряду со стихотворениями и песнями отдельных рабочих поэтов, дореволюционная «Правда» нередко печатала также и тексты устных рабочих песен. В статье «Рабочая поэзия», в газете «Путь правды» от 6 апреля 1914 года, подчеркивалась важность собирания и публикации рабочего фольклора: «В этом очерке мы поведем речь не о стихотворениях, вылившихся из-под пера того или иного поэта-рабочего, а о тех поэтических произведениях, которые явились продуктом коллективного творчества рабочих масс. Мы будем говорить здесь о песнях, стихотворениях и частушках, сложенных сообща неизвестными авторами. Всякая народная, в том числе и рабочая, поэзия складывается таким образом, что начатое одним дополняется другим, изменяется третьим и доканчивается четвертым лицом. Какой-нибудь местный житель или приезжий собиратель-этнограф записывает песни, и таким образом коллективное сочинение попадает в печать».

До последнего времени русская рабочая песня не была еще основательно изучена. На протяжении всего XIX и начала XX века собиратели песенного фольклора проходили мимо рабочих песен, сосредоточивая внимание преимущественно на старинных песнях. Бытовая песенная лирика русского рабочего класса еще ждет серьезного исследования.

РАБОЧИЕ РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ПЕСНИ

К концу XIX века освободительное движение в России вступило в новый, пролетарский период. «С 1895—1896 года,

со времени знаменитых петербургских стачек, начинается массовое рабочее движение с участием социал-демократии», — писал В. И. Ленин¹.

Коммунистическая партия, руководя революционной борьбой пролетариата, внесла в рабочее движение дух пролетарского интернационализма, уверенность в грядущей победе. Уже в то время, несмотря на огромные трудности и опасности, партия развертывает огромную работу в массах по подготовке политических демонстраций, стачек, а в дальнейшем и вооруженного восстания.

С 90-х годов XIX века происходит сближение массовой рабочей песни с лучшими песнями профессиональных революционеров. Песенное творчество рабочего класса возглавляется большевистской подпольной поэзией. Значительная часть текстов новых революционных рабочих песен сочиняется в среде профессиональных революционеров-коммунистов. В песенных текстах, созданных известными революционерами (Л. П. Радиным, Г. М. Кржижановским), наиболее четко выражены революционные устремления пролетариата.

Старый большевик Г. М. Кржижановский, соратник В. И. Ленина по «Союзу борьбы за освобождение рабочего класса» и автор замечательных революционных песен («Вихри враждебные», «Беснуйтесь, тираны», «Красное знамя»), писал об агитационном значении песни в освободительном движении следующее: «Наши революционные песни, конечно, связаны с общими целями и задачами революционной социал-демократии: с желанием внести в ряды пролетариата с помощью боевой песни идею борьбы... Эти песни связаны с нашими ставками на массовую агитацию».

Начиная с 90-х годов, получает широкое развитие нелегальная социал-демократическая печать в виде журналов, газет, листовок, в которых нередко публикуются в числе иных материалов и песенные тексты, а иногда и напевы. Выходят и нелегальные сборники песенных текстов. Организуются демонстрации и маевки, на которых звучат новые боевые революционные песни, призывающие к борьбе с угнетателями, к революционному действию. Могучая сила и агитационное значение революционной песни отмечается во многих партийных документах. Так, в первомайской прокламации 1901 года, выпущенной петербургским «Союзом борьбы за освобождение рабочего класса» и Комитетом РСДРП, прямо указывалось: «Угнетатели дрожат, когда по улицам двигается шествие рабочих со знаменами... Они дрожат перед звуками рабочих песен»².

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 20, стр. 225.

² «Первое мая в России». Сборник документов. ОГИЗ, 1939, стр. 126.

Для революционных песен 90-х годов характерны ясность и четкость мысли, бодрое, жизнеутверждающее чувство, несокрушимый оптимизм, проявляемый даже в моменты глубокой скорби («Вы жертвою пали», «На десятой версте»). Содержание революционных песен большевистского подполья характеризуется ясной и четкой политической перспективой, конкретностью агитации, утверждением действенной, передовой роли рабочего класса («Сами набьем мы патроны, к ружьям привинтим штыки», «Добьемся мы освобожденья своею собственной рукой»).

Революционная рабочая песня 90-х годов становится одним из могучих средств политической агитации, одним из путей распространения в массах великих идей пролетарского интернационализма. Звучание ее сопровождает всякое организованное массовое революционное выступление — рабочую демонстрацию, маевку.

Подытоживая результаты петербургской маевки 1913 года, В. И. Ленин писал: «С пением революционных песен, с громкими призывами к революции во всех предместьях столицы и во всех концах города, с красными флагами боролась рабочая толпа в течение нескольких часов против мобилизованных с удесятенной энергией правительством сил полиции и охраны. И рабочие сумели дать почувствовать наиболее ретивым из царских опричников, что борьба идет не на шутку... что встали действительно *массы* трудящегося класса столицы»¹. О могучем, захватывающем воздействии русской революционной песни рассказывал А. М. Горький, описывая рабочую маевку на страницах своего романа «Мать».

Мелодика рабочей революционной песни. В песнях этого времени все настойчивей звучат активные, бодрые, жизнеутверждающие интонации, выражающие волю в борьбе, радостную уверенность в победе («Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя», «Мы кузнецы»), порой — суровый трагический пафос («Мы жертвою пали»). Мятёжной устремленностью проникнуты песни «Вихри враждебные веют над нами», «Беснуйтесь, тираны», «По фабрикам душным».

Если в ряде подпольных песен 60—80-х годов были выражены думы, чаяния, стремления, переживания и чувства революционеров-одиночек, то для периода массового рабочего движения становится характерной песня революционного действия, воплотившая организованную и целеустремленную энергию пролетарских масс. Ведущим песенным жанром становится с этого времени боевая маршевая песня, с присущей

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 19, стр. 192.

ей твердой уверенной поступью, пронизанная энергичными и мужественными интонациями, призывными фанфарными оборотами.

Ясная очерченность мелодических контуров, агитационно-плакатная «выпуклость», «броскость» мелодического рельефа, напряженная целеустремленность развития, мелодическая и ритмическая импульсивность составляют характерные стилиевые черты рабочей песни. Столь типичные для старинной русской песни широкие размашистые интонационные обороты органически сочетаются здесь с дисциплинирующим маршевым ритмом и строгой логикой ладотонального развития, а также со сжатостью и лаконичностью изложения мелодической мысли.

Одной из наиболее любимых и распространенных революционных песен конца 90-х годов стала рабочая песня «Смело, товарищи, в ногу»¹. В ее мужественном и энергичном напеве воплощен героический образ молодой силы, неудержимо стремящейся вперед, «в царство свободы». Пробразом этой мелодии (созданной, по-видимому, творцом ее текста — Л. Радиным) послужила студенческая песня «Медленно движется время» на слова И. Никитина (1856) с характерным для нее мягким вальсообразным ритмом на $\frac{6}{8}$. Другим источником «Смело, товарищи» явилась популярная в среде русских революционеров 90-х годов песня «Славное море — священный Байкал», ярко выделявшаяся среди других песен своего времени мятёжной устремленностью, бодрым, эмоционально приподнятым тонусом. Сопоставление обеих мелодий показывает, что напев «Смело, товарищи, в ногу» является маршеобразным вариантом песни «Славное море — священный Байкал». Преобразование ритмической стороны напева (путем заостренного подчеркивания опорных интонаций и перемещения смысловых акцентов) коренным образом изменило общий его облик, а вместе с тем и самое интонационно-мелодическое содержание, одухотворенное революционным порывом восставшего народа (пример 90).

Наряду с жизнерадостными призывными боевыми и победными гимнообразными песнями, как «Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя», «Вековые устои шатнулись», в 90-е годы в рабочей среде получили широкое распространение

¹ Автором текста песни «Смело, товарищи, в ногу» был профессиональный революционер Л. П. Радин (1855—1901), написавший ее во время своего тюремного заключения в московской Таганской тюрьме в 1896 году. Слова песни были впервые напечатаны в 1900 году в журнале «Красное знамя», уже после того как песня получила устное распространение. Подробно история песни «Смело, товарищи, в ногу» изложена в статье Е. Гиппиуса, П. Ширяевой «Боевой пролетарский гимн». «Советская музыка», 1961, № 7, стр. 54—63.

Слав-но-е мо-ре, сля-щен-ный Бай-кал, слав-ный ко-рабль, о - му ле-ва-я бочка.
Смело, товарищи
Сме-ло, то-ва-ри-щи, в но - гу, ду-хом ок-реп-нем в борь-бе
Эй, бар-гу-зин, по-ше-ве ли-вай вал, плыть мо-лод-цу не-да-леч-ко.
В цар-ство сво-бо-ды до-ро - гу, грудь-ю про-ложим се-бе.

также песни героико-драматического характера, проникнутые гневным протестом против насилия и произвола, призывающие к борьбе. Назовем «Варшавянку»¹ («Вихри враждебные веют над нами») с ее мятежной устремленностью, мужественной волей к борьбе, энергичную маршевую песню «По фабрикам душным», а также суровую песню гнева «Беснуйтесь, тираны». Слова ее («Шалйте, шалйте, скажені кати») были созданы украинским поэтом А. Колессой во Львове и в 1898 году переведены на русский язык Г. Кржижановским (но не с украинского подлинника, а с польского). Источником наиболее распространенного напева послужила мелодия закарпатского композитора Ан. Вахнянина из его хора к драме К. Устияновича «Ярополк».

В устном бытовании среди русских, украинских и польских революционеров авторская мелодия заметно видоизменилась. Исчезли хроматические обороты, мелодический контур песни стал проще и строже. Характерны нарочито «обрывистые», резко акцентированные концовки каждой песенной строфы.

Песня пользовалась широкой популярностью в среде профессиональных революционеров; она принадлежала к числу любимых песен В. И. Ленина.

¹ Литературным первоисточником песни «Варшавянка» («Вихри враждебные веют над нами») явилось стихотворение польского революционера В. Свенцицкого (1883); оригинальный русский текст принадлежит Г. М. Кржижановскому.

Темп марша

По мо-рю, по мо-рю, по плин-них ве-лах, пли-
вем по що-глис-тих, що-глис-тих змі-ях; за-
на-ми, за на-ми буй-ний ві-тер ві-з.
Грі-зна, грі-зна, грі-зна валь-ки-ри-я!

Беснуйтесь, тираны

Энергично

Зап. Л. Лебединского

Бес-нуй-тесь, ти-ра-ны, глу-ми-тесь над на-ми,
гро-зи-те сви-ре-по тюрь-мой, кан-да-ла-ми!
Мы силь-ны-е ду-хом, хоть те-лом по-пра-ны.
По-зор, по-зор, по-зор вам, ти-ра-ны!

С конца XIX века, наряду с новыми боевыми революционными песнями, в массовый рабочий песенный репертуар стали входить также и лучшие народно-революционные песни западноевропейских стран, такие, как «Марсельеза» (известная в России уже со времен декабристов), польские революционные песни «Варшавянка», «На баррикады» и другие. С 1902 года появляется первый русский перевод международного пролетарского гимна «Интернационал» (слова Э. Потье, музыка П. Дегейтера), принадлежащий А. Я. Коцу. Быстрое распространение этих песен среди широких рабочих

масс явилось следствием глубокого проникновения в сознание трудящихся идей прелетарского интернационализма, показателем прочных интернациональных связей русского революционного освободительного движения.

Наибольшей популярностью в те годы пользовалась мелодия «Марсельезы», чаще всего исполняемая с оригинальным русским текстом «Отречемся от старого мира, отряхнем его прах с наших ног» П. Л. Лаврова (1875), почти ничего общего с французским подлинником не имевшим. В период революции 1905 года с несколько видоизмененной мелодией «Марсельезы» пелось множество новых революционных текстов, так называемых «Рабочих марсельез», как, например, «Мы марсельезы гимн старинный на новый лад теперь споем», «Отпустили крестьян на свободу двенадцатого февраля», «Написавши на знамени красном боевые свободы слова» и другие.

Одной из наиболее любимых была маршевая песня-гимн «Красное знамя» — «Слезами залит мир безбрежный» (в переводе Г. М. Кржижановского), из репертуара французских коммунаров 1870 года.

Широкой, эмоционально открытой, «приветливой» и в то же время мужественной мелодии основной части строфы с ее энергичной решительной поступью, противопоставляется далее радостно устремленный припев в ритме марша, пронизанный звонкими фанфарными оборотами, идущими от «Марсельезы».

Песни революции 1905 года. Непосредственно во время революционных событий создано немало песен, отразивших растущую политическую сознательность широких рабочих и крестьянских масс, их мужественную борьбу против угнетателей, стойкость и неустранимость. Были сложены песни о событиях японской войны («От павших твердынь Порт-Артура»), о славной гибели крейсера «Варяг» («Плещут холодные волны», «Наверх вы, товарищи, все по местам»), о восстании на броненосце «Потемкин» («По бурным волнам Черноморья»), о событиях «кровавого воскресенья» («Мы мирно стояли пред Зимним дворцом»).

Наряду с созданием новых напевов во время революции 1905 года постоянно происходил процесс творческого переинтонирования многих популярных городских напевов, нередко обнаруживавших при исполнении с новыми текстами такую захватывающую силу эмоционального воздействия, какой они не имели прежде. Так, например, для песни о броненосце «Потемкин» («По бурным волнам Черноморья, лишь звезды блеснут в небесах») было использовано популярное в городском песенном репертуаре стихотворение Лермонтова «Воздушный корабль», исполняемое, как указывалось уже, с видоизмененным напевом «Среди долины ровныя» (пример 39, стр. 68).

В песнях 1905 года запечатлелся решительный переворот в сознании рабочих масс в их отношении к царскому самодержавию. Сатирические песни, обличавшие русских царей, существовали в России еще со времен Пушкина и декабристов. Однако среди народных масс такие песни до революции 1905 года широкого распространения не имели, так как в сознании многих простых людей еще сохранялась вера в «батюшку царя». Позорное завершение русско-японской вой-

ны и в особенности события 9 января 1905 года помогли, наконец, широким массам окончательно избавиться от иллюзий о добром «батюшке царе» и правильно оценить царскую власть как антинародную. С этого времени в рабочей среде получают широкую популярность обличительные и сатирические песни и частушки, высмеивающие последнего представителя династии Романовых. Одной из таких песен была гневная, обличительная песня «Было дело на Петербурге» (в другом варианте — «Было дело на Амуре»); петая с мелодией популярной патриотической песни о Петре I «Было дело под Полтавой» (напев на стр. 60).

Всероссийский император —	Побежденный на Востоке,
Царь жандармов и шпиков,	Победитель на Руси,
Царь — изменник, провокатор,	Будь же проклят, царь жестокий,
Содержатель кабаков.	Царь, запятанный в крови!

Широкой популярностью пользовались остроумные сатирические частушки о Николае II, его домочадцах и приспешниках:

На Руси много болванов,	Чучело в короне
Во главе стоит Романов.	Надо свергнуть с трона,
И вот родился Алексей —	С боя взять свободу
Тот немощно поглупей.	Русскому народу.

Широкое распространение приобрела в рабочей среде в 1905 году также сатирическая песенка-частушка «Царь испугался, издал манифест» (петая обычно с мелодией популярной песни «Ухарь-купец»). Песенка была сложена в народе по случаю появления известного манифеста 17 октября, выпущенного с целью ввести широкие народные массы в заблуждение с тем, чтобы отвлечь их от революционной борьбы:

Частушка

92 Умеренно

Царь ис - пу - гал - ся, из - дал ма - ни - фест:
мерт - вым сво - бо - да, жи - вых под а - рест!

Большой интерес представляют народные песни о революционных событиях 1905—1906 годов. В рабочей среде были созданы замечательные по своей драматической силе песни о «кровавом воскресенья» — «Мы мирно стояли пред Зимним дворцом» и «Павшие братья, вам вечный покой». Обе песни исполнялись с мелодией похоронного марша «Вы жертвою пали».

К числу замечательных народных песен о 1905 году принадлежит суровая, скорбно-сосредоточенная песня «На десятой версте от столицы невысокий насыпан курган» (на слова П. К. Эдиет) о жертвах «кровавого воскресенья», тела которых, зашитые в рогожные мешки, были вывезены за город и погребены в общей могиле. Источником песни послужило стихотворение П. К. Эдиет, напечатанное в большевистской «Новой жизни» (№ 21 за 1906 год). В 1905 и 1906 годах она нередко исполнялась на демонстрациях, устраиваемых по случаю похорон павших в борьбе революционеров:

На десятой версте от столицы

Бугославский и Шишов, стр. 21

93 Медленно, сурово

1. На де - ся - той вер - сте от сто - ли - цы не - вы -
 2. Под глу - бо - ким, пу - ши - стым на - ле - том ос - ле -
 - со - кий на - сы - пан кур - ган... е - го лю - бят зло - ве - щие
 - пи - тель - но бе - лых сне - гов, мерт - ве - цы при - ю - ти - ли - ся
 пти - цы и бо - лот - ный це - лу - ет ту - ман.
 сче - том де - вя - но - сто ро - го - жь - чих ме - шков.

На видоизмененные в устном бытовании слова этой песни А. Давиденко написал один из своих лучших хоров, в котором использовал характерные интонации и мелодические обороты рабочих революционных песен.

Широкое распространение получили песни о расстреле в 1906 году кронштадтских минеров. Слова одной из них — «Мы сами копали могилу себе» — создал революционер В. Г. Тан-Богораз.

По воспоминаниям современников, генерал Адлерберг, комендант Кронштадта, приказал осужденным матросам выкопать для себя братскую могилу, заявив при этом: «Копайте, вы хотели, ребята, земли — так вот земля, а волю найдете на небесах». Слова эти вошли в песню:

Мы сами копали могилу свою,
 Готова глубокая яма.
 Пред нею стоим мы на самом краю:
 «Стреляйте вернее и прямо!»

В ответ усмехнулся палач генерал:
 «Спасибо за вашу работу!
 Вы землю просили — я землю вам дал,
 А волю на небе найдете».

Мы сами копали могилу свою.

Песни Великой Российской революции, стр. 61

94 Медленно

Мы са - ми ко - па - ли мо - ги - лу сво - ю,
 го - то - ва глу - бо - ка - я я - ма.
 Пред не - ю сто - им мы на са - мом кра - ю,
 стре - ляй - те же вер - но и - пря - мо!

Источником напева баллады о расстреле кронштадтских минеров послужила популярная в те годы городская лирическая песня «Умер бедняга» с характерным для нее размашистым ходом на октаву в качестве «заглавной» интонации. Вторая половина обоих напевов совпадает с «ответным» предложением известной лирической песни «Когда я на почте служил ямщиком».

Умер бедняга

95 Медленно

У - мер бед - ня - га! В боль - ни - це во - ен - ной дол - го ро -
 - ди - мый стра - дал. Э - ту сол - дат - ску - ю
 жизнь по - сте - пен - но тяж - кий не - дуг до - ка - вал.

В некоторых трудах о песнях русской революции и гражданской войны можно встретить указание на то, что баллада «Мы сами копали могилу себе» пелась на тот же напев, что и песня о кровавом воскре-

сень «Мы мирно стояли пред Зимним дворцом»¹, и что напев этот впоследствии был использован для известной драматической баллады времен гражданской войны «Расстрел коммунаров» (пример 107 на стр. 234).

В результате более углубленного изучения революционных песен 1905 года по материалам тогдашних публикаций и тщательного обследования песенного репертуара участников первой русской революции (Е. Гиппиусом, П. Ширяевой) выяснилось, что песня «Мы мирно стояли пред Зимним дворцом» повсеместно исполнялась с мелодией траурного марша «Вы жертвою пали». Не подтвердилось и суждение относительно общности мелодического склада баллады о расстреле кронштадтских минеров «Мы сами копали могилу свою» с песней гражданской войны «Расстрел коммунаров» на видоизмененные в устном бытовании слова В. Тан-Богораза.

Широкой известностью пользовалась также песня «Море в ярости стонало, волны бешено рвались» о жестокой расправе с девятнадцатью матросами-революционерами, участниками кронштадтского восстания 1906 года. Песня бытовала в различных мелодических вариантах. Наибольший художественный интерес представляет один из ее напевов экспрессивно-драматического характера, проникнутый страстным пафосом, драматической устремленностью. Характерную особенность напева составляет контрастность порывистого вальсообразного трехдольного движения в сочетании с энергичным пунктирным ритмом и — с другой стороны — взволнованной речитации в двухдольном ритме (пример 96).

Лирические тюремные. Значительную популярность приобретают в первом десятилетии XX века также новые тюремные песни. Среди них задушевная лирическая песня «Солнце всходит и заходит», вошедшая в пьесу А. М. Горького «На дне». Сочиненный А. М. Горьким текст этой песни, основанный на использовании многих традиционных песенных образов и даже отдельных народных стихотворных строчек, подвергся в процессе изустного распространения значительным изменениям. Содержание другой широко известной песни — «Александровский централ» («Далеко в стране Иркутской»), исполняемой с мелодией известной лирической украинской песни «Шумит, гуде дубровонька», отражает сочувственное отношение широких народных масс к борцам революции 1905 года. Возникновение ее относится ко времени подавления революции, когда сибирские тюрьмы (в том числе и заново перестроенный Александровский централ) были полны политическими заключенными из рабочей среды.

Переосмысление традиционных песен. По-новому переосмысливались в песенном творчестве рабочего класса и образы старинных русских песен. В период, предшествовавший революции 1905 года, и между двумя революциями особенно широкой популярностью пользовались молодецкие «удалые» песни, связанные с излюбленными в народной поэтике образами вождей крестьянских восстаний (Разина, Кармелюка),

¹ Ошибка эта содержится и в первом издании моего пособия «Русское народное музыкальное творчество», вып. III, М., Музгиз, 1957, стр. 227.

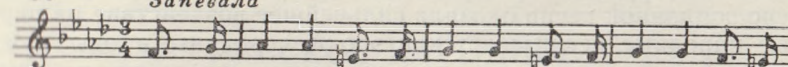
Море в ярости стонало

Песни каторги и ссылки, 34

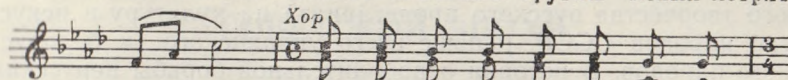
Медленно, тяжело

96

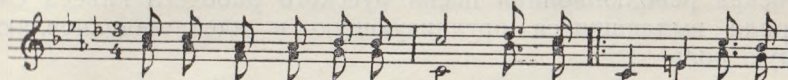
Запевала



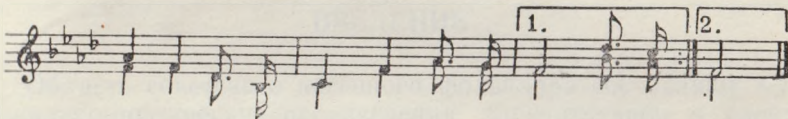
1. Мо - ре в я - ро - сти сто - на - ло, вол - ны бе - ше - но рва -
2. Там в меш - ках ле - жат за - ши - ты тру - пы ю - ных мо - ря -



Хор
- лись... Вол - ны зна - ли, мо - ре зна - ло,
ков: бы - ли пред за - рей у - би - ты



что спу - ска - лось ти - хо вниз. Вол - ны зна - ли, мо - ре
де - вят - над - цать у - даль - цов. Бы - ли пред за - рей у -



зна - ло, что спу - ска - лось ти - хо вниз. Вол - ны вниз.
- би - ты де - вят - над - цать у - даль - цов, бы - ли < - цов.

а также трудовые бурлацкие песни типа «Дубинушки» и «Эй, ухнем!». В 1905 году песни такого рода постоянно звучали на широкой концертной эстраде в исполнении выдающихся русских певцов (в том числе Ф. И. Шаляпина).

О большой общественно-политической роли в 1905 году песни «Дубинушка» свидетельствует интересная выдержка из газеты «Пролетарий» от 3 июля 1905 года о массовой рабочей демонстрации в Екатеринбурге «Огромная, тысячная, сплоченная живая стена во всю ширину улицы на протяжении двух кварталов двигалась медленно вперед, готовая все смыть на своем пути. Это чувствовала и полиция. Она была совершенно бессильна. Так как многие не знали «Марсельезы», запели «Дубинушку». Тысячный хор подхватил, и звуки песни разносились по городу... Громкое «ура», «долой самодержавие» потрясали воздух»¹.

Именно в это время были созданы превосходные симфонические обработки бурлацких песен: «Дубинушка» Римского-Корсакова и «Эй, ухнем» для хора и симфонического оркестра Глазунова.

Историческая роль революционных песен. Песни революционной борьбы русского народа явились ценнейшим вкладом

¹ Цитировано по статье М. Фихтенгольца «Боевые песни первой русской революции». «Советская музыка» 1955 г., № 11, стр. 16.

в сокровищницу народного творчества. С ними широкие массы трудящихся боролись в 1905 году, с ними же под руководством большевистской партии победоносно совершили Великую Октябрьскую социалистическую революцию и затем сражались на фронтах гражданской войны. Мелодика рабочей революционной песни оказала сильнейшее воздействие на первые народные песни советской эпохи, созданные в годы гражданской войны, и на многие массовые песни советских композиторов. Не менее велико влияние революционного песенного творчества русского пролетариата на культуру и искусство народов СССР, раньше всего украинского и белорусского народов. В истории освободительной борьбы нерусских народов нашей страны, борьбы, завершившейся победой при руководящей братской помощи великого русского народа, — боевая революционная песня русского рабочего класса сыграла выдающуюся организующую и идейно-вдохновляющую роль.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

РУССКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

ВВЕДЕНИЕ

Область советского песенного фольклора составляют музыкально-поэтические произведения, запечатлевшие в своих образах те или иные стороны советской действительности в ее неуклонном развитии, движении вперед, а также мировоззрение советских людей — строителей социалистического общества. В этом в первую очередь и заключаются новые качества современного массового песенного творчества, существенно отличающие его от дореволюционного песенного фольклора.

Говоря о всемирно-исторической роли Великой Октябрьской социалистической революции, В. И. Ленин подчеркивал огромное значение того переворота, который она произвела в сознании трудящихся масс. Слова Ленина о «прекрасном размахе, который дала народному творчеству великая революция»¹, справедливо могут быть отнесены и к устному песенному творчеству русского народа.

В советскую эпоху коренным образом изменяется социальная природа народного творчества. До Великой Октябрьской социалистической революции русская песенность устной традиции была творчеством угнетенных, эксплуатируемых масс трудящихся. После Великого Октября это творчество победившего трудового народа.

Ведущей темой новых фольклорных музыкально-поэтических произведений, рожденных в первые годы после рево-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, том 27, стр. 138.

люции, является утверждение новой советской действительности, мировоззрения нового советского человека в его борьбе за укрепление советского строя, за новые формы общественной жизни и быта. В устно-поэтических произведениях, частушках и песнях находит свое отражение любовь русского народа к советской отчизне, а также непримиримая борьба со всеми реакционными, антинародными силами и пережитками прошлого, мешавшими построению социалистического общества.

Согласно последним исследованиям, в развитии русского народного музыкально-поэтического творчества отчетливо намечаются два основных этапа. Первый этап охватывает устное песенное творчество первых лет революции и гражданской войны, а также периода восстановления и реконструкции народного хозяйства. Начало второго, качественно нового этапа в развитии народного музыкально-поэтического творчества устной традиции определяется окончательной победой социализма в Советском Союзе. Характерные для этого периода интонационные черты мелодического склада заметно проявляются в народном песенном творчестве начиная с середины 30-х годов и в героическое время Великой Отечественной войны 1941—1945 годов и в наши дни.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО В 1917 ГОДУ, В ПЕРИОД ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ И В 20-е ГОДЫ

Народное творчество в 1917 году. Первые годы революции и гражданской войны — время большого творческого подъема в жизни устного песенного творчества.

В 1917 году, в героический период революционной борьбы, непосредственно предшествующий Октябрьской революции, и в самые дни Октября значение ведущего песенного жанра принадлежит революционной рабочей песне. Те самые песни, с которыми в конце 90-х годов русский пролетариат проводил забастовки и стачки, а затем в 1905 году шел в открытые бои с самодержавием, воодушевляли народные массы на борьбу и в эти памятные дни.

С первых дней Февральской революции рабочая революционная песня, составлявшая до 1917 года запретный «тайный» репертуар пролетарского авангарда и профессиональных революционеров, окончательно выходит из «подполья». Песни, с которыми борцы за пролетарскую революцию шли на демонстрации и маевки, в тюрьмы и ссылку, звучат теперь полным голосом, пропагандируя идеи социалистической революции.

Лучшие из боевых революционных песен, такие, как «Смело, товарищи, в ногу», «Вихри враждебные веют над нами», «Марсельеза» в ее разнообразных словесно-поэтических вариантах, «Красное знамя», «Мы кузнецы», «Вы жертвою пали», в короткий срок приобретают всенародное массовое распространение, становятся достоянием миллионов народных масс. С этими песнями трудящиеся выходят

в 1917 году на демонстрации, их поют рабочие, учащаяся молодежь, школьники; с ними возвращаются с фронта солдаты.

Исключительно большое общественное значение приобретает со времени Великой Октябрьской социалистической революции международный пролетарский гимн «Интернационал» (слова Э. Потье, мелодия французского рабочего-мелельщика П. Дегейтера), ставший с 1917 по 1944 год государственным гимном Советской республики, а с 1944 и по настоящее время — гимном нашей Коммунистической партии.

В первые годы революции и гражданской войны «Интернационал» становится все более близким трудящимся массам; без массового хорового исполнения этого гимна не обходится ни один митинг, политическое собрание, заседание Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов.

Большая сила агитационного воздействия международного пролетарского гимна в значительной степени определялась тем, что автор его текста — Эжен Потье — сумел претворить в яркой, художественно убедительной, образной форме ряд важнейших коммунистических лозунгов. Исследователи неоднократно указывали, что со времен Великой Октябрьской социалистической революции текст гимна (в русском переводе А. Коца) несколько видоизменился: будущее время было заменено настоящим. Вместо слов: «Это будет последний и решительный бой» — стали петь: «Это есть наш последний и решительный бой» — стало знакомым словам гимна новый оттенок, соответствующий нашей исторической эпохе. А торжественно-широкая, несколько замедленная (по сравнению с более оживленной западноевропейской манерой) трактовка исполнения «Интернационала» победившим русским пролетариатом еще более способствовала величавому, могучему звучанию гимна¹.

Частушки. Рядом с боевой революционной песней в период подготовки Великой Октябрьской социалистической революции и непосредственно в дни Октября немалое общественное значение имели также частушки. В дошедших до нас отдельных частушечных четверостишиях 1917—1918 годов весело и задорно рассказывается о свержении самодержавия, выражается твердая уверенность в победе над эксплуататорами и в окончательном уничтожении ненавистного помещичье-буржуазного строя:

Нам давали, не давали
Конституцию.
А мы взяли да поймали
Революцию.

У нас нет царя — не надо,
Без него мы будем жить.
Собирайтесь-ка, ребята,
В Красну Армию служить.

¹ Интересное сравнение оживленной и подвижной французской манеры исполнения «Интернационала» и — с другой стороны — более торжественно-величавой и мощной русской исполнительской трактовки приводит М. С. Друскин в своем труде «Русская революционная песня», М., Музгиз, 1954, стр. 101.

Наряду с остроумными шуточными и сатирическими куплетами, направленными против врагов трудящихся, в народе создавались также частушечные четверостишия и об историческом значении первых декретов советской власти, воплотивших заветные мечты и чаяния трудящихся масс:

Привезли в село пакет,
Это Ленина декрет,
Чтоб помещичья земля
Вся крестьянская была.

Частушкам и песням о вступлении добровольцев в ряды Красной Армии присущ бодрый, оптимистический тон. Отправляясь на борьбу за молодую Советскую республику, за власть Советов, красноармейцы проникнуты правотой народного дела, за которое собираются сражаться. В ряды Красной Армии молодые рабочие и крестьяне вступают с готовностью, призывая родных не плакать и не причитать о них:

Во солдатухи, ребятушки, С охотой пойдем; За советскую власть, ребятушки, Горячу кровь прольем.	Ты не плачь, чужая тетка! ¹ Не грусти, родная мать! Разобьем белогвардейцев И придем домой опять!
--	---

Некоторые из частушек этого времени говорят о значительном росте политического сознания народных масс, о глубоком понимании своего революционного долга перед Советской родиной:

Воевал в войну германску, На японской был войне, А за власть свою крестьянскую Повоюю я вдвойне.	Не за веру, за царя Воевать охочие,— За заводы, за поля, За крестьян с рабочими.
---	---

В годы гражданской войны — период ожесточенной классовой борьбы, связанной с крутой ломкой общественных отношений, частушка становится могущественным средством политической борьбы. В частушках этого времени нашли свое отражение отдельные исторические факты, напряженные моменты борьбы с врагом и — что еще важнее — народное отношение к происходящим событиям, ненависть и презрение трудящихся к белогвардейщине. Особенно велико было общественное значение публицистически заостренных сатирических куплетов, разоблачавших продажность белогвардейских генералов — ставленников Антанты, как, например, в известной сибирской песенке о Колчаке (исполняемой с напевом эстрадной песенки «Ах, шарабан мой»):

Мундир английский,
Погон французский,
Табак японский,
Правитель Омский,

Мундир сносился,
Погон свалился,
Табак скурился,
Правитель смылся.

¹ Имеется в виду вопленица, приглашенная родными новобранца для исполнения традиционных причитаний.

В годы гражданской войны частушки, объединенные каким-либо предваряющим припевом, нередко создавались целыми сериями («Я на бочке сижу», «Сыпь, Семеновна»). Множество социально заостренных куплетов сочинялось и на известную мелодию с зачином «Эх, яблочко»¹ (позднее использованную Р. Глиэром в танце советских моряков из его балета «Красный цветок»).

Песни Красной Армии. Могучим источником массового песенного творчества в годы гражданской войны была сама Красная Армия. О грандиозных масштабах песенного творчества этого времени можно в известной мере судить по изданным в 30-х годах сборникам красноармейских стихотворений и песенных текстов «Красноармейский фольклор» и «Фронтная поэзия в годы гражданской войны»². Составители этих ценных сборников собрали много десятков стихотворений поэтов-самоучек из среды бойцов и командиров Красной Армии и партизанских отрядов, сохраненных фронтовой печатью или же изустной традицией. Значительную часть опубликованных произведений составляют песни. К сожалению, во многих случаях музыкальная сторона их осталась незафиксированной.

О насущной потребности создания новых песен для Красной Армии говорил в 1918 году В. И. Ленин в беседе с Демьяном Бедным: «Старой песне противопоставить новую песню. В привычной своей народной песне — новое содержание». Развивая мысль о важной роли агитационной направленности в поэтическом творчестве, В. И. Ленин усматривал задачу поэта в создании новых песен для Красной Армии, проникнутых боевым воодушевлением, любовью к социалистической отчизне. Необходимо было, по мысли В. И. Ленина, преодолеть в новых песнях «противовоенное, слезливое, неохотное настроение», присущее старинным рекрутским песням и причитаниям. «Вам следует в своих агитационных обращениях постоянно, упорно, систематически, не боясь повторений, указывать на то, что вот прежде была, дескать, «распроклятая злодейка служба царская», а теперь служба рабоче-крестьянскому, советскому государству, — раньше из-под кнута, из-под палки, а теперь сознательно, выполняя народно-революционный долг, — прежде шли воевать за черт

¹ Прообразы напева «Яблочко» можно встретить в украинском и молдавском фольклоре, а также в концертно-бытовом репертуаре московских и петербургских цыганских хоров во втором десятилетии нашего века. В точности происхождение этого напева еще не установлено.

² Красноармейский фольклор, сост. В. М. Сидельников, М., изд-во «Советский писатель», 1938. Фронтная поэзия в годы гражданской войны (вступ. статья, редакция и примечания В. М. Абрамкина), М., изд-во «Советский писатель», 1938.

знает что, а теперь за свое», — говорил В. И. Ленин, обращаясь к Д. Бедному¹.

Авторские песни. Творческим откликом Д. Бедного на желание Владимира Ильича явилось создание им в 1918 году первой советской массовой песни «Проводы» («Как родную меня мать провожала»), подлинно народной по своему сюжетно-образному содержанию и по особенностям поэтического изложения. Уже тогда стихотворение Д. Бедного стало исполняться в народе с широко известным напевом шуточной русско-украинской песни о том, как комар на мухе женился. В короткий срок оно приобрело широчайшую известность в качестве первой советской массовой песни:

Проводы

Иванов II, стр. 136

97 *Один* *Все*

1. Как род - на - я ме - ня мать про - во - жа - ла;
2. А ку - да ж ты, па - ре - нек, а ку - да ты -

Эх!

тут и вся мо - я род - ня на - бе - жа - ла,
не хо - дил бы ты, Ва - нек, во сол - да - ты,

тут и вся мо - я род - ня на - бе - жа - ла.
не хо - дил бы ты, Ва - нек, во сол - да - ты.

Рядом с песней Д. Бедного «Проводы» следует упомянуть и о других массовых песнях времен гражданской войны, сочиненных поэтами и композиторами. На первом месте среди них стоит «Марш Буденного» («Мы красные кавалеристы»), созданный в начале 1920 года по заданию штаба Первой конной поэтом А. Френкелем (позднее выступавшим под псевдонимом Д'Актиля) и композитором Дм. Покрасом, находившихся тогда в рядах армии. В короткий срок песня

¹ Д. Бедный. Предисловие к книге Л. Войтоловского «По следам войны», 2-е издание, Л., 1934, стр. 7.

фольклоризировалась. К сожалению, первоисточник ее не сохранился, так как в условиях фронта издать ее не было возможности. Опубликован «Марш Буденного» был лишь в 1922 году в качестве безымянной народной песни в слуховой записи и в гармонизации С. Потоцкого. При этом слова песни видоизменились настолько, что А. Френкель — Д'Актиль впоследствии с присущей ему скромностью говорил, что он «не столько автор, сколько родоначальник этой песни». Более устойчиво, по словам Покрасса, сохранился напев, хотя и здесь, несомненно, имели место интонационные изменения. Основное тематическое зерно песни сходно с приводимым солдатским напевом, бытовавшим в годы гражданской войны со словами о Чапаеве (пример 104). Второе предложение напева («И в битве упорительной») родственно с песней «Гулял по Уралу Чапаев герой» (стр. 228, такт 9).

98

Марш Буденного

Мы крас-ные ка-ва-ле-ри-сты и про нас... Чапаевская

Не се-ра-я вол-чи-ца у-водит в степь волчат...

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is titled 'Марш Буденного' and has the lyrics 'Мы крас-ные ка-ва-ле-ри-сты и про нас...'. The second staff is titled 'Чапаевская' and has the lyrics 'Не се-ра-я вол-чи-ца у-водит в степь волчат...'. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves to show their relationship.

Первоисточником популярнейшей песни времен гражданской войны «Красная армия всех сильнее» была также авторская песня. Слова ее сочинил П. Григорьев, мелодию — молодой музыкант Самуил Покрасс. Первоначальная редакция ее напева также осталась неизвестной. Песня была записана уже много лет спустя в качестве любимой красноармейской песни А. В. Александровым.

Устное распространение имела в годы революции также «Песня коммуны» («Нас не сломит нужда»), сочиненная в Саратове на слова В. Князева композитором А. С. Митюшиным, находившимся тогда в рядах Красной Армии. Композитору удалось создать яркий песенный образ с простой, легко запоминаемой мелодией. Особенно удачен припев с его энергичными интонациями на слова: «Никогда, никогда, никогда, никогда коммунары не будут рабами». Песню эту высоко ценил В. И. Ленин.

Песни устной традиции. Появление первых советских народных песен относится ко времени напряженной борьбы за укрепление советского строя. Они рождались в ожесточенных битвах с врагами трудящихся.

Выражая идейную непримиримость двух лагерей — помещичье-капиталистического и трудового, социалистического, народное песенное творчество гражданской войны характеризуется боевым, наступательным характером, героическим пафосом. Лучшие песни этого времени служили действенным идейным оружием борьбы с врагами революции, боевым знаменем, объединявшим широкие массы трудящихся. В разнообразных по характеру и образному содержанию красноармейских песнях ярко обрисованы образы новых героев — борцов за советскую власть, коммунистов и комсомольцев, мужественных и отважных людей негибаемой воли, не ведающих страха смерти.

Как и в частушках, в первых советских народных песнях 1918 года рассказывается о том, как в ответ на призыв Коммунистической партии в ряды Красной Армии двинулись отряды первых добровольцев: рабочих заводов и фабрик, шахтеров, солдат, матросов, крестьянской бедноты. Характерную черту таких песен составляло обращение к воинам революции с призывом собираться в поход. Наибольшую известность получила песня-гимн «За власть Советов», призывавшая рабочих и крестьянскую бедноту на борьбу с врагами революции:

Слушай, рабочий,
Война началась,
Бросай свое дело,
В поход собирайся!

Слушай, крестьянин,
Война началась,
Бросай свою соху,
На фронт собирайся!

Начиная с 1918 года на разных участках фронта постоянно возникали новые песни о славных боевых делах отдельных воинских частей, о подвигах отдельных бойцов и командиров. Каждая дивизия, каждый полк, каждое подразделение или партизанский отряд складывали свои песни. Одни из них подхватывались другими полками и дивизиями, приобретая с течением времени общенародную известность. Распространение других песен было в те годы не столь широким и ограничивалось тем или иным воинским подразделением или каким-либо местным районом партизанских действий.

Содержание и образы. Суровые годы гражданской войны были непосредственным продолжением пролетарской революции. Широкие народные массы, защищавшие завоевания Октября, справедливо рассматривали ее как тот «последний и решительный бой», к которому властно призывал трудящихся припев «Интернационала». Вот почему этот лозунг-призыв настойчиво повторяется во многих походных боевых песнях гражданской войны, например в припеве величавой песни-гимна «Красная Армия всех сильнее»:

Так пусть же Красная сжимает властно
Свой штык мозолистой рукой,
И все должны мы неустрашимо
Идти в последний смертный бой.

В годы гражданской войны и иностранной интервенции основную силу в борьбе трудящихся с врагами составляла сама революционная армия. Ведущий образ большинства походных боевых песен — коллективный образ самого вооруженного народа, «великой армии труда» — защитницы республики Советов. Песни такого рода многочисленны: «Красная армия всех сильнее», «Мы красные солдаты», «Из-за лесу и суровых темных гор наша конница выходит на простор», «Вдоль по фронту кавалерия идет», «Гей, по дороге войско красное идет». Почти во всех этих песнях напевы старые — солдатские или казацкие, исполнявшиеся в отдельных войсковых частях на протяжении прошлого столетия с разными песенными текстами. Вместе с тем, звучание в советскую эпоху этих величавых походных песен, воплотивших в своих энергичных мажорных распевках мужественный характер трудового русского народа, его душевную стойкость и могучую, непобедимую силу, с новыми, современными словами отнюдь не противоречило их общему замыслу и образному содержанию.

Во многих походных боевых песнях тех лет воспроизводятся картины сражений, стремительной атаки, удачного натиска красной конницы («Блеснули штыки, мы все грянули «ура!» — и, бросив окопы, бежали юнкера», «Без страха отряд поскакал на врага, завязалась кровавая битва»).

Некоторые песни гражданской войны построены в виде антитезы — на контрастном противопоставлении двух основных враждебных сил, как, например:

1.

Белая армия, черный барон
Снова готовят нам царский трон.

2.

Но от тайги до британских морей
Красная Армия всех сильнее.

Сходное сопоставление содержится и в донской казачьей песне «Не туман с моря поднялся». Подобно многим старинным русским песням, песенное повествование открывается здесь традиционной поэтической параллелью (в форме отрицательного сравнения), олицетворяющей тяжкие бедствия родной земли:

Не туман с моря поднялся, сильный дождичек пролил,
Как по этому туману враг Деникин подходил.

Как и во многих старинных воинских песнях, хвостовству презренного врага противопоставлена спокойная, рассудительная, полная достоинства речь красных бойцов:

...Посулился враг Деникин
Войско красных разгромить.
«Врешь ты, врешь ты, враг Деникин,
Тебе неотколь зайти.
Враг Деникин, вот и врешь ты,
Красный Дон ты не возьмешь:
Как у красных войска много,
Есть донские казаки.
Донцы любят воевать,
Супостатов угощать...

Бодрый, энергичный напев казачьей песни «Не туман с моря поднялся» с присущим ему отчетливым и ритмически рельефным мелодическим рисунком служит выражением мужественной силы и гордого сознания собственного достоинства. Тематическую основу песни составляет четырехтактовый напев запева, составленный из двух симметрично расположенных вопросо-ответных песенных фраз. Все дальнейшее развитие песенной строфы построено на последующем двукратном повторении все той же музыкальной мысли, обогащенной многоголосным развитием. Вслед за исполнением ее запева следует повторение того же напева мужским хором. Кульминацию песенной строфы составляет звучание самого высокого подголоска, исполняющего свою распевную бестекстовую фразу на фоне хорового звучания все той же, уж в третий раз повторяемой, мелодии (пример 99).

О путях формирования новых песен. Процессы формирования советской народной песни в первые революционные годы многообразны и сложны. Новое революционное содержание на первых порах не всегда выражалось в них в соответствующей полноценной художественной форме.

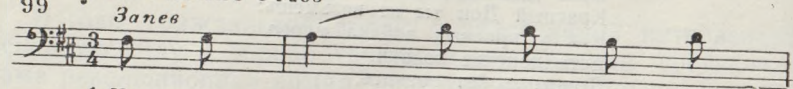
Творчески самостоятельные в отношении своей поэтической и музыкальной стороны, красноармейские и партизанские песни появились не сразу. Широкое распространение на первых порах получили переделки старых солдатских и казачьих песен, сводившиеся к частичному подновлению песенных текстов («Вдоль по линии Кавказа», «Ночи темны, тучи грозны», «Из-за лесу и суровых темных гор», «Вдоль по фронту кавалерия идет»). Столь же широко практиковался прием объединения новых поэтических текстов с общеизвестными старыми народными напевами. Пример тому — снискавшая заслуженную популярность песня «Проводы» на слова Д. Бедного, исполняемая с напевом шуточной русско-украинской песни, а позднее (с 1924 года) — общеизвестная песня о бойце-комсомольце «Там вдали, за рекой, загорались огни» (слова комсомольца Н. Кооля), для которой была использована несколько чувствительная мелодия старой этапной песни «Когда на Сибири займется заря» (стр. 186).

Изучая фольклор гражданской войны, нетрудно проследить, что процесс творческого претворения героических событий революционной действительности заключался не только в создании новых песен, но в значительной степени и в переосмыслении некоторой части обширного песенного

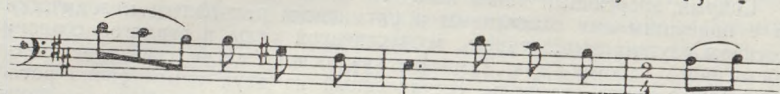
Не туман с моря поднялся

Листопадов II, 216

99 Оживленно ♩: 108
Запев



1. Не ту - ман с мо - ря под -
2. Как по э - то - му ту -



- нял - ся, силь - ный до - жди - чек про - лил.
- ма - ну враг Де - ни - кин под - хо - дил.

Все

Не ту - ман с мо - ря под - нял - ся, силь - ный
Как по э - то - му ту - ма - ну враг Де -

до - жди - чек про - лил. Не ту -
- ни - кин под - хо - дил. Как по

А Поголосок без слов

ман с мо - ря под - нял - ся, силь - ный до - жди - чек про - лил.
э - то - му ту - ма - ну враг Де - ни - кин под - хо - дил.

наследия, входившего в репертуар русской армии. Подновлялся применительно к новой обстановке, а порой и коренным образом изменялся поэтический текст, переинтонировался напев. Новая фольклорная песня о событиях гражданской войны развивалась согласно веками выработанным традициям и законам, по которым вообще живет и движется устное поэтически-музыкальное искусство.

Проследивая судьбы отдельных песен, можно заметить, что наспех сочиненные, малооригинальные по своим поэтическим образам произведения существовали весьма недолго, войдя в историю песенного фольклора нашей страны как типичные «песни-однодневки». Это относится в первую очередь к произведениям, имитирующим поэтический склад весьма известных и притом ярко индивидуальных по характеру стихотворной композиции городских песен типа «Было дело под Полтавой», «Шумел, горел пожар московский», «Варяг» или «Из-за острова на стрежень».

Из сказанного, разумеется, не следует, что всякая песня-переделка вовсе не содержит художественных достоинств, являясь своего рода «однодневкой». Напротив. В истории русского песенного творчества известны многочисленные примеры замены или даже вытеснения старого песенного текста новым, художественно равноценным, а иногда и более совершенным по своим поэтическим достоинствам, более глубоким и значительным по своему идейному содержанию. Так, популярная в среде русских студентов суровая, драматически напряженная мелодия в темпе марша, сочиненная музыкально одаренной молодежью Казанского университета к словам «Старого капрала» Беранже в переводе В. Курочкина¹, позднее приобрела широкое распространение в среде революционеров-разночинцев, отчасти и рабочих, со словами М. Михайлова: «Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою». А всенародная популярность в 20-х и 30-х годах героической баллады о буденновце-комсомольце «Там вдали за рекой зажигались огни» (слова Н. Кооля) послужила причиной забвения старинных слов, петых с тем же напевом, — «Когда на Сибири займется заря» (стр. 186).

Наряду с обновлением и творческим переосмыслением старых песен (преимущественно солдатских), в годы гражданской войны широко практиковался также прием соединения новых оригинальных поэтических текстов с общеизвестными старыми напевами. Пример тому — созданная бойцами Читинского гарнизона 5-й Краснознаменной армии боевая походная песня «Мы красные солдаты» (с другим зачином: «С помещиком-банкиром на битву мы идем»). Новые революционные слова здесь удачно сочетались с популярным в армейском песенном репертуаре напевом молодецкой песни о разбойнике Чуркине — «Среди лесов дремучих», литературного происхождения (пример на стр. 71).

¹ А. П. Аристов. Песни казанских студентов 1840—1858 гг. СПб., 1904, стр. 89—90. Перепечатано в книге М. С. Друскина «Русская революционная песня». М., Музгиз, 1954, стр. 156—157.

Наиболее убедительно в художественном отношении такое сочетание новых слов со старым напевом, при котором мелодия приобретает в значительной степени иное образное содержание, творчески переосмысливается и в конечном счете коренным образом видоизменяется. Общеизвестный пример такой переработки дает песня «Смело мы в бой пойдем». Ближайшим источником ее напева является чувствительный городской романс «Белой акации запаха нежного». При сочетании с новым песенным текстом «Смело мы в бой пойдем» напев приобрел несвойственный ему раньше властный, уверенный тон, тяжелую маршевую поступь и мощный пафос звучания¹. Основные мелодические обороты настолько видоизменились (в особенности в ритмическом отношении), что, по существу, напев приобрел совершенно новый облик, несходный с своим мелодическим первоисточником.

Основное значение в процессе переинтонирования популярной романсовой мелодии в революционную песню имело изменение ритмической стороны; плавное, мягко колышущееся вальсовое движение, свойственное бытовому романсу, сменилось энергичным маршевым (с сохранением, однако, трехдольности). Исчезли из напева и типично «романсовые» чувствительные обороты с характерными задержаниями на сильных долях и мягкими нисходящими концовками в заключениях песенных фраз. Концовки песенных фраз в песне «Смело мы в бой пойдем» нарочито энергичны и отрывисты; характер их интонаций волевой, мужественный. Из более частных интонационных деталей важно отметить также подчеркнuto энергичный и решительный характер широких интонационных ходов; сперва нисходящий квартальный возглас, затем — смелые размашистые ходы в объеме сексты (а в верхнем подголоске припева «броский» октавный ход), наконец энергичный разбег восходящих песенных фраз в заключениях которых в том, чтобы еще более подчеркнуть суровый, мужественный характер напева и окончательно преодолеть романсовую мягкость окончаний, еще не вполне изжитую в запеве² (пример 100).

Наряду с подновленными песенными переделками, песнями с прилаженными старыми напевами (иногда несколько варьированными, иногда творчески переработанными) в годы гражданской войны возникло немало песен с новыми, мелодически самостоятельными напевами. Пример тому — дальневосточная песня «По долинам, по загорьям» (слова участника партизанской борьбы П. Парфенова), походная партизанская «По сибирским тайгам и долинам», лирическая

¹ По наблюдениям автора, народные певцы, знающие и романс «Белой акации», и красноармейскую революционную песню «Смело мы в бой пойдем», считают их разными мелодиями.

² Следует указать, что процесс творческой переработки чувствительного романса «Белой акации» в мужественную революционную мелодию имел свою длительную историю. По указанию знатоков солдатского песенного фольклора (Л. Лебединского и И. Нестьева), промежуточным звеном между этими двумя песнями была солдатская песня времен империалистической войны 1914—1917 годов «Слушайте, деды, война началась».

Смело мы в бой пойдем

Песни Красной Армии, стр. 205

100 *Один*

В темпе марша

Слу - шай, ра - бо - чий, вой - на на - ча - ла - ся, бро - сая сво - е де - ло, в по - ход со - би - рай - ся! Сме - ло мы в бой пой - дем за власть Со - ве - тов - и как о - дин ум - рем в борь - бе за э - то.

Припев

чапаевская «То не ветер», «Красноармеец умирал» и ряд других.

Одной из лучших песен гражданской войны была дальневосточная партизанская «По долинам, по загорьям», в сжатой обобщенной форме рассказывающая об истории походов и победных боев в Приморье. В словах песни отражен боевой маршрут Народно-революционной Дальневосточной армии и партизанских частей: героический штурм станции Волочаевка Амурской железной дороги, взятие в октябре 1922 года Спасска и окончательное изгнание оккупантов и белогвардейцев из дальневосточного Приморья («И на Тихом океане свой закончили поход»).

Об истории создания песни «По долинам» подробно рассказывает в своих воспоминаниях поэт-партизан П. С. Парфенов, автор ряда песенных текстов, в свое время бытовавших в устном песенном репертуаре партизанских частей и Дальневосточной Народно-революционной армии. Первый вариант этой песни был создан в самом начале повстанческого на-

родного движения на Дальнем Востоке в 1920 году. После освобождения Владивостока от колчаковских властей, когда советские люди торжественно праздновали победу над врагами, П. С. Парфенов выступил на торжественном заседании в Народном доме, закончив свою речь пением сочиненной им песни «Наше знамя». Многие из присутствующих в зале участников партизанского движения дружно подхватили знакомую песню¹. Исполнялось «Наше знамя» с тем же самым напевом, который позднее получил общепризнанную известность со словами «По долинам, по загорьям», но в несколько ином ритмическом изложении.

По просьбе Военного Совета, а также редакции газеты «Красное знамя», П. С. Парфенов сочинил к той же мелодии новые слова о героической борьбе и славных победах дальневосточных партизан. Так возникла первая редакция песни «По долинам, по загорьям».

Окончательный вариант песенного текста «По долинам» сложился в конце 1922 года после изгнания стотысячной японской армии и белогвардейских банд из дальневосточного Приморья. Упоминание о знаменательной победе 1919 года под Николаевском-на-Амуре уступило место свежим воспоминаниям о героическом двухдневном штурме под Волочаевской — районе, где были сосредоточены крупные силы контрреволюции, и о взятии Спасска — последнего оплота белогвардейцев². Приводим полный текст этой песни, посвященной автором народному герою Сергею Лазо, незадолго до того погибшему жестокой смертью в борьбе с интервентами и белогвардейцами:

По долинам, по загорьям
Шли дивизии вперед,
Чтобы с боем взять Приморье,
Белой армии оплот.

Чтобы выгнать интервентов
За рубеж родной земли
И не гнуть пред их агентом
Трудовой своей спины³.

Становились под знамена,
Создавали ратный стан
Удалые эскадроны
Приамурских партизан.

Этих дней не смолкнет слава,
Не померкнет никогда:
Партизанские отряды
Занимали города.

Будут помниться, как в сказке,
Как маящие огни,
Штурмовые ночи Спасска,
Волочаевские дни.

Разгромили атаманов,
Разогнали всех господ
И на Тихом океане
Свой закончили поход.

Напев «По долинам» был записан в 1929 году А. В. Александровым, руководителем незадолго до того созданного Ансамбля красноармейской песни и пляски. Благодаря высокохудожественному исполнению песни «По долинам» этим замечательным хоровым коллективом, дальневосточная «Партизанская» в короткий срок получила общепризнанное распространение, став одной из любимейших песен.

При включении песни в концертный репертуар Ансамбля красноармейской песни и пляски текст песни (записанный А. В. Александровым от бойца И. С. Агурова) был отдан для литературного редактирования поэту С. Алымову. В своей редакции С. Алымов ввел в песенный текст

¹ П. Парфенов. Как создавалась песня «По долинам, по загорьям». Журнал «Красноармеец и краснофлотец», 1934, №21, стр. 13.

² А. Шилов. Забытые авторы народных песен. «Советская музыка», 1956, № 6, стр. 90.

³ Вторая строфа песенного стихотворения П. С. Парфенова в изустном бытовании песни выпала.

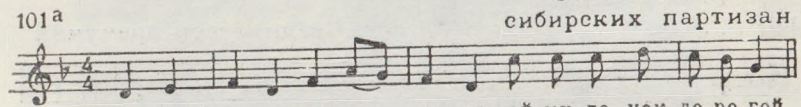
несколько неудачных, вычурных выражений. Так, например, выражение «партизанские отряды» было заменено вышедшим из употребления словом «отавы». Претенциозным получилось также начало второй строфы («Наливались знамена кумачом последних раи»), в устной традиции эта фраза была переделана следующим образом: «Наливались знамена кумачом в последний раз», что также было малоудачным.

Сравнивая обе редакции песни — П. Парфенова и С. Алымова, — следует отдать предпочтение первоначальному авторскому варианту П. Парфенова, как более исторически точному и близкому поэтическому складу русской народной песни.

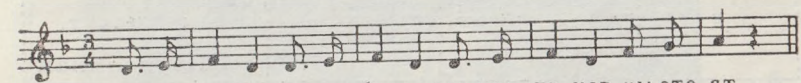
Среди других строевых песен-маршей гражданской войны, песня «По долинам, по загорьям» ярко выделяется своей интонационной одухотворенностью, внутренней напряженностью и динамичностью мелодического развития. Чеканный маршевый шаг сочетается в ней с эмоциональной приподнятостью. В ее спокойной, размеренной поступи напевного марша заключена большая внутренняя энергия, собранность и вместе с тем порывистая устремленность.

По самому характеру интонационно-мелодического содержания партизанская «По долинам» родственна многим другим песням гражданской войны, в том числе и некоторым сибирским. Нетрудно заметить, что характерной попевкой на звуках малой терции с последующим захватом квинтового тона и далее — нисходящим движением по звукам минорного трезвучия с возможным «опеванием» их начинаются и некоторые другие сибирские партизанские песни:

Сенкевич. Песни
сибирских партизан

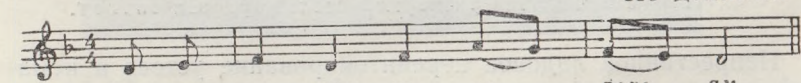


В пар-ти-за-ны за-пи-сал-ся мой ми-ле-нок до-ро-гой...



Во се-ле Му-хор-те бы-ло, где кол-ча-ков-цы сто-ят...

По долинам

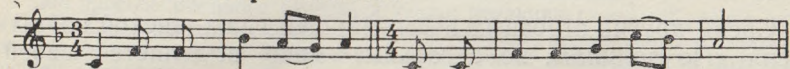


По до-ли-нам, по за-горь-ям.

Подобно многим походным солдатским и революционным песням, дальневосточной песне-маршу присуща восходящая направленность мелодического развития, движение к завоеванию высотной кульминации. Начиная со второй песенной фразы, важное выразительное значение приобретают восходящие размашистые возгласы в зачинах песенных фраз, диа-

пазон которых с каждым разом расширяется (кварта, затем секста). Ярко своеобразен, в частности, мелодический рисунок второй песенной фразы: два восходящих квартовых возгласа в одном направлении. Черта эта присуща и некоторым другим песням гражданской войны (равно как и старинным эпическим):

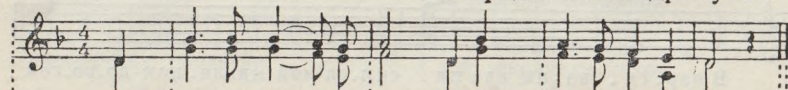
101^б Сенкевич. Партизанская По долинам



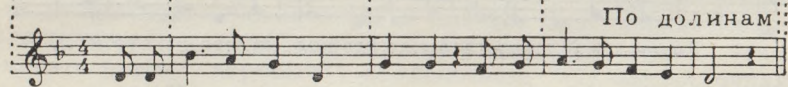
...Гре-мел наш пу- ле- мет ...шли ди- ви- ви- и впе- ред.

Большую выразительную роль имеют здесь ладотональные сдвиги, осуществляемые привычными для традиционной народно-песенной мелодики приемами ладовой переменности (посредством смещения устоев с одних звуков на другие). Уже со второй песенной фразы суровый натуральный минор уступает место светлому и яркому параллельному мажору, активное утверждение которого совпадает с рождением призывных квартовых возгласов, определяющих общую линию энергичного мелодического восхождения. При этом мимолетно задевается вершина верхнего слухового горизонта всего распева (сопряжение *до—си-бемоль*), но без ритмического ее подчеркивания. Поэтому достижение мелодической кульминации происходит позднее в следующей песенной фразе (в «третьей четверти» формы), сопровождаясь рельефным и ярким мелодическим «броском» на сексту, а также обычным во многих городских песнях отклонением в субдоминантовую тональность. Сходным образом построено второе, ответное предложение известной солдатской песни «Среди лесов дремучих»:

101^в Среди лесов дремучих



...в сво- их ру- ках мо- гу- чих то- ва- ри- ша не- суг.



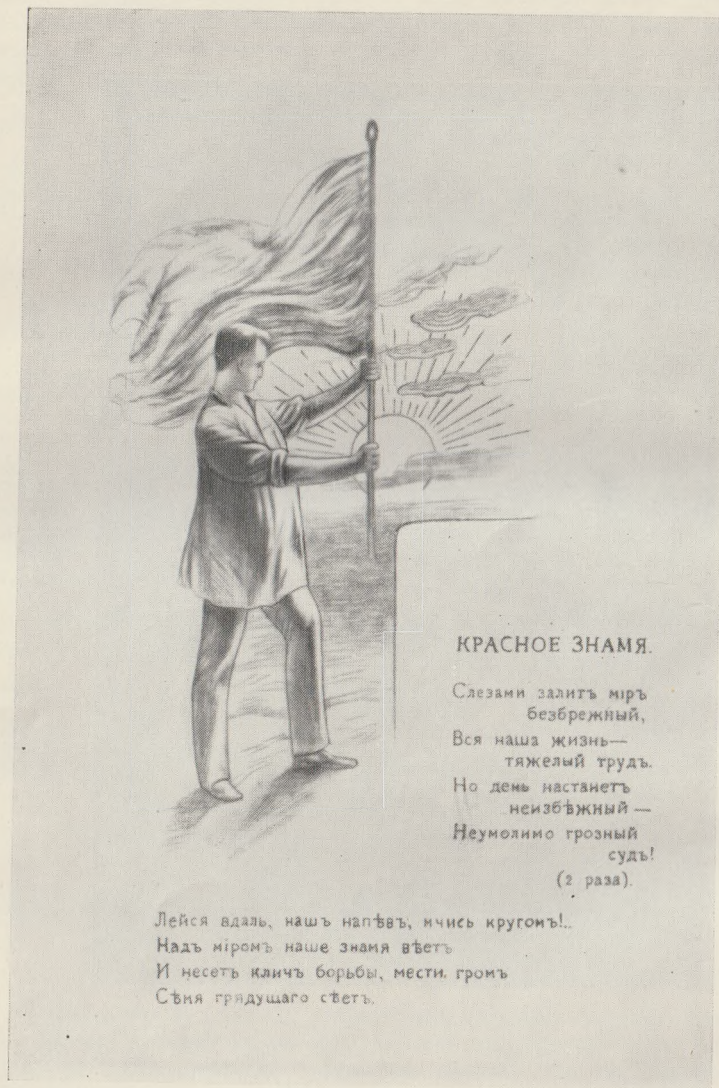
По долинам
...что бы с бо- лю взять При- морье, бе- лой ар- ми- и оп- лот.

Непрестанное ладовое переинтонирование устоев в немалой степени способствует внутренней динамичности и напряженности мелодического развития напева. Черта эта заметно отличает мелодию «По долинам» от целого ряда других походных маршей с присущей им ладовой одноплановостью.

В ярких поэтических и музыкальных образах песня «По долинам, по загорьям» запечатлела суровую патриотическую героиню гражданской войны. Эмоциональная открытость лирического высказывания в сочетании с бодрым, мужествен-



Вечеринка
С картины К. Маковского



КРАСНОЕ ЗНАМЯ.

Слезами залить мирь
безбрежный,
Вся наша жизнь—
тяжелый трудь.
Но день настанет
неизб'жный—
Неумолимо грозный
судь!
(2 раза).

Лейся вдале, наш нап'въ, ичись кругомъ!..
Надъ миромъ наше знамя в'ветъ
И несетъ кличъ борьбы, мести, громъ
С'вня грядущаго стеть.

Обложка сборника революционных песен

ным тоном и внутренней напряженностью мелодического развития определила присущую ей большую впечатляющую силу, благодаря чему песня стала одной из любимейших современных массовых песен нашей страны. Не случайно в годы Великой Отечественной войны 1941—1945 годов с ее напевом исполнялся целый ряд новых песенных текстов о борьбе советских людей с фашистскими захватчиками.

Песни об исторических героях. С самого начала гражданской войны значение одного из ведущих песенных жанров получают исторические песни. Подобно старинным песням о событиях прошлых веков, новые советские героико-эпические и повествовательные лирические песни правдиво отражают действительность. В них рассказывается об отдельных важных исторических событиях, о таких государственных деятелях и вождях рабочего класса, как В. И. Ленин и С. М. Киров, о выдающихся советских полководцах и руководителях партизанских частей С. М. Буденном, К. Е. Ворошилове, М. В. Фрунзе, В. И. Чапаеве, Н. А. Щорсе, С. Лазо, о знаменитых командирах забайкальских партизан П. Н. Журавлеве и Ф. А. Погодаеве.

Образ В. И. Ленина — создателя республики Советов и вдохновителя на борьбу с врагами революции очерчен в походной красноармейской песне ликующе-победного характера «Белых армию разбили»¹. Песня была сложена под непосредственным впечатлением славных побед Красной Армии — начала разгрома белогвардейских полчищ в Поволжье и освобождения Сызрани и Симбирска — города, где родился В. И. Ульянов-Ленин:

Белых армию разбили,	А в Самаре загрузили
Взяли Сызрань батраки,	Все буржуи, кулаки.

Как и в других боевых красноармейских песнях, яркий и динамический припев воссоздает героический образ воинов Красной Армии в стремительном движении, в напряженные моменты преследования врага, атаки, энергичного натиска («Мы бьемся, не робеем, несемся за врагом»). Радость победы в связи с освобождением от белогвардейских захватчиков Симбирска — родины В. И. Ленина — вызывает чувство законной гордости гением вождя трудящихся, организатором и вдохновителем борьбы с контрреволюцией («Ура, наш вождь Ульянов»).

¹ Записана В. М. Кривоносовым — участником песенной экспедиции Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории в 1938 году в городе Чкаловске Куйбышевской области. Из неопубликованных материалов Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории.

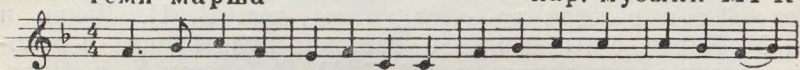
Своеобразие мелодического склада песни об освобождении Симбирска определяется сочетанием особенностей солдатской песни с характерным интонационно-мелодическим складом, присущим революционным рабочим песням-гимнам (вторая часть песенной строфы). Сохраняя присущий песне характер мужественной силы, припев с его звонкими фанфарными интонациями и энергичным пунктирным ритмом звучит юношески свежо, задорно, эмоционально открыто:

Песня об освобождении Симбирска

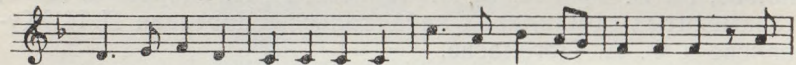
Чапаевск Куйбышевской обл.

Из записей Кабинета
нар. музыки МГК

102 Темп марша



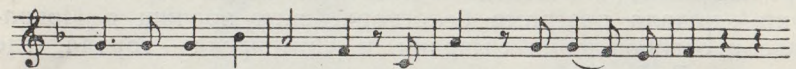
Бе-лых ар-ми-ю раз-би-ли, вя-ли Сыз-рань бат-ра-ки,



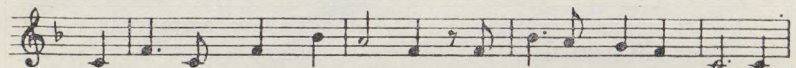
а в Са-ма-ре за-ту-жи-ли все бур-жу-и, ку-ла-ки. Мы



бьем-ся, не ро-бе-ем, не-сем-ся за вра-гом, мы



му-же-ство ле-ле-ем, мы смерть вра-гу не-сем!



У-ра, наш вождь, Уль-я-нов, мы ве-римв ге-ний твой, и



все с по-бе-дой сла-вной во-ро-тим-ся до-мой!

Как и в целом ряде старых революционных песен («Красное знамя», «Варшавянка»), стремление к более широкому мелодическому развитию достигается здесь путем объединения двух структурно завершенных звеньев в виде законченных песенных периодов. И хотя самостоятельные песенные звенья, из которых складывается напев песни-гимна о взятии Симбирска, изложены в одной и той же светлой мажорной тональности (F-dur) и объединены четким маршевым ритмом, контраст между строгой и сдержанной поступью походного марша в запеве и светлой жизнерадостностью припева весьма ощутим.

По своему интонационному строю припев песни-гимна о взятии Симбирска сходен с широко известной западноевропейской революционной песней, входившей в начале XX века в песенный репертуар польских революционеров, со словами о первомайском празднике. Мелодическим ис-

точником ее была тирольско-немецкая народная песня, нередко включавшаяся в популярные песенники¹.

Используя в припеве песни-гимна о взятии Симбирска рельефные и выразительные обороты популярной западноевропейской народно-революционной песни, неизвестные ее слагатели в то же время существенно изменили ее мелодический рисунок, сочетав его с характерными стилистическими особенностями русской народно-песенной мелодии.

Особенно много песен сложилось о подвигах Первой конной армии и о ее главнокомандующем С. М. Буденном. В песенном изображении образ Буденного неотделим от смелых красных конников, от широких народных масс («Вперед, у нас Буденный удалой, ведет в дело казаков за собой», «Буденный наш братишка, с нами весь народ»).

Наряду со стремительными маршевыми песнями красных конников («Из-за лесу и суровых темных гор», «Мы красные кавалеристы», «Из-за леса, леса копий и мечей»), среди песен о Буденном встречаются и широкие песни-повествования о недавних героических битвах, как, например, донская протяжная «Висла, реченька глубока» с красивым разливом верхнего подголоска².

Новую жизнь в советском песенном фольклоре получают также старинные воинские величания герцов и почитаемых военачальников, так называемые «песни-славы», адресованные любимым командирам и военачальникам (С. М. Буденному).

Много прекрасных песен и сказов было создано в годы гражданской войны о легендарном полководце Чапаеве. Широко известна в наши дни (благодаря исполнению Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии имени А. В. Александрова) походная песня-припевка «Гулял по Уралу Чапаев-герой»³. Вторая строфа ее воспроизводит излюбленную поговорку Чапаева, с которой он обращался к бойцам своей дивизии перед сражением: «Вперед, товарищи, назад ни шагу». Подобно другим армейским походным песенкам-припевкам, этот энергичный, мужественный, проникнутый смелой решимостью напев складывается из двух небольших вопросо-ответных песенных фраз — нисходящей и

¹ См. об этой песне на стр. 245. По некоторым данным это чешская мелодия.

² А. М. Листопадов. Песни донских казаков. М., Музгиз, 1950, стр. 518.

³ Песня записана в 1929 году А. В. Александровым от партизанки-орденоносца Маруси Поповой, бойца 25-й Чапаевской дивизии. В мастерском переложении для смешанного хора А. В. Александрова песня приобрела широкую популярность. См. сходный напев с шуточным текстом в сборнике С. Орлова и Ф. Щеглова «Песни нашей армии, записанные в период 1914—1915 года», М., изд-во Юргенсона, 1915. С той же мелодией исполнялось в 20-х годах в красноармейской среде стихотворение Н. Асеева «Конная Буденного» («С неба полуденного»).

восходящей, с неожиданной, взятой как бы «броском» высотной кульминацией (на звуках восходящей сексты) в конце первой фразы. Ярко выразителен «заглавный» восходящий квартетный возглас, которым начинается и завершается этот четко ритмованный напев:

Гулял по Уралу Чапаев-герой

103 Темп марша

Зап. А. В. Александрова

Запев

Гу - лял по У - ра - лу Ча - па - ев - ге - рой, он
со - ко - лом рва - лся с пол - ка - ми на бой.

Хор

Гу - лял по У - ра - лу Ча - па - ев - ге - рой, он
со - ко - лом рва - лся с пол - ка - ми на бой.

Песни о Чапаеве богаты характерными для классической народной русской песни образными сравнениями и поэтическими параллелями. «Он соколом рвался с полками на бой», — поется в приведенной выше песне «Гулял по Уралу». Излюбленной в русской народно-песенной поэтике поэтической параллелью в форме отрицательного сравнения начинается и другая походная песня о Чапаеве, записанная в Оренбургской области:

То не ветер, то не буря зашумела по степи,
Скачет конница лихая с командиром впереди.
Командир, Чапаев смелый, не боится ничего,
Только ворон очумелый вьется, вьется вкруг него.

Рядом с традиционным песенным образом черного ворона — предвестника смертельной опасности, в песенном фольклоре о Чапаеве мы встречаемся еще с одной из характерных поэтических параллелей древнерусского эпоса (известной по «Слову о полку Игореве») — с олицетворением врага в образе волка, волчьей стаи:

Не серая волчица уводит в степь волчат,
Степами волочится разгромленный Колчак¹.

Отталкивающему облику ненавистного врага революции, сравниваемого в песне с волчьей стаей, противопоставлен прекрасный мужественный образ народного героя:

...Но кто это в погону	Кто их ведет? Тропа его
Ударил за врагом?	Проложена в огне —
Чьи взмыленные кони	Дивизия Чапаева
Идут поверх погон?	И сам он на коне.

Как и во многих песнях гражданской войны, в песне содержится детальное описание походов и сражений: за победоносным взятием Уфы намечается маршрут в направлении осажденного Уральска с целью выручить красных защитников города:

Погодушка чертовская,	Там — дымные пожарища,
Дороженька глуха.	Там — дымные костры,
Но пала колчаковская	Там — красные товарищи
К ногам его Уфа.	В осаде заперты.
Дороги по зеленому	И в стременах навьютяжку,
По полю велики —	В раскатах батарей
К Уральску осажденному	Товарищам на выручку
Он повернул полки.	Скорей, скорей, скорей!...

Исполнялась эта прекрасная, проникнутая истинным эпическим размахом песня об исторических событиях гражданской войны с мелодически лаконичной походной солдатской припевкой в обычном для таких песен маршевом темпе. Несмотря на простоту и лаконичность изложения, основное тематическое зерно ее ярко выразительно. Сопоставление энергичного восходящего восклицания в объеме сексты (иногда кварты) с последующим нисходящим квартетным возгласом «броском» и дальнейшим ладовым переинтонированием первоначального мажорного устоя в сторону параллельного минора — все это говорит об органической связи с народно-песенной традицией. К сожалению, этой лаконичной припевке недостает мелодической широты, плавного песенного развертывания путем распевания слогов, присущих искусству настоящих певцов-мастеров (пример 104).

Более удачна запись чапаевской песни «То не ветер, то не буря». Непритязательный напев армейской походной маршевой песни приобретает здесь широту мелодического развертывания благодаря подголосочному изложению. Столь характерная для солдатской песни восходящая направленность мелодического движения сочетается здесь с постепенным увеличением голосов (сперва вступает второй запевала,

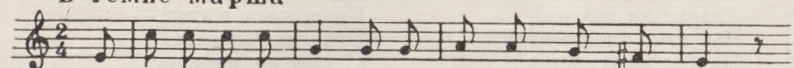
¹ Записано в 1938 году участниками экспедиции Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории в селе Каменный Брод Чапаевского района Куйбышевской области от бывшего бойца Чапаевской дивизии Н. Чугурова.

Песня чапаевцев

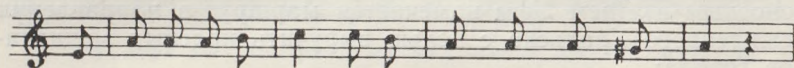
Куйбышевская обл.

Из записей Кабинета
нар. музыки МГК

104 В темпе марша

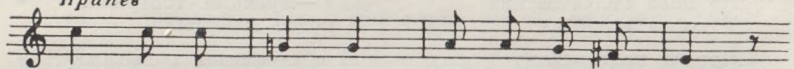


Не се-ра-я вол-чи-ца у-водит в степь вол-чат,

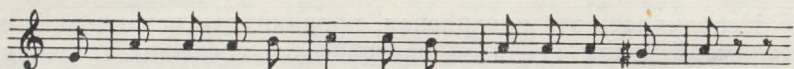


сте-пя-ми во-ло-чит-ся раз-гром-лен-ный Кол-чак.

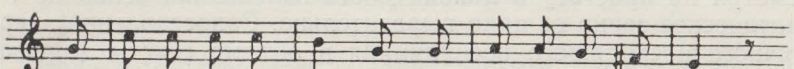
Припев



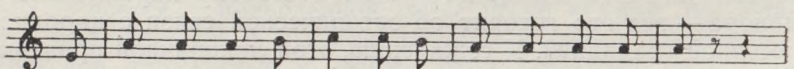
Го-ры, вер-ши-ны, вас я ви-жу вновь,



у-раль-ские до-ли-ны, клад-би-ща у-даль-цов.

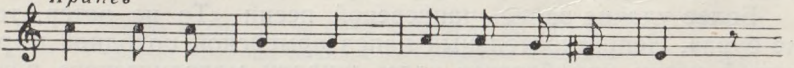


...Но кто э-то у-да-рил в по-го-ню за вра-гом?

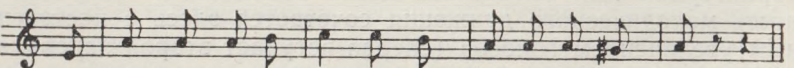


Чьи взмы-лен-ны-е ко-ни и-дут по-верх по-гон?

Припев



Го-ры, вер-ши-ны, вас я ви-жу вновь,



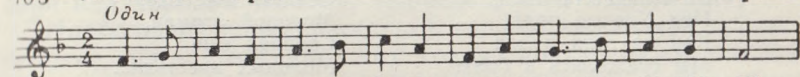
у-раль-ские до-ли-ны, клад-би-ща у-даль-цов.

затем хор), а также с постепенным уплотнением многоголосной ткани. Если в запеве преобладало выражение спокойной уверенности и сдержанной силы, то хоровая часть песенной строфы звучит более энергично, задорно и лихо:

Песня о Чапаеве

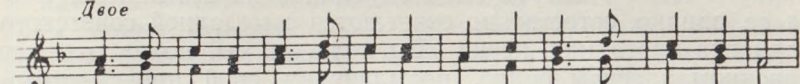
105 В темпе марша

Аксюк II стр. 46



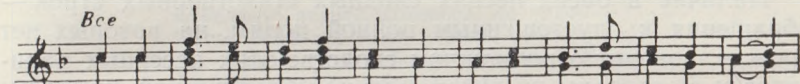
1. То не ветер, то не буря зашумела по степи,
2. Командир Чапаев смелый не боится ничего.

Двое

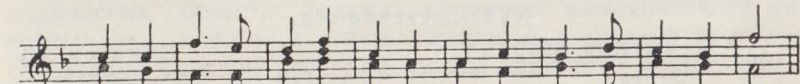


скачет конница лихая с командиром впереди.
Только ворон очумелый вьется, кружит вокруг него.

Все



То не ветер, то не буря зашумела по степи,
Командир Чапаев смелый не боится ничего,



скачет конница лихая с командиром впереди.
Только ворон очумелый вьется, вьется вокруг него.

Целый ряд ярких в художественном отношении песен сложился о легендарном народном герое — начдиве Н. А. Щорсе. К сожалению, в ряде случаев записаны одни их слова.

Тонкой поэтичностью проникнута лирико-эпическая песня о гибели Щорса. Как и в многочисленных вариантах старинной протяжной песни «Уж ты, поле мое» о смерти молодца на поле брани, в песне этой содержится обращение к родным широким полям, разоренным гражданской войной:

Ах, поля вы, поля,
Широки вы, поля,
Но на вас, на полях,
Урожаю нет;
Истоптал гайдамак
Наш крестьянский хлеб...¹

¹ В. М. Сидельников. Красноармейский фольклор. М., 1932, стр. 73—74.

Сосредоточенное раздумье об опустошенных битвами полях, обычное в старых протяжных песнях, предваряется в песне гражданской войны рассказом о том, как Щорс организовал свой повстанческий отряд на борьбу с петлюровцами:

Ах, поля вы, поля,
Широки вы, поля,
За Клинцами поля,
Под Унечью поля...
Как на этих полях
Мы сражались в боях.

Как на этих полях
Да в дремучих лесах
Собирал нас Щорс —
Молодой атаман,
Собирал еще
Молодых крестьян...

Прекрасная по своей лирической глубине и поэтичности образ песня о Щорсе была опубликована без напева. Слова ее, однако, естественно сочетаются с мелодией советского варианта протяжной песни «Вы поля, да вы, поля» о тяжело раненном красном бойце, посылающем свой предсмертный прощальный привет родным или товарищам (из сборника Вл. Захарова¹).

Наличие в обеих песнях сходных стихотворных строк — обращения к опустошенным войной полям, на которых нет урожая, говорит о возможном сходстве этих песенных вариантов и со стороны их интонационно-мелодической природы:

Вы, поля
Куйбышевская обл.

106 Медленно, широко Захаров, 83

Запев *Хор*

Вы, по-ля, да вы, по-ля, вы, ши-ро-ки-е сте-
-ля, да, по-че-муна вас, по-ля, у-ро-жа-ю не-ма?

¹ Вл. Захаров. Хор имени Пятницкого. Сто русских народных песен. Ред. текстов и примеч. П. Казьмина. М., Музгиз, 1958, стр. 234—235.

Песни и баллады о безвестных героях. Наряду с многочисленными песнями об исторических героях гражданской войны, народная песня воспевала и безвестных героев, самоотверженно отдавших жизнь за Советскую страну. Песни эти рассказывают о подвигах отдельных рядовых бойцов и партизан — безымянных героев революции. Центральный образ таких песенных повествований — образ попавшего в плен отважного красного разведчика или связного («Румянятся зори над городом ясным», «Красноармеец был герой»).

Наибольшей популярностью в годы гражданской войны и позднее, на протяжении 20-х годов, пользовалась баллада «Расстрел коммунаров», на видоизмененные в устном бытовании слова стихотворения В. Г. Тан-Богораза о казни крошадтских минеров. К первоначальному тексту были прибавлены новые строфы, воссоздающие обстановку неравной борьбы группы отважных коммунаров с белогвардейцами («Под тяжким разрывом гремучих гранат отряд коммунаров сражался»). Применительно к событиям гражданской войны была переосмыслена и заключительная строфа:

Стреляйте вернее, готовься, не трусь —
Пусть кончится наша неволя;
Да здравствуй, свобода! Советская Русь!
Да здравствуй, рабочая воля.

Напев баллады «Расстрел коммунаров» складывается из типичных для городской песенной традиции интонаций и мелодических оборотов. Текущая плавность мелодического развертывания сочетается в нем с тяжелой маршевой поступью. Окончание каждой песенной фразы нарочито обрывочное в силу того, что последнему акцентированному слогу (и следующему за ним неакцентному) соответствует не растягивание, как в большинстве городских песен, а ритмическое сжатие. Такого рода прием завершения песенной строфы имеет место и в известной революционной песне «Беснуйтесь, тираны» (он весьма типичен для некоторых современных советских народных песен).

Мелодическим источником баллады «Расстрел коммунаров» послужил, видимо, запев известной революционно-разночинной песни «Колодники» на видоизмененные слова А. Толстого. В обеих песнях начальная песенная фраза открывается энергичным квартовым возгласом с последующим восхождением по звукам минорного трезвучия. При этом более мягкая и сдержанная «ответная» песенная фраза развертывается на симметричном мелодическом нисхождении (стр. 185).

И в скорбной мелодии «Колодников», и в драматической балладе «Расстрел коммунаров» третья песенная фраза, с характерной для городской песенной традиции опорой на субдоминанту, содержит яркую высотную кульминацию,

Расстрел коммунаров

107 Неторопливо, сурово

Музыкальный фрагмент в нотной записи с русскими текстами. Музыка написана в тональности D-бемоль мажор, 2/4 такта. Текст песни:

Под час-тым рав-ры-вом гре-му-чих гра-
-нат от-ряд ком-му-на-ров сра-жал-ся.
Под на-тис-ком бе-лых на-ем-ных сол-
-дат в рас-пра-ву жес-то-ко по-пал-ся.

вслед за которой снова повторяется нисходящая песенная фраза, завершавшая до того мелодическое развитие первого предложения (А Б В В₁). Подобного рода структуру песенной строфы можно встретить и в других лирико-драматических песнях конца XIX века («Когда я на почте служил ямщиком»).

Лирические песни. Широким распространением в годы гражданской войны пользовались лирические песни о смерти воина на поле брани, вдали от родного дома. По воспоминанию участников событий, одна из таких лирических песен «Под ракитой зеленой русский раненый лежал» (представляющая собой вариант популярной солдатской песни XIX века «Черный ворон») была любимой песней Чапаева. Не случайно один из ее вариантов включен в музыку Г. Попова к кинофильму «Чапаев». В мастерской хоровой обработке А. В. Александрова песня «Черный ворон» в свое время входила также в состав известного литературно-музыкального монтажа «Первая конная», исполняемого Краснознаменным ансамблем песни и пляски Советской Армии в первые годы его существования (1929).

И по характеру поэтических образов, и по своему мелодическому складу многие песни о смерти молодого красноармейца на поле брани близки лирической солдатской песне «Черный ворон»:

Под ракитой зеленой Калужская обл.

108^a Медленно $\text{♩} = 60$ Зап. В. Харькова

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Музыка написана в тональности G-бемоль мажор, 3/4 такта. Текст песни:

Под ра-ки-то-ю ве-ле-ной рус-ский ра-не-ный ле-жал,
он к гру-ди, шты-ком прон-зен-ной, крас-ный ор-ден при-жимал.

Черный ворон

108^b Медленно
Один Гиппиус. Песенник, стр. 49

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Музыка написана в тональности G-бемоль мажор, 3/4 такта. Текст песни:

Чер-ный во-рон, чер-ный во-рон, что ты вьешь-ся на-до мной?
Хор
Ты до-бы-чи не добь-е-шь-ся, чер-ный во-рон, я не твой.

Напротив, некоторые другие песенные варианты на ту же тему, как уже говорилось, сходны со старинными протяжными о смерти молодца в чужом краю («Уж ты, поле»). Характерны зачины с обращением к родной природе: к горам, на которых растет одинокий ракитовый куст, к просторам родных полей, опустошенных войной (пример 106).

Различие заключается, однако, в том, что герой новой песни посылает с печальной вестью верного коня или же ворона не к отцу и матери, но к своим боевым товарищам, к народу. На первое место выдвигается тема гражданского и воинского долга, как, например, в песне «Красноармеец умирал», созданной в годы гражданской войны бойцом 22-й дивизии 66-го полка Н. Шинкаренко:

Лети, лети, мой верный конь,
На фабрики, поля, заводы,
Скажи, что голову свою
Сложил я честно за свободу.

Сходным образом завершается известная песня середины 20-х годов «Там вдали за рекой» о гибели в бою молодого буденновца (слова Н. Кооля):

Он упал возле ног вороного коня
И закрыл свои карие очи.
«Ты, конек вороной, передай, дорогой,
Что я честно погиб за рабочих».

Широкое распространение в народном творчестве гражданской войны темы смерти на поле брани говорит о том, что, наряду с боевыми песнями-призывами и гимнами, с суровыми эпическими повествованиями о героических подвигах, важное место в песенном фольклоре того времени занимали также задушевные лирические песни, согретые сердечной теплотой, правдиво отразившие глубину душевных переживаний и страдания безвестных борцов за дело революции.

Партизанские песни. Самоотверженная героическая борьба отдельных партизанских отрядов, непримиримая ненависть народных мстителей к белогвардейским предателям получили отражение в партизанских песнях гражданской войны.

К числу лучших походных партизанских песен гражданской войны принадлежит песня «По сибирским тайгам и долинам партизанский отряд проходил», утверждающая кровное единство интересов революционного пролетариата и крестьянства («Они шли, за свободу дрались, им на помощь рабочие шли»). Существенную особенность ее прекрасного лирического распева составляет отчетливо выраженная маршевая поступь. В то же время размеренное двухдольное движение периодически нарушается благодаря ритмическому растягиванию наиболее яркого и выразительного возгласа в объеме сексты. И поскольку напев этой партизанской песни впервые был записан лишь много лет спустя после окончания гражданской войны¹, в настоящее время трудно решить: исполнялся ли он с ритмическими затягиваниями, нарушающими его размеренную маршевую поступь уже в то время, или же этот прием возник позднее, в процессе бытования песни в народном репертуаре уже как лирической песни-воспоминания о героическом прошлом.

Яркая интонационная выразительность, присущая протяжной русской песне, сочетается в напеве «По сибирским тайгам и долинам» с предельной лаконичностью высказывания. Как в ряде других песен гражданской войны (таких, как «Гулял по Уралу Чапаев-герой», «Не серая волчица»), короткая песенная строфа «вопросо-ответного» строения

¹ Впервые песня была записана в 1935 году в частях Северокавказского Военного округа. См. статью Ан. Новикова «В поход за песнями гражданской войны» в журнале «Советская музыка», 1936, № 2. В указанной записи песня начиналась зачином «По сединским тайгам и долинам» в результате переосмысливания слова «сибирским» населением южных областей:

По сибирским тайгам и долинам

Краснодарский край

Песни Красной
Армии, стр. 211

109 Неторопливо
Один

1. По си-бир-ским тай-гам и до-ли-нам
2. О-ни шли за сво-бо-ду бо-роть-ся,

Все

пар-ти-зан-ский от-ряд про-хо-дил. По си-
им на по-мощь ра-бо-чи-е шли. О-ни

-бир-ским тай-гам и до-ли-нам пар-ти-
шли за сво-бо-ду бо-роть-ся, им на-

1. зан-ский от ряд про-хо-дил. По си-//дил.
2. встре-чу ра-бо-чи-е шли. О-ни //шли

сперва исполняется запевалой, затем повторяется хором. При этом, как это нередко бывает в песнях двухголосного склада, инициатива мелодического развития переходит к верхнему подголоску. Расширение верхнего звукового горизонта в наиболее напряженный момент мелодического развертывания (каким является в нижнем голосе энергичный восходящий возглас на сексту) приводит к высотной кульминации всей песни, симметрично завершаемой затем нисходящим мелодическим движением.

Наиболее широкое распространение получила лирическая песня сибирских партизан «Не вейтесь, чайки, над морем». Различные варианты ее были записаны не только в Сибири, в дальневосточном Приморье и на Урале, но и на Северном Кавказе, и в среднерусских районах (например, в Воронежской области).

В поэтическом содержании этой песни с большой художественной силой рассказывается о крайне тяжелых усло-

Не вейтесь, чайки

Краснодарский край

110 Широко. Певуче Бугославский и Шишов, стр. 30

Один

Не вей - те - ся, чай - ки, над мо - рем, вам
нег - де, бед - ня - жеч - ки, сесть. Не вей - те - ся, чай - ки, над
мо - рем, вам не - где, бед - ня - жеч - ки, сесть.

виях партизанской войны в дальневосточном Приморье и героическом стоицизме отважных борцов, предпочевших смерть позорному плену:

А там, во кустах, во лесочках,
Наш полк окружен был врагом.
Там быются прокляты буржуи
С советским четвертым полком.

Патроны у них на исходе,
Снаряды уж вышли давно.
Им помощи ждать неоткуда
И там умереть суждено.

Поэтическое обращение к чайкам с просьбой полететь в родные места («в Сибирь, край далекий») с тем, чтобы отнести туда печальную весть о гибели отряда, роднит рассматриваемую песню с другими лирическими песнями о смерти на поле брани, где умирающий боец передает последние слова через ворона или верного боевого товарища — коня. Обращение партизан в предсмертный час к чайкам — единственным свидетелям их героической гибели — еще более оттеняет трагизм ситуации. В некоторых вариантах песни завершается рассказом о смелой атаке, в которой гибнут остатки обреченного отряда, нанося вместе с тем ненавистному врагу возможно более тяжелый урон.

Сохраненные в устной песенной традиции различные варианты напева «Не вейтесь, чайки» — прекрасные образцы протяжной русской песни, возникшей уже в советскую эпоху. От походных воинских песен гражданской войны партизанскую лирическую песню «Не вейтесь, чайки» заметно отличает медленный темп и протяжность исполнения, несмотря на то, что пунктирные ритмические обороты в ее напеве играют большую роль.

И по характеру мелодического развития, и по особенностям строения песенной строфы протяжная песня «Не вейтесь, чайки» имеет много общего с другими песнями гражданской войны («По сибирским тайгам и долинам», «Расстрел коммунаров»), отчасти и со старыми революционными. Основное тематическое зерно напева складывается из двух пропорционально-симметричных, «вопросо-ответных» песенных фраз. Как и во многих революционных песнях, исходная песенная фраза открывается кварттовым возгласом с последующим устремленным восходящим движением. Существенное различие заключается, однако, в иной ладовой окраске. Энергичная восходящая песенная фраза, открывающая песню «Не вейтесь, чайки», излагается в мажоре, и эта особенность заметно отличает ее от сходных с ней по характеру мелодического рисунка скорбных минорных песен («Колодники», «Расстрел коммунаров», «По сибирским тайгам»). Мужественные, решительные интонации сольного запева проникнуты несокрушимой уверенностью в конечной победе справедливой борьбы за народное дело¹.

«Ответная» песенная фраза как бы «изливается» из своей вершины-источника, развертываясь на плавном постепенном мелодическом нисхождении, завершаемом тем же самым звуком (*ре*), с которого и началась песня. Однако ладовое значение этого звука стало теперь иным. В начале сольного запева это была квинта соль мажора. Утвердившись затем в качестве вершины всего мелодического развития, тот же звук в дальнейшем становится основным тоном новой тональности — сурово и строго звучащего дорийского *ре* минора. А резкий эмоциональный поворот в начале второй песенной фразы, тотчас же после достижения высотной мелодической кульминации, в сочетании с нисходящей направленностью мелодического рисунка и переходом в минорную тональность создает ощущение глубокого трагизма. Как обычно в народной песне, тональный сдвиг осуществляется без перемены в звуковом составе, путем «переинтонирования» ладовых устоев — перемещения их с одних звуков на другие.

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО 20-х ГОДОВ

В годы восстановления и реконструкции народного хозяйства героические песни гражданской войны, равно как и рабочие революционные песни, продолжают сохранять свое большое организующее и агитационное значение, все глубже проникая в среду трудящихся. Возвращаясь с фронтов гражданской войны, демобилизованные красноармейцы приносили в родные края новые боевые песни. На протяжении 20-х годов героические песни борьбы и победы постепенно стали достоянием не только городской молодежи, но и сельской, проникая даже в самые отдаленные «медвежьи» углы. Любимейшими песнями в репертуаре передовой сельской молодежи и комсомольцев становятся революционная песня «Мы кузнецы» (слова рабочего поэта Ф. Шкулева), баллада «Расстрел коммунаров», «Марш Буденного», «Проводы».

¹ С той же мелодией в Сибири пелись лирические песни различного содержания: «Зачем меня тятенька просватал», «Скажи-ка, скажи, каторжанец». См. сборник В. Харькова «Русские народные песни Красноярского края». М. «Советский композитор», 1959, стр. 114 и 216.

Инициатива создания новых советских песен в 20-х годах принадлежит в основном молодежи: городским и сельским комсомольцам, пионервожатым, молодым красноармейцам. Участник гражданской войны комсомолец Н. Кооль в первый год своей службы в Красной Армии обогащает красноармейский репертуар песней о молодом буденновце — «Там вдаль за рекой зажигались огни» (1924). Комсомолец А. Красной (Спивак) вместе с группой молодежи киевских железнодорожных мастерских создает боевую молодежную песню «Наш паровоз». Наряду с тем, высокохудожественные песни сочиняют и молодые советские поэты: А. Безыменский («Молодая гвардия», «Комсомольская краснофлотская»), А. Жаров («Взвейтесь кострами, синие ночи»), Н. Асеев («Конница Буденного»), Ф. Канатов («Молодая казачья»), И. Молчанов («По дорожке неровной, по тракту ли»).

Тематика новых песен разнообразна. Есть среди них походные маршевые песни, лирические песни-воспоминания о недавно пережитых событиях и погибших героях («Там вдаль за рекой зажигались огни» комсомольца Н. Кооля), торжественные песни-гимны о славных победах советских людей, в тяжелых битвах с врагами отстоявших завоевания Октября («Взвейся, знамя коммунизма»), наконец жизнерадостные песни молодых строителей нового мира («Наш паровоз, вперед лети»).

Продолжает развиваться жанр героической песни.

Героические походные. В начале 20-х годов возникает традиция создания песен отдельных дивизий, повествующих об их славном боевом пути в годы гражданской войны и о всегдашней готовности советских людей крепить оборону страны. Так, в «Песне 27-й дивизии» с ее мужественным, горделивым припевом («Стальной грудью врагов сметая, шла с красным стягом Двадцать седьмая») рассказывается о многочисленных походах и битвах с подробным описанием боевых маршрутов¹. В заключительных строфах говорится о бдительности красных бойцов, готовых защитить вольный труд:

Сражения стихли,	И труд свободный
Смог гром орудий,	Оберегая,
Легко вздохнули	Стоит на страже
Мы вольной грудью.	Двадцать седьмая.

Энергичный и мужественный напев «Песни 27-й дивизии» с характерной для него отчетливой цезурностью между на-

¹ Песня была сочинена политработником дивизии Н. Краснопольским к торжественной дате пятилетия прославленной 27-й Краснознаменной Омской дивизии. По рассказу ветерана 27-й дивизии полковника А. Тимофеева, песня широко бытовала и в других воинских частях, и притом с весьма различными напевами. См. статью А. Шилова «Из прошлого советской песни» в «Советской музыке», 1958, № 5, стр. 73.

роচিতо лаконичными песенными фразами и четким скандированием концовок заметно отличается от большинства других песен гражданской войны — более плавных и распевных:

Песня 27-й Краснознаменной дивизии

Зап. А. В.

Александрова

III В темпе марша

Одик



В сте- пях при- волж-ских, в без- бреж- ной шире, в го-рах У- ра-ла, в тай- ге Си- би-ри, сталь- но- ю грудью вра- гов сме- та- я, шла с крас- ным стя-гом Двад- цать седь- ма- я.

О славных боевых походах и победоносных сражениях Красной Армии в годы гражданской войны рассказывается и в многочисленных вариантах народной воинской песни «Взвейся, знамя коммунизма, над землей трудящихся масс». В концовке явственно ошутимо стремление красных бойцов вернуться к мирному труду:

Ты — крестьянин, я — рабочий,
 Братья мы теперь с тобой.
 Ты с сохой поедешь в поле,
 Ко станку пойду и я,
 И тогда взойдет над нами
 Солнце правды и труда¹.

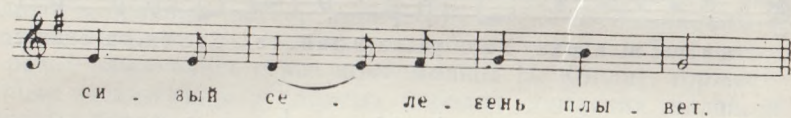
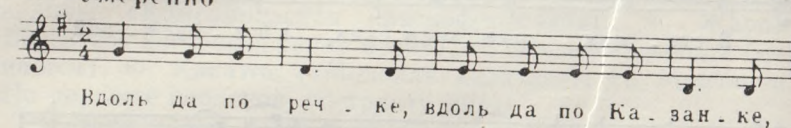
¹ В. Сидельников. Красноармейский фольклор. М., 1938, стр. 15.

Мелодическим источником песни «Взвейся, знамя» послужила одна из наиболее популярных солдатских песен «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке», исполнявшаяся в солдатской певческой практике с разнообразными песенными текстами. В большинстве записей песни «Взвейся, знамя» напев этот сохраняется в нижнем хоровом голосе, являясь тематической основой песни:

Вдоль да по речке

Гиппиус. Песенник, стр.121

112 Умеренно



Взвейся, знамя коммунизма

Калужская обл.

113 Торжественно $\text{♩} = 60$

Зап. В. Харькова



При этом заимствование старого солдатского напева было далеко не буквальным. Из-за несколько иного стихотворного размера песенного текста «Взвейся, знамя» заметно видоизменился ритмический облик сольного запева, обогащенного к тому же выразительными внутрислоговыми попевками. Почти

для всех известных нам вариантов песни «Взвейся, знамя» характерен и отход от простейшей квадратной формы, по-видимому вызванный стремлением запевалы придать напеву отенок взволнованности, порывистости. При этом ритмическое усечение квадратной структуры производится обычно за счет введения скороговорочных оборотов путем ритмического сжатия второй половины каждого предложения, что весьма типично для солдатских распевов в интерпретации народных хоров.

Песня «Взвейся, знамя коммунизма» была одной из весьма распространенных, об этом говорит разнообразие ее вариантов. До наших дней песню эту помнят и любят в народе; в несколько переосмысленном виде она исполняется и в сельской самодеятельности (в Калужской и Рязанской областях, конец 40-х и 50-е годы).

Комсомольские. Наряду с большой популярностью песен о героических событиях гражданской войны и песен революции, уже в самом начале 20-х годов широкое распространение получают и первые комсомольские песни-гимны. Многие из них пелись с мелодиями рабочих революционных песен. Известно, что комсомольская песня «Мы поколение живое» звучала с мужественным и суровым напевом старой революционной песни «Смело друзья, не теряйте», а «Молодые кузнецы» («Мы — кузнецы, наш голос молод, но мы поем, а не молчим») — с жизнерадостным звонкоголосым напевом революционной песни «Мы кузнецы».

Широко использовались для подтекстовки к новым словам также общеизвестные напевы западноевропейских революционных песен. Так, «Комсомольская краснофлотская» на слова А. Безыменского пелась с мелодией революционной песни «Нас давит, товарищи, власть капитала», весьма распространенной в конце XIX — начале XX века среди немецких и польских рабочих¹.

Энергичная и стремительная мелодия с ее ритмически упругим секвентным движением, направленным к высотной кульминации («Вперед же по солнечным реям»), до этого времени еще не была знакома широким массам нашей страны и воспринималась как новая. В особенности привлекал молодежь 20-х годов ее смелый, призывный припев, утверждавший уверенность в победе социализма во всем мире:

Вперед же, по солнечным реям,
На фабрики, шахты, суда,
По всем океанам и странам разведем
Мы алое знамя труда.

¹ Л. Лебединский. Песни советской молодежи эпохи гражданской войны. «Советская музыка», 1948, № 8, стр. 19.

Комсомольская краснофлотская

Молодая гвардия

113а Темп марша

Песни Красной
Армии, стр. 120

1. Ниа-верг-ну-та ночь, под-ни-ма-ет-ся солн-це на
2. Вме-ред, кра-сно-флот-цы, вме-ред, ком-со-моль-цы, на

Принес

греб-нях ра-бо-чих го-лов. Вме-
вах-ту вста-ю-щих ве-ков!

-ред же по сол-неч-ным ре-ям на фаб-ри-ки,
шах-ты, су-да! По всем о-ке-а-нам и
стра-нам раз-веем мы кра-сно-е зна-мя тру-да!

114 В темпе марша

Зап. Л. Шульгина

Впе-ред, за-ре на-встре-чу, то-ва-ри-щи, в борь-бе шты-
-ка-ми и кар-те-чью про-ложим путь се-бе. Сме-
-лей вме-ред и твер-же шаг и вы-ше ю-но-ше-ский стяг! Мы-
мо-ло-да-я гвар-ди-я ра-бочих и кресть-
-ян! Мы-мо-ло-да-я гвар-ди-я ра-бочих и кресть-ян!

С напевом зарубежной революционной песни, широко известным в Германии, Австрии, Тироле и Польше, исполнялась и «Молодая гвардия» А. Безыменского, сочиненная поэтом в 1922 году по специальному заданию ЦК Комсомола¹. Ближайшим первоисточником ее была песня «Гимн о молодой гвардии пролетариата» известного немецкого деятеля рабочего движения Г. Эйльдермана.

Новая песня сразу же была подхвачена молодежью и прочно вошла в круг наиболее любимых массовых песен нашей страны. Не случайно много лет спустя ее именем была названа подпольная молодежная антифашистская организация Краснодона.

¹ Еще в 40-х годах прошлого столетия мелодия эта получила известность со словами о славных делах и смерти Андреаса Гофера — вождя национального освободительного движения в Тироле в годы наполеоновских войн. Стихи были сочинены в 1836 году немецким поэтом Юлиусом Мозеном. Однако мелодия эта была известна значительно ранее, поскольку ее основное тематическое зерно было использовано Гайдном в одной из его симфоний, Моцартом в одном из его дивертисментов и в опере «Волшебная флейта», а также Бетховеном в финале Первого фортепианного концерта.

В самом начале XX века та же мелодия получила распространение среди немецких и польских рабочих сперва со словами первомайского гимна, переведенного и на русский язык («Кто кормит нас и поит»), затем со словами упомянутого стихотворения Г. Эйльдермана.

Рядом с темой пролетарского интернационализма в песнях 20-х годов настойчиво разрабатывались и темы труда.

О любви советской молодежи к творческому созидательному труду поется и в песне украинского комсомола «Наш паровоз» — одной из лучших юношеских песен 20-х годов:

И в недрах наших мастерских
Куем, строгаем, рубим
Не покладая рук своих, —
Мы труд фабричный любим.

Энергичная и жизнерадостная песня «Наш паровоз» была сложена в 1923 году в Киеве комсомольцами Главных мастер-

ских Юго-западной железной дороги¹, в которых тогда работал Н. Островский, будущий автор романов «Как закалялась сталь» и «Рожденные бурей». Согласно преданию, Н. Островский проявлял к творческому замыслу товарищей живой интерес и в какой-то мере участвовал в ее редактировании.

Паровоз

115^a Темп марша

Мы все из тех, кто выступал на белые отряды,
кто паровозы оставлял, идя на баррикады.

Припев
Наш паровоз, вперед лети, в кому не остановка,
иного нет у нас пути в руках у нас винтовка!

По воспоминаниям работников этих мастерских, песня «Наш паровоз» сочинялась коллективно. «Слова написали Филя Перепелица и Красный. Мелодию создавали коллективно, записывал ее Зубков, который был тогда секретарем месткома»². Тематическая основа «Паровоза» заимствована из немецкой революционной песни 20-х годов.

Инициатором создания песни и основным автором текста был комсомолец А. С. Спивак, выступавший в прессе под псевдонимом Красный³. Песня была сочинена им как подарок

¹ Ныне вагоноремонтный завод им. Октябрьского восстания 1918 года.

² П. И. Измestьев. Творчество Н. А. Островского, М., 1949, стр. 20 (диссертация).

³ Короткий жизненный путь А. С. Спивака (1903—1933) во многом напоминает биографию Павки Корчагина, героя романа «Как закалялась сталь» Н. Островского (вступление подростка в ряды Красной армии в годы гражданской войны, участие в добровольческом комсомольском отряде, боровшемся с кулацкими бандами, героический труд на комсомольской стройке железнодорожной ветки). Параллельно с работой в железнодорожных мастерских в качестве токаря А. С. Спивак занимался журналистской деятельностью под псевдонимом «Красный». Биографические данные об А. С. Спиваке приведены в статье А. Сохора «Наш паровоз, лети вперед» (рассказы о песнях). «Музыкальная жизнь», 1959, № 16, стр. 14—15.

комсомолу от ячейки молодых железнодорожных рабочих. Стихотворение горячо обсуждалось на специальном комсомольском собрании, в него были внесены изменения и дополнения. В первоначальном варианте песня начиналась так:

Мы дети тех, кто выступал
На бой с Центральной радой,
Кто паровоз свой оставлял,
Идя на баррикады.

С течением времени острота воспоминаний о борьбе с украинскими буржуазными националистами сгладилась и начало текста приобрело более обобщенный характер. В новом варианте, ныне более распространенном, песня воспевает советскую молодежь, пришедшую на смену своим отцам — участникам гражданской войны:

Мы дети тех, кто выступал
На белые отряды...

Созданная по инициативе украинских комсомольцев молодежная песня «Наш паровоз» выдержала длительную проверку временем. В историю советской массовой песни она вошла как одна из самых ярких и любимых песен, не потерявшей своего обаяния и свежести на протяжении почти сорока лет. По своим художественно-музыкальным достоинствам песня «Наш паровоз» значительно превосходит лучшие молодежные песни 20-х годов, созданные профессиональными композиторами (такие, как «Красная молодежь» Д. Васильева-Буглая на слова комсомольского поэта Фейгина или «Мы, комсомол» Алексеева).

Видное место в репертуаре молодежи занимали также бытовые шуточные и сатирические песни. Создателями их была передовая рабочая и сельская молодежь, пионеры и комсомольцы, участники самодеятельности, выступавшие в так называемой «живой газете», «Синей блузе» и всякого рода рэешниках.

Большинство шуточных и сатирических песен такого рода сочинялось самими комсомольцами. Напевы заимствовались из бытовых народных песен («Во кузнице молодые кузнецы»), из солдатских вроде «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке» (использованной в задорной комсомольской песне «Ай да ребята, ай да комсомольцы»). Широкой популярностью пользовалась веселая шуточная песня «Комсомолка Дуня» на слова В. Лебедева-Кумача.

В неприязательных по замыслу шуточных песенных зарисовках нередко отчетливо очерчены типичные для того времени образы молодых героев советской эпохи, смелых застрельщиков всяких новых начинаний, энергичных борцов со старыми отжившими формами быта, с религиозными предрассудками («Ай да ребята, ай да комсомольцы», «Комсомолка Ду-

ня»). И в многочисленных частушках того времени, и в песнях запечатлен характерный для того времени облик молодежи, жадно тянувшейся к учебе, знанию.

Остроумные образцы антирелигиозной и политической сатиры содержатся в широко известных в те годы куплетах «Комсомольские карманьолы» и в шуточной песенке с припевом «Чумчара» с задорным сатирическим текстом («Пять лет прошло в борьбе с врагом...») в виде насмешливых сентенций по поводу очередной враждебной выходки кого-либо из буржуазных деятелей тех времен или же политических эмигрантов («О чем толкует Милуков? О чем кричит Пуанкаре?»). Исполнялись эти песенки в виде диалога отдельных солистов и хоровых групп.

В 50-х и в начале 60-х годов сатирические и шуточные комсомольские песни тех далеких времен переживают как бы «вторую жизнь» в музыке к театральным постановкам и кинофильмам («Испытательный срок» по повести П. Нилова с музыкой А. Спадавеккиа).

Интонационный строй ранних комсомольских песен всецело определяется стилевыми особенностями городской певческой традиции, а также революционной рабочей песней. До настоящего времени лучшие из этих песен, как «Наш паровоз», привлекают симпатии молодежи наших дней своим жизнерадостным тоном, смелым молодым задором. Нет сомнения и в том, что некоторые из них оказали воздействие на песенное творчество советских композиторов 30-х и 40-х годов.

Авторские песни. Во второй половине 20-х и начале 30-х годов постепенно формируется жанр советской массовой песни. Вслед за советскими поэтами, авторами ярких песенных текстов, к созданию массовых песен все чаще обращаются и молодые композиторы. Наиболее плодотворной была деятельность творческого объединения «Проколл» («Производственный коллектив»), куда входили А. Давиденко, В. Белый, Б. Шехтер, М. Коваль и другие.

Лучшие песни тех лет сочинены даровитым А. Давиденко. Используя энергичные, размашистые интонации донских казачьих и отчасти украинских песен, молодой композитор свободно сочетал их с характерными мелодическими оборотами революционных рабочих песен и с мужественной поступью солдатских походных маршевых песен, создав в своих хоровых песнях в высшей степени своеобразный интонационный «сплав» («Конная Буденного», «Первая конная», «Винтовочка»). Широкое признание в хоровой самодеятельности получила также героическая песня-марш В. Белого «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», построенная на интонациях революционных песен, и лирически светлая «Юность» М. Ковалья.

Устной народной песней стала «Молодая казачья» участника гражданской войны А. Лившица (слова Ф. Канатова), созданная в 1927 году. Примечательно, что ее сольный запев в большинстве вариантов совпадает с мелодией «Проводов».

Пристального внимания заслуживают также некоторые песни народного склада, сочиненные даровитой певицей О. В. Ковалевой (1885—1961). С самого начала организации советского радиовещания (1924) она активно пропагандировала в радиоконцертах лучшие образцы русских песен — старинных и современных. Чутко используя наиболее типичные и характерные интонации современного песенного быта, О. Ковалева сложила ряд песен, ориентируясь преимущественно на крестьянскую самодеятельность. В сочиненной ею к 10-летию Октября широкой протяжной песне «Ой ты, Волга, Волга-реченька», живо ощущаются уже некоторые выразительные особенности, впоследствии столь характерные для торжественно-величавых песен о расвете родного края (конец 40-х и 50-е годы). Наиболее удачной из ее творческих опытов оказалась лирическая колхозная «Ой цветы, кудрявая рябина» (1930), вошедшая в массовый песенный быт в качестве замечательного образца современной песенной лирики, созданного еще в те годы, когда профессиональные композиторы мало уделяли внимания лирическому жанру.

Ой, цветы, кудрявая рябина

Напев О. Ковалевой

115 ^b Умеренно

1. Ой, цве - ти, куд - ря - ва - я ря - би - на,
2. Он ска - зал: При - е - хал я спо - ко - су,
на - ли - вай - тесь, гроздь, со - ком веш - ним!
бу - дем тра - вы на лу - гах ко - си - ти),
А вче - ра у даль - не - го о - ви - на
а жни - вью ма - ши - ны бу - ду ла - дить,
по . встре - ча - лась спар - нем я не - здеш - ним
я в кол - хо - зе ва - шем бу - ду жить.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО 30—50-х ГОДОВ

Русское народное песенное творчество середины 30-х и начала 40-х годов составляет одну из важных сторон советской музыкальной культуры. В созданных в эти годы частушках и песнях находят свое непосредственное выражение народные думы и чаяния на одном из важных этапов развития социалистического общества. В лице даровитых народных певцов и мастеров-сказителей широкие народные массы умело и по-настоящему творчески используют свою богатейшую национальную песенную культуру как действенное оружие в борьбе за коммунизм, создавая на ее основе новые музыкально-поэтические песенные произведения различных жанров.

Развитие художественной самодеятельности. Качественно новые черты в развитии русской народно-песенной культуры 30-х годов проявляются не только в возникновении новых по своему идейному содержанию и образам музыкально-поэтических произведений устной традиции, правдиво отразивших многие стороны советской действительности, но и в заметных изменениях форм народного музыкального быта. Новые условия жизни, созданные советской властью, привели к возникновению и широкому развитию фабрично-заводской и сельской художественной самодеятельности.

В 30-х годах в рабочий и крестьянский быт прочно вошли самодеятельные концертные выступления на клубной эстраде, олимпиадах и смотрах, а также музыкальные радиопередачи, звуковое кино и слушание грамзаписей. Все эти новые формы музыкального быта способствовали интенсивному проникновению в широкие народные массы различных видов профессиональной музыки, в особенности советской массовой песни.

Лучшие массовые песни советских композиторов

(А. В. Александрова, В. Захарова, И. Дунаевского, братьев Дм. и Дан. Покрасс и других) глубоко проникают в массовый песенный репертуар. Распространение в народных массах, в особенности среди молодежи, ярких песен советских композиторов в немалой степени способствовало оздоровлению эстетических вкусов, помогая искоренению из устного народного репертуара пошлых псевдонародных песен, мещанских «жестоких» романсов, хотя, разумеется, борьба против пошлости и других чуждых явлений в народно-песенном репертуаре тогда (как и теперь) далеко еще не была закончена.

Народное музыкально-поэтическое творчество развивается в этот период в первую очередь в самостоятельных народных хорах, руководимых в сельских местностях обычно не профессиональными хормейстерами, а чаще певцами-мастерами из народа, признанными знатоками местной песенной традиции. Важное значение в развитии современного песенного творчества имело участие мастеров народного искусства и лучших хоровых коллективов в систематически проводимых слетах, олимпиадах и смотрах художественной самодеятельности (районных, областных, краевых, республиканских и всесоюзных).

Уже со второй половины 30-х годов процесс создания новых советских песен устной традиции принимает все более организованные формы. В ряде областей появляются своего рода «песенные очаги» — своеобразные центры создания музыкально-поэтических произведений на современные советские темы. Их можно встретить и при крупных заводских предприятиях (например, в Свердловской области), и в сельской самодеятельности (хоры в селах Нижний Кисляй, Александровка и Гвазда Воронежской области).

В песенных центрах такого рода новые песни на советские темы создаются уже не «самотеком», но нередко под непосредственным руководством общественности: работников районных и областных Домов народного творчества, а также любителей и знатоков местной песенной традиции. Репертуар народных хоров, равно как и словесно-поэтическое содержание новых частушек и песен, обсуждается, продумывается, песенные тексты и напевы подвергаются всыскательной общественной критике, тщательно корректируются, шлифуются.

С целью усиления руководства художественной самодеятельностью в 1936 году создается целая сеть Домов народного творчества. Работа их была возглавлена Всесоюзным домом народного творчества имени Н. К. Крупской в Москве (ВДНТ).

Начиная с середины 30-х годов Всесоюзный дом народного творчества настойчиво проводил целый ряд массовых меро-

приятий, способствовавших идейно-художественному росту музыкальной самодеятельности. В числе их были семинары и курсы для руководителей музыкальных кружков, заочное обучение, конкурсы хоровых коллективов, певцов, танцоров, мастеров игры на народных инструментах и, наконец, смотры художественной самодеятельности, первоначально называемые «олимпиадами».

Олимпиады и смотры. Хоровые олимпиады и смотры имели немалое значение для развития народного музыкального творчества. Из многих народных хоров, певцов-солистов и мастеров игры на народных инструментах, выступавших на районных смотрах, наиболее ценные коллективы и талантливые солисты выделялись для участия в смотрах областных и республиканских.

Систематическое проведение смотров художественной самодеятельности способствовало выявлению не только лучших хоровых коллективов и отдельных певцов-мастеров, но также и слагателей современных народных песен и эпических сказов. Благодаря участию в смотрах даровитые слагатели песен из народных хоров заметно расширяли свой кругозор, ориентируясь на лучшие творческие достижения вне зависимости от того, сложены ли новые песенные образцы в самодеятельности или же профессиональными композиторами.

С течением времени смотры художественной самодеятельности приобрели значение одной из наиболее замечательных традиций нашей социалистической культуры. Они стали подлинными всенародными праздниками, живым свидетельством гигантского культурного роста страны и могучего расцвета народных талантов.

Песни, созданные в народных хорах. Наблюдения показывают, что большинство наиболее удачных современных песен участников самодеятельности создается в певческих коллективах, тесными узами связанных с исконной певческой традицией своего края. Отнюдь не случайно наиболее яркие и художественно значительные песни сложены участниками хоров русской народной песни, существующих, как известно, не только в колхозах, но и при многих крупных промышленных предприятиях.

Значение русских народных хоров в деле создания современной народной песни исключительно велико благодаря тому, что хоры эти, как правило, формируются вокруг народных певцов-мастеров, хранителей и знатоков лучших национальных песенных традиций. Создаваемые участниками русских народных хоров советские народные песни обычно сохраняют отпечаток своеобразных местных стилевых особенностей песенной мелодики: интонационно-мелодических и ла-

довых, ритмических, подголосочно-полифонических. Вместе с тем лучшие из слагателей новых песен используют привычные им музыкально-выразительные особенности народной мелодики по-настоящему творчески, умело сочетая их с новыми художественными образами, с новой тематикой и — самое главное — с новым интонационным строем.

Живое общественное внимание к современной песне вызвало к жизни в середине 30-х годов многочисленные «песенные очаги» в нескольких районах Воронежской области, в том числе в селе Александровке Чигольского района (родине М. Е. Пятницкого), в селе Гвазда Воронцовского района и в знаменитом песенном селе Нижний Кисляй — крупнейшем песенном центре наших дней, в послевоенные годы ставшем традиционным местом устройства праздников песни.

Стимулом к возникновению одного из таких хоров послужил приезд в Москву в 1929 году (по инициативе П. М. Казьмина — руководителя хора имени Пятницкого) небольшого женского ансамбля во главе с А. Р. Лебедевой — односельчанкой и родственницей знаменитой Аринушки Колобаевой. Этот замечательный певческий ансамбль из пяти женщин выступал в концертах и по радио.

Вернувшись в родную деревню, А. Р. Лебедева с увлечением взялась за организацию колхозного хора, вовлекая туда и старых мастеров песни, и молодежь. Привлекая в хор молодежь, Анастасия Родионовна учила девушек чисто народной манере распева, не прибегая к методу заучивания готовых подголосков¹. Результаты серьезной, вдумчивой работы не замедлили сказаться. Хоровой коллектив Лебедевой стал выступать не только в своем районе, но и в самом Воронеже. С большим успехом проходит выступление хора в 1934 году на первой областной колхозно-совхозной олимпиаде народного творчества. Однако в его репертуаре еще отсутствовали современные народные песни. В те годы удачных массовых песен советских композиторов о колхозной деревне почти еще не было (первая песня такого рода — «Вдоль деревни» В. Захарова на слова М. Исаковского — появилась только в 1934 году). Участники хора пришли к решению сложить песни на современные темы своими силами. А. Р. Лебедева привлекла к этой работе местного колхозного поэта И. В. Ольховского, который написал несколько удачных песенных стихотворений о новой колхозной деревне: «Мы про новую деревню песню звонко запоем», «А нам не о чем тужить, веселее стало жить», «О летчиках», «Частушки о Красной Армии» и другие.

¹ П. Макиенко. Русская песенница Анастасия Лебедева. «Советская музыка», 1954, № 9, стр. 57.

Исходя из общего эмоционального тона и образного строя стихотворения, А. Р. Лебедева сперва импровизировала распев, превращая его затем в совместной работе с хором в развитую многоголосную песню. Характер каждой песни оказался ярко своеобразным. Сочиняя распев бодрой и жизне-радостной песни «Мы про новую деревню», Лебедева ориентировалась на интонационный строй частушки. Напротив, мелодический облик песни «А нам не о чем тужить» определяется стилистыми особенностями хороводных песен, а «Песни о летчиках» — складом протяжной лирико-эпической песни. «Уже на третьей областной олимпиаде колхозной самодеятельности в 1937 году хор Лебедевой, имевший теперь в своем репертуаре не только старинные, но и несколько современных песен, выступал с огромным успехом.

Пример хорового коллектива А. Лебедевой, сложившего удачные песни на советские темы, увлек других певцов Воронежской области. Участники Лосевского района под руководством Е. П. Королевой сложили мелодию к словам песни «Трудовая колхозная» («За горою у колодца»), а хор села Гвазда — песню ударников («Ударил час похода»), позднее, в послевоенные годы, получившую широкую известность со словами И. Ольховского «Лети, победы песня, до самого Кремля».

В отношении развития музыкальной самодеятельности Воронежская область справедливо была признана первой среди других областей Российской Федерации. В суровые годы Великой Отечественной войны многочисленные колхозные хоры Воронежской области постоянно обслуживали своими концертами призывные пункты и воинские эшелоны, прибывавшие на фронт. В конце 1943 года Управление по делам искусств при Совете народных комиссаров РСФСР вынесло решение о создании профессионального Воронежского хора под руководством композитора К. И. Массалитинова.

Ценные песни на современные темы были созданы в конце 30-х годов также в известном народном хоре Подмосковья под руководством колхозника П. Г. Яркова, в том числе: песня о девушке-парашютистке «Ай, не летай, пилот мой, низко», «Новая камаринская», «Песня о советской молотилке», «Трактор», «От старого к новому».

В послевоенное время и в 50-е годы процесс создания новых песен протекает значительно интенсивней. Заметно возросло количество «песенных очагов». Песни на современные темы сочиняются теперь не только в Воронежской, Ленинградской областях и в Подмосковье, но также и на Северном Кавказе, в Волгоградской и Ростовской областях, на Кубани, на Урале и в Сибири. Организованы своего рода

«творческие группы» при больших профессиональных народных хорах — Северном, Новосибирском, Омском, Воронежском. Выдвинулись и приобрели известность многие даровитые слагатели песен из крестьянской и рабочей среды, из рядов сельской интеллигенции. В числе их Е. Медянцева, сельская учительница, в недавнем прошлом — руководительница колхозного Михайловского хора Пензенской области, слепой баянист Н. Поликарпов (Подмосковье), пекарь И. Мухин (Москва), мастер-шахтер Донбасса П. Дмитриев-Кабанов, даровитая сибирская слагательница песен А. Оленичева (Омская область), Е. Ключникова (Свердловская область), баянист Г. Пеномаренко (Волжский хор) и ряд других¹.

Влечение широких масс трудящихся к песенному творчеству в наши дни исключительно велико. В заводских клубах, в совхозах и колхозах, в воинских частях все чаще звучат песни, созданные местными творческими силами — композиторами-самоучками. Среди них можно встретить не только рабочих и колхозников, солдат и офицеров Советской Армии, но и представителей сельской интеллигенции — учителей, врачей, агрономов. Почти все эти слагатели песен — активные участники музыкальной самодеятельности. Многие из них вовсе не имеют музыкального образования, даже не знают нот, как, например, большинство руководителей и запевал воронежских хоров (А. Лебедева, Е. Королева), а также знаменитая сибирская слагательница песен А. Оленичева. Некоторые владеют начатками музыкальной грамоты, приобретенными в кружках или на курсах при ВДНТ, реже — средним музыкальным образованием, как баянисты народных хоров. Всех этих композиторов-самоучек, вскормленных народной песенной традицией, объединяет искренняя, горячая любовь к народной песне.

Существенную особенность создаваемых ими песен составляет разнообразие интонационных истоков. Создатели новых песен на советские темы складывают свои распевы, опираясь на разнообразные певческие традиции, многосторонне используя и по-новому претворяя присущие классическим песенным жанрам музыкально-выразительные особенности.

Задача изучения песенного творчества композиторов-самоучек — участников музыкальной самодеятельности — пред-

¹ Об успехах, достигнутых слагателями современных песен, можно судить по творческим показам на слете народных певцов в 1950 году в Москве, организованном ВДНТ совместно с Союзом советских композиторов. См. статью С. Аксюка «Песни художественной самодеятельности». «Советская музыка», 1950, № 12, стр. 43—47, а также высказывания отдельных участников слета. Там же, стр. 48—51.

ставляет значительный интерес. Разумеется, далеко не все из созданных ими песен могут быть названы в настоящем смысле этого слова народными. Процесс рождения новых песен сложен и труден. В своем первоначальном варианте слова и напев песни могут быть созданы иной раз сравнительно скоро, однако последующая отделка песни, проверка ее жизнеспособности и последующая жизнь в изустном исполнении многих народных певцов требуют значительного времени. Практика показывает, что многие современные песни, возникшие в том или ином народном хоре, не всегда выдерживают испытание временем. Некоторые из них довольно скоро исчезают из народного певческого репертуара. Иногда устаревает идейное содержание песни, переставая удовлетворять запросы современности (так было, например, с песней «Два сокола», нередко исполнявшейся в 40-х и начале 50-х годов отдельными народными хорами Воронежской области в трех различных мелодических вариантах). Из всего значительного количества новых песен, созданных в наши дни композиторами-самоучками, участниками художественной самодеятельности, пока лишь немногие вошли в репертуар народных хоров и тем более — в повседневный народный быт.

Содержание и образы современных песен. По содержанию и поэтическим образам, по своему интонационному строю и характеру напевов современные песни, созданные участниками самодеятельности, весьма разнообразны. В частушках и песнях 30-х годов рассказывается об участии широких народных масс в общественной жизни родной страны, о Советской Конституции, о выборах в Верховный и местные советы, о новых формах социалистического труда, о жизни колхозной деревни, о раскрепощении советской женщины, о Красной Армии и флоте, о подвигах отважных полярных моряков и летчиков, о повседневном героическом труде пограничников. Ведущее значение приобретает героико-патриотическая тема в оборонных песнях 30-х годов и в песенных повествованиях о событиях Великой Отечественной войны. Одна из центральных тем песенного творчества послевоенного периода — тема Родины, расцвета родного края («Ты живи, Россия, здравствуй», «Родина», «Сторона наша, сторонущка»).

Колхозные частушки и песни. Уже с конца 20-х годов стали создаваться песни и частушки о колхозном строительстве. Многие из них носили агитационный характер. В них рассказывалось о преимуществах новых форм коллективного сельского труда, оснащенного передовой техникой, и о новых порядках в советской деревне. Слагатели этих частушек и песен — передовые советские люди — усматривали в новой



Аграфена Оленичева



Сестры Федоровы
(вокальный ансамбль)

хозяйственной системе залог светлого будущего широких крестьянских масс:

Мы по-новому живем,
Песни новые поем,
Потому что мы в колхозе
В ногу с партией идем!

Между липами во мху
Хоронили мы соху,
По другую сторону
Деревянну борону.

Раньше спорили, рядили:
Где же в полюшке межа?
Теперь полюшко колхозное,
Не нужно дележа.

Встань-ка, маменька, пораньше,
Посмотри на зорюшке,
Дочь на тракторе вспахала
Этакое полюшко!

Широкое распространение получили в конце 20-х и первой половине 30-х годов варианты повествовательно-лирических песен о судьбе сибирского комсомольца-тракториста Петра Дьякова, ставшего жертвой жестокой кулацкой расправы. Литературным источником этих песен послужило стихотворение И. Молчанова, созданное под непосредственным впечатлением заметки в «Комсомольской правде» от 3 августа 1929 года о нападении кулацкой банды в одном из сибирских сел на молодого тракториста Петра Дьякова, работавшего ночью в поле. Избитого до потери сознания комсомольца облили керосином и подожгли.

Краткое сообщение «Комсомольской правды» И. Молчанов изложил в небольшой поэме «Над зубцами ельника, по краю», вступительная часть которой посвящена описанию мирной трудовой жизни колхозной деревни. Трагическому столкновению комсомольца с кулацкой бандой в поэме непосредственно предшествует «вставная» лирическая песня «По дорожке неровной, по тракту ли», распеваемая трактористом за работой. Именно эта часть стихотворения и привлекла в первую очередь внимание молодежи. Всюду, где только читали «Комсомольскую правду», взволнованно зазвучала песня о комсомольце-трактористе с мелодией, построенной на привычных «доходчивых», хотя порой и несколько надрывных романсовых интонациях.

Как и во многих старинных русских песнях, смысловое значение поэтического зачина песни «По дорожке неровной» органически связано с дальнейшим повествованием. И в старинных песнях о гибели доброго молодца в чистом поле, и в более поздних рекрутских песнях образ «широкой дорожки» издавна ассоциировался с представлением о превратностях неведомой судьбы. На стороне героя советской песни симпатии передовой молодежи, что находит свое отражение в приветливом обращении: «Прокати нас, Петруша, на тракторе». Путь у них общий, и хотя лежащая перед ними неровная дорога трудна, молодежь готова разделить с героем песни невзгоды и превратности его судьбы («Все равно нам с тобой по пути»).

Подобно многим повествовательным героико-лирическим песням 20-х годов, таким, как «Расстрел коммунаров» или «Там вдали, за рекой», различные варианты песенного напева о комсомольце-трактористе были «сплавлены» из наиболее привычных и ходких мелодических оборотов, прообразами ее послужили разнообразные городские песни. Первоисточником некоторых из них была чувствительная песня-романс «Ах ты, бедная, бедная швейка» (с другими словами «Не браните меня, не корите»), позднее, в послевоенные годы, ставшая тематической основой знаменитой «Родины» хора вичугских ткачей (пример 143). В других случаях мелодической основой песни о трактористе стала популярная не-красовская песня «Меж высоких хлебов затерялось». И во всех вариантах обычная для песен городской традиции песенная строфа из четырех пропорционально-симметричных, но мелодически несходных песенных фраз с традиционной высотной кульминацией в начале второго предложения объединена естественной логикой напевно-речевого интонирования:

Прокати нас, Петруша, на тракторе

Свердловская обл.

116 Умеренно Зап. В. Доронкина

По до . рож . ке не . ров . ной, по трак . ту ли, - все рав .
но намстобой по пу . ти, - про . ка . ти нас, Пет . ру . ша, на
трак . то . ре, до о . ко . ли . цы нас про . ка . ти .

В непродолжительный срок песня «Прокати нас, Петруша» получила широчайшее распространение, стала любимейшей песней комсомольской молодежи и школьников, усваивавших ее обычно от пионервожатых на сборах и в пионерских лагерях. С уверенностью можно сказать, что до появления таких песен, как «Песня о встречном» Д. Шостаковича и в особенности «Катюша» М. Блантера, ни одна из тогдашних лирических молодежных песен не имела такого распро-

странения, как песня «По дорожке неровной, по тракту ли», хотя в те годы она не была издана и никогда не включалась в программы радиопередач, поскольку тогда все еще господствовало ошибочное мнение о несозвучности интонационного строя городской бытовой песенной традиции советской современности.

В популярных песенниках конца 50-х годов автором одного из вариантов напева «Прокати нас, Петруша» назван И. Горин, музыкальный руководитель концертной группы «Агитационная бригада», гастролировавшей в начале 30-х годов в Иваново. Годом позже И. Горин возглавил другую концертную группу в Ростове-на-Дону, выступавшую в течение нескольких лет в воинских частях Северо-Кавказского округа. По рассказу И. Горина, песня «Прокати нас, Петруша» постоянно входила в репертуар бригады и пользовалась непрерывным успехом: покидая концертный зал, слушатели нередко напевали ее¹.

Нет сомнения в том, что И. Горин записал и гармонизовал один из устных вариантов песни о трактористе Дьякове, широко бытовавших тогда среди молодежи, или же подтекстовал стихи И. Молчанова к какому-либо популярному городскому напеву, поскольку его вариант напева не содержал никаких творчески индивидуальных черт. И все же самый факт обращения к интонационному источнику бытовой городской лирики, сурово отвергавшей тогда пуританской эстетикой РАПМ, заслуживает внимания, и с этой точки зрения чуткость И. Горина к запросам массовой аудитории, тяготевшей к задушевной лирической песне, должна быть оценена по существу.

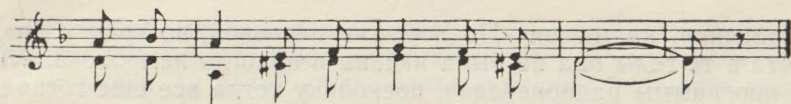
Прокати нас, Петруша, на тракторе

Зап. И. Горина

117 Умеренно

По до . ро . ге не . ров . ной, по трак . ту ли, все рав .
но намстобой по пу . ти! Прок . а . ти нас, Пет .
ру . ша, на трак . то . ре, до о . ко . ли . цы нас про . ка .
ти . Прок . а . ти нас, Пет . ру . ша, на трак . то . ре,

¹ А. Шолов. Из прошлого советской песни. «Советская музыка», 1958, № 5, стр. 76—77.



до о . ко . ли . цы нас про . ка . ти !

Рядом с многочисленными вариантами лирической песни «По дорожке неровной, по тракту ли», в народе получила распространение также лирико-драматическая баллада «Колосилась в поле рожь густая» о нападении кулаков на комсомольца-тракториста. Слагатели баллады использовали при этом первую и третью части поэмы И. Молчанова, более лаконично пересказав авторский текст. Изображению счастливой жизни советской молодежи, олицетворенной в светлых образах созревающих хлебных полей и в звонких девичьих песнях за околицей в тихий летний вечер, в балладе противопоставлена страшная картина кулацкой расправы с трактористом-комсомольцем:

«Стой, Петруха, побалакать надо,
Поквитаться надо за дела...»
В эту ночь кулацкая засада
Тракториста с вечера ждала.
Замолчала во поле машина...
Тракториста с головы до ног
Кто-то облил теплым керосином,
Спичкой чиркнул... Вспыхнул огонек...¹

Записанная на Урале баллада о комсомольце-трактористе — типичный образец песни-сказа, исполняемой неторопливым напевным «говорком» в декламационной манере; примечательно, что ее заключительная песенная фраза построена на тех же мелодических оборотах, что и популярная уральская песня-романс «Черемуха»:

Колосилась в поле рожь густая

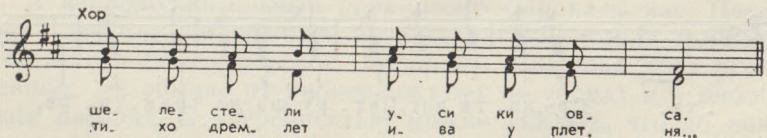
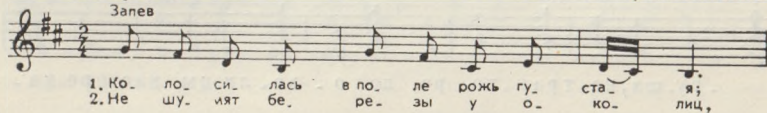
118

Свердловская обл.

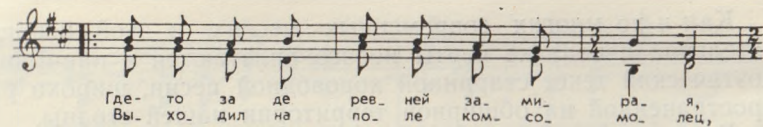
Умеренно

Залев

Зап. Л. Христиансена



¹ Л. Христиансен. Русские песни из репертуара уральского народного хора. М., Музгиз, 1960, стр. 48.



* * *

Иной характер присущ песням на колхозные темы, созданным в середине 30-х годов в народных хорах. Характерную особенность их составляет обращение народных певцов к исконной песенной традиции своего края, к выразительным особенностям старых классических песен.

Создавая песни о труде, крестьянские народные певцы наших дней опираются чаще всего на стилевые особенности традиционных хороводных и плясовых. Пример тому — многие колхозные песни Воронежской области: «А нам не о чем тужить», «За горою у колодца», «Полюшко колхозное», сибирская «Мы посеяли лен во логу», пензенская «Конопелька» и многие другие. Тесную связь новой колхозной песни со старинной хороводной (особенно явственно ощущаемую со стороны ритмического строения напева) можно объяснить тем, что именно в хороводном жанре издавна разрабатывались темы сельского труда («Ах, кто с нами пашеньку пахати», «Земелюшка-чернозем», «Колики тещу, огород горожу», «Посею конопель», «Сею, сею бел ленок» и другие песни о льне).

Известны отдельные случаи переосмысления старинных хороводных песен применительно к современности, а также подтекстовки новых слов к традиционному хороводному напеву. Так, в льноводческих районах Ленинградской области слова старинной хороводной «Уж мы сеяли, сеяли ленок», исполняемой колхозными женскими бригадами, были переосмыслены следующим образом:

Колхозом сеем мы, сеем ленок,
Мы сеем, приговариваем,
Чеботами приколачиваем,
Ты удайся, удайся, ленок,
Ты удайся, самый высший номерок!

Как и во многих современных песнях, в этой неприятельной переделке черты нового вплетаются в привычный поэтический текст старинной хороводной песни, широко распространенной на обширной территории нашей страны.

В других случаях слагатели современных песен сочиняли не только новые слова, но и творчески самостоятельные распевы, опираясь при этом на стилевые особенности жанра хороводной песни. Такова песня «А нам не о чем тужить», сложенная участниками воронежского крестьянского хора под руководством А. Р. Лебедевой в селе Александровка Чигольского района (слова местного колхозного поэта И. В. Ольховского). Оживленное движение ровными длительностями с расцветиванием отдельных слогов небольшими попевами, неширокий диапазон (в пределах квинты) запева и подголосков и, главное, самый характер попевок — все это типично для мелодического склада хороводной песни. Характерную особенность хоровой части строфы составляет высотная изменчивость терцового тона с вытекающей отсюда своеобразной ладовой «переливчатостью», красочной сменой одноименного мажора и минора:

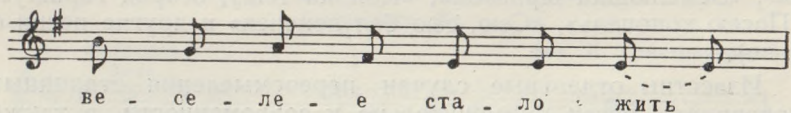
А нам не о чем тужить

Воронежская обл.

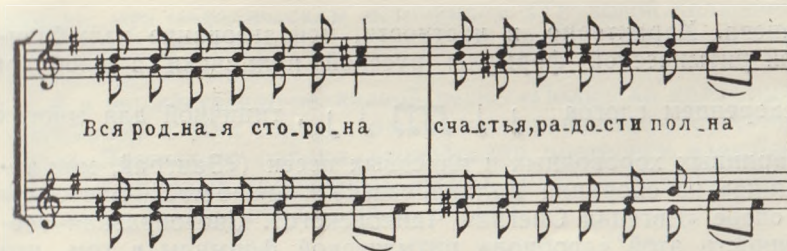
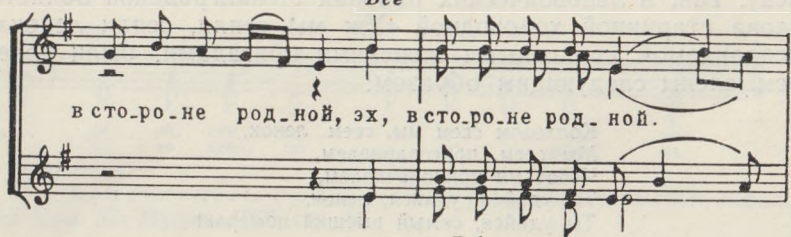
Иванов II, стр. 282

119 Подвижно

Одна



Все




От старинных скорых хороводных песен с их лаконичными напевами рассматриваемая песня «А нам не о чем тужить» отличается, однако, несколько большей широтой мелодического развития. Заключительная песенная фраза сольного запева («Эх, в стороне родной») повторяется хором, после чего к напеву присоединяется еще один песенный период, исполняемый хором. Образуется несколько необычная для жанра хороводной песни двухчастная форма. При этом своеобразная «перекраска» терцового тона лада придает хоровому звучанию более светлый и радостный тон. В последнем предложении («словно сад весной») снова восстанавливается натуральный минор, подготавливая возвращение сольного запева.

Ритмические особенности традиционной хороводной песни легко уловить и в широко известной «Трудовой колхозной» («За горю у колодца»), сложенной в 1939 году участниками колхозного хора села Нижний Кисляй — известного песенного центра Воронежской области¹. Песня славит могучую силу труда, бескрайнюю широту колхозных полей и изобилие русской земли. Преемственная связь напева этой песни с традиционной хороводной мелодикой, помимо интонационного склада (минорно-мажорная ладовая переменность), ясно проявляется также и в ритмическом строении

¹ Напев создан в воронежском колхозном хоре под руководством запевалы Е. Королевой в селе Нижний Кисляй Лосевского района; слова, представляющие перевод с белорусского, взяты из антологии «Творчество народов СССР». М., изд-во «Правды», 1937, стр. 442.

напева. Характерно, в частности, использование излюбленной ритмической формулы русской припляски с дробным

ускорением слогов , типичной для многих

старинных хороводных и плясовых песен («Заиграй, моя во-лынка» из сборника Балакирева, «Уж как по мосту-мосточку» в опере «Евгений Онегин» Чайковского). Своеобразная особенность этой «дробной» ритмической формулы в том, что некоторые акцентные слоги стиха ритмизируются в напеве не посредством обычного растягивания, а напротив, путем ускорения декламации вдвое, ритмического сжатия:

120 **За горою у колодца**
Воронежская обл.

Величаво
Одна Зап. А. Рудневой



1. За го-ро-ю у ко-лод-ца,
2. Ой, вя-за-ла, у дев-ка, пе-ла,

Двое



где что сту-на де-на-я во-да,
где что сту-на све-те лю-бо жить,

Все



вслед за жней ко-ю вя-ес-ли чест-но де-лать



-за-ла сно-пы дев-ка мо-ло-да,
де-ло, ес-ли труд свой по-лю-бить,

Наряду с чертами, идущими от хороводной песни, в напеве «За горою у колодца» заметно сказывается также воздействие современной массовой песни, в особенности песенного творчества В. Захарова. Нетрудно заметить, что напеву «Трудовой колхозной» присуща ясно выраженная восходящая направленность с яркой высотной кульминацией в середине второго предложения (в третьей песенной фразе), что типично именно для современных массовых песен. Воз-

можно, что мелодическим источником «Трудовой колхозной» послужила популярная массовая песня Дм. Покрасса «Дан приказ ему на запад».

А в торжественно-величавой песне «Полюшко колхозное», сложенной в 50-х годах в одном из воронежских колхозных хоров Лосевского района, своеобразно претворен излюбленный в старинных хороводных песнях прием ускорения декламации во втором предложении напева:



По-люш-ко кол-хоз-но-е зо-рюш-кой ок-ра-ше-но,
а на по-ле рожь гус-та-я, сла-ва кра-я на-ше-го...

Контрастное сопоставление неторопливой, степенной поступи в первом предложении с последующей оживленной речитативной скороговоркой, составляющее важную структурную особенность песни «Полюшко колхозное», роднит ее со многими старыми плясовыми и хороводными («По улице мостовой», «Солнце на закате, время на утрате», «Веселая голова»). Не менее характерна здесь также и форма парной мелодической повторности (А А Б Б), излюбленная в песнях хороводного жанра:

Полюшко колхозное
Воронежская обл.

121 **Спокойно** Аксюк I, 51



По-люшко колхоз-но-е зо-рюшкой ок-ра-ше-но,
а на по-ле рожь гу-ста-я, сла-ва кра-я на-ше-го.

а на по-ле рожь гу-ста-я, сла-ва кра-я на-ше-го.

В результате обзора ряда новых песен о колхозном труде и быте следует вывод о широком использовании их слагаемыми многих выразительных особенностей традиционных хороводных и плясовых. Характерны в этом отношении также и многие другие песни, сложенные в колхозных хорах в 50-е годы, как, например, «Дружно хлеб мы убираем», «Мы умеем урожай большой растить», «Ване ноченьку не спится» (Воронежская область), «По бугру, по берегу» А. Оленичевой и многие другие.

Некоторые из песен о колхозном труде и быте возникают из интонационного источника частушки. Пример тому — воронежская песня «Мы про новую деревню песню громко запоем» (сложенная в середине 30-х годов А. Лебедевой в содружестве с участниками возглавляемого ею колхозного хора). Связь с частушечной мелодикой особенно ясно обнаруживается в хоровом припеве с его задорным синкопированным ритмом и затейливой акцентуацией, проявляющейся в нарочитых словесных и музыкально-ритмических «перебоях»:

122 Умеренно Мы про новую деревню
Одна Воронежская обл. Иванов II, стр. 361

1. Мы про но-ву-ю де-рев-ню пес-ни звон-ко за-по-ём,
2. На по-лях гу-дят мо-то-ры, зем-лю па-шут трак-то-ра,
нет уж ста-ро-го по-ми-не, всю-ду ве-се-ло жи-вём.
раз-ноцвет-ны-ми цве-та-ми жизнь в кол-хо-зе за-двела.

Припев
Бодро, весело
За-жи-точ-на-я и бод-ра-я
де-рев-ня сво-бод-на-я, куль-тур-на-я,
ве-сё-ла-я на-ша жизнь кол-хоз-на-я!

Сохраняя связь с интонационным строем деревенской частушки, песня «Мы про новую деревню» выделяется среди ряда частушечных песен того времени значительной широтой мелодического развития. Варьированное повторение сольного запева всем хором обогащает второе предложение многоголосным звучанием. Через всю песню проходит сквозная линия динамического развития, связанная с постепенным увеличением числа голосов. Естественной динамической кульминацией песни служит второе предложение припева, обогащенное высоким подголоском (на гласной «а»).

Наиболее широкую известность из скорых песен, развившихся на интонационной основе частушки, получила задорно-веселая песня «Эх, не сама машина ходит», записанная в 50-х годах на Алтае. С частушечными напевами ее роднит лаконичность и какая-то особая «броскость» мелодического рельефа, так же как и самый характер жизнерадостного интонационного высказывания. Своеобразную особенность песни составляет, в частности, нисходящее мелодическое движение, оно начинается от вершины-источника на VII ступени — самого яркого неустойчивого звука лада (вторая песенная фраза), своеобразно обрамляющего верхний слуховой горизонт напева и как бы «повисающего» без разрешения:

Эх, не сама машина ходит
Алтайский край

Аксюк, 72

123 Оживленно

Эх, не са-ма ма-ши-на
Эх, за шу-мел ком-байн мо-
хо-дит, эх, тра-кто-
-то ром, эх, по кол-
-рист ма-ши-ну во-дит.
-хо-зным, да по про-сто-рам.

Мелодическим источником песни «Эх, не сама машина ходит» была, возможно, более ранняя советская лирическая песня о торжественных проводах новобранца — «Не кукушечка кукует»:

Не кукушечка кукует

Песни Красноярского края I, 12

124 Умеренно
Одна

Не ку-ку - шеч - ка ку - ку - ет, да не дев -
- чо - ноч - ка го - рю - ет.

Не являясь частушкой по своим жанровым признакам, колхозная песня «Эх, не сама машина ходит» (равно как и приведенный сибирский прототип этого напева «Не кукушечка»), несомненно, в свое время впитала типичные для мелодики частушки задорные и жизнерадостные интонации. Кристаллизуясь первоначально в разнообразных частушечных напевах, новые песенные интонации и мелодические обороты, характерные для современного интонационного строя, с течением времени проникают и в иные песенные жанры. К тому же между частушкой и другими песенными жанрами никогда не лежало непроходимой грани. Естественно, что в наше время интонационная общность между частушкой и различными видами медленных и скорых песен становится еще большей.

Наряду с активным претворением в мелодиях современных песен характерных частушечных интонаций, в советских песнях послевоенного времени можно встретить и с иным приемом использования частушечных напевов, а именно с «внедрением» их в виде составной части (например, в виде запева или припева) в песню более сложной формы. Пример тому — некоторые из двухчастных песен Воронежской области, в том числе «Эх, долие-раздолие» с ее типично частушечной речитативной скороговоркой в сольном запеве, а также «Песня о комбайне», где широкому лирическому распеву основной части песенной строфы противопоставит далее в качестве припева оживленное движение одного из наиболее известных частушечных напевов:

Песня о комбайне
Воронежская обл.

125 Бодро
*Запев
Один*

Эй, под-ру - жевь - ки мо - и, нам в кол-хо - зе
лю-бо жить, на ши - ро - ки - е про-сто - ры
ком-байн вы - шел хлеб ко-сить. Ко-раб-лем боль -
- шим по жни - ву, как хо - зя - ин, он и - дет. Эх,
ко - раб - лем боль - шим по жни - ву,
как хо - зя - ин, он и - дет. Ком-бай-нёр - ка.



мо - ло - да - я са - мо - ход - ком - байн ве - дет !

Приведенные песенные образцы убедительно говорят о большом и во многом новом значении частушки в процессе формирования напевов современной песни. Не менее велика роль частушечных интонаций и в формировании современной лирической песни («На солнечной поляночке» В. Соловьева-Седого, «Лучше нету того цветку» М. Блантера, «Ленинские горы» Ю. Милютин).

ГЕРОИКО-ЭПИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Оборонные песни 30-х годов. Наряду с песнями о счастливой жизни и вольном труде советских людей, во второй половине 30-х годов — напряженном предвоенном периоде — создается много ярких героических песен, и в первую очередь оборонных. Всенародное признание получили тогда суровые, мужественные песни, призывавшие крепить оборону страны, такие, как «Если завтра война» и «Три танкиста» братьев Покрасс, «Каховка» И. Дунаевского, «Пролетают кони шляхом каменистым» З. Компанейца (1940).

Тема обороны Советской страны, укрепления ее военной мощи активно разрабатывается в красноармейской самодеятельности и в казачьих народных хорах. О бдительности пограничников и героической готовности к защите родной земли поется во многих воинских песнях и красноармейских частушках:

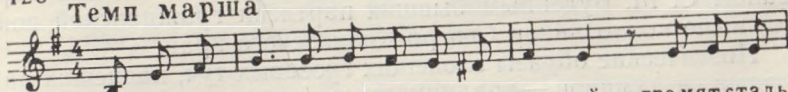
За советскую границу
Будем биться до конца,
От границы ключ хранится
В сердце каждого бойца.

Мы с любой бедою сладим,
Всех врагов разведем в дым,
Мы своей земли ни пяди
Никому не отдадим.

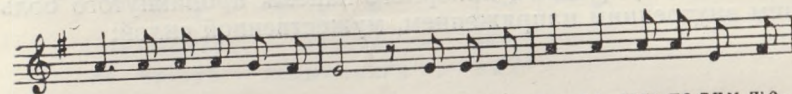
По характеру напевов оборонные песни 30-х годов разнообразны. Некоторые из них создавались под непосредственным влиянием песен гражданской войны и массовых песен советских композиторов; такова, например, популярная «Дальневосточная» на слова А. Поморского («Идет страна походкою машинной») с ее суровым, ритмически рельефным припевом:

126

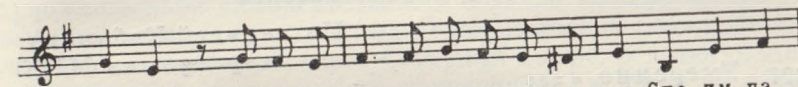
Темп марша



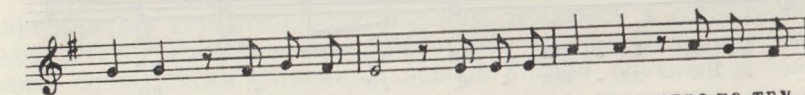
И .дет стра - на по - ход - ко - ю ма - шин - ной, гре - мят сталь -



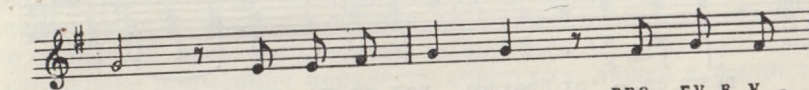
- вы - е чет - ки - е стан - ки, но е - сли на - до, вы - ставим ше -



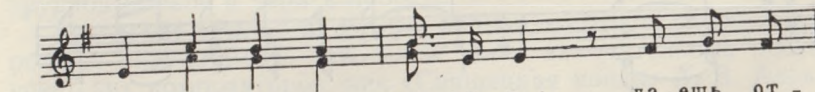
- ти - ной бы - ва - лы - е, у - пря - мы - е шты - ки. Сто - им на



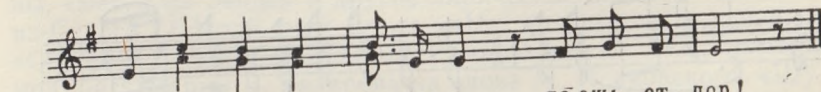
стра - же все - гда, все - гда, но е - сли ска - жет стра - на гру -



- да: „При - це - лом точ - ным вра - гу в у -



- пор! „Даль - не - во - сточ - на - я, да - ешь от -



- пор, Даль - не - во - сточ - на - я, да - ешь от - пор!

Источником мелодий многих оборонных народных песен, по-видимому, нередко служили старинные казачьи распевы. Пример тому — мужественная песня терских казаков «Над горами тучи вьются» на видоизмененные в устном бытовании слова А. Исакова. В песне рассказывается о посещении маршалом С. М. Буденным бывших партизан гражданской войны, ныне колхозников Северо-Кавказского края.

Поэтические образы зловещих грозовых туч, нависших над горами, и туманов — традиционных предвестников грядущих испытаний — органически сочетаются с тревожной настороженностью сумрачного минорного напева, проникнутого большим внутренним напряжением, мужественной силой:

Над горами тучи вьются

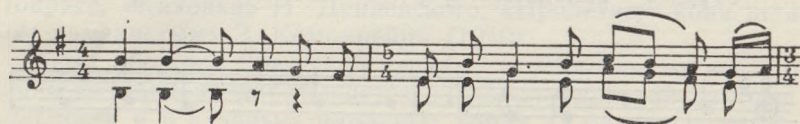
Песня гребенских казаков

Из записей Кабинета
нар. музыки МГК

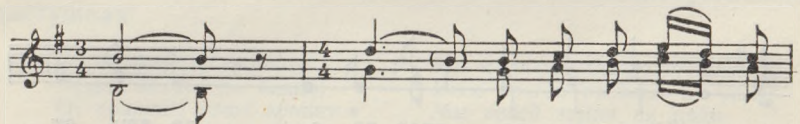
127 Умеренно $\text{♩} = 76$



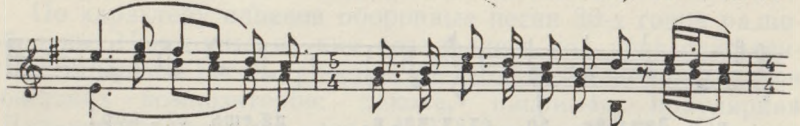
1. Над го - ра - ми ту - чи
2. На - ве - ща - я го - во



вьют.ся, - эх, братцы, под-ни-ма-ет-ся ту -
рил нам: „Эх, братцы, как жи.ве - те, ка - за -



- ман, - на - ве - щал Се - мён Бу -
- ки. Мно - го хле - ба, сы - ты ль



- дён - ный слав.ных терских партизан, эх,
ко - ни, не ис - туп.леньльклинки? Эх,



на - ве - щал Се - мён Бу - дён - ный
мно - го хле - ба, сы - ты ль ко - ни,



слав.ных тёр... пар - ти - зан.
не ис - туп - леньльклин - ки?

Наряду с мужественными оборонными песнями, участники художественной самодеятельности создали немало частушечных циклов и песен о славных делах советских полярников и летчиков, о перелетах через Северный полюс, о челюскинцах и папанинцах, о подвигах пограничников и боях у озера Хасан («Сверкало озеро Хасан»).

Песни о Великой Отечественной войне. Ведущее значение приобретает героико-патриотическая тематика в годы Великой Отечественной войны 1941—1945 годов. С первых же дней войны песня становится верной боевой спутницей бойцов. Вместе с лучшими массовыми песнями советских композиторов народная песня о событиях Великой Отечественной войны укрепляла мужественный, бодрый дух бойцов, сопровождала их в походах и сраженьях, жила с ними в землянках, в окопах. В песенном творчестве военных лет находит свое отражение пламенная ненависть советских людей к фашистским захватчикам, морально-политическое единство всего населения Советской страны, его непреклонная решимость к трудной борьбе и вера в победу.

Авторские песни и их устные варианты. Широкую общенародную популярность завоевали такие замечательные песни советских композиторов, как «Священная война» А. В. Александрова на слова В. Лебедева-Кумача, метко названная одним из музыковедов «эмблемой» Великой Отечественной войны, «Вечер на рейде» и другие лирические песни В. Соловьева-Седого («Играй, мой баян», «На солнечной поляночке», «Соловьё»), лирико-эпическая партизанская «Ой, туманы мои, растуманы» В. Захарова на слова М. Исаковского, «Шумел сурово Брянский лес» С. Каца, «Медсестра Анюта» Ю. Слонова и другие. Примечательно, что некоторые из этих песен бытовали и в творчески своеобразных народных вариантах. Среди них героико-лирические партизанские песни В. За-

харова «На коне вороном выезжал партизан» (на народные слова времен гражданской войны) и «В чистом поле под ракитой» (на слова М. Исаковского), созданные композитором еще в предвоенные годы.

Источником новых ярких народных песен о событиях и героях Великой Отечественной войны послужили многие из героико-лирических песен 30-х годов. Иные из них (например, «Катюша» М. Блантера) исполнялись с новыми народными словами. Сочетаясь с новыми поэтическими образами, привычные напевы при этом заметно видоизменялись: в них варьировались отдельные мелодические обороты, попевки, добавлялись ярко выразительные подголоски. Примером могут служить многочисленные народные варианты «Песни про девушку Татьяну» (Зою Космодемьянскую) на видоизмененные в устном бытовании слова М. Кримкер. Во многих местностях (хотя и не всюду) песня эта пелась с популярной в народном быту мелодией лирической песни Ник. Богословского «Письмо в Москву» («Присядь поближе, что-то мне не спится») на слова М. Тевелева (1938), в то время еще не изданной¹:

128

Н. Богословский. Письмо в Москву

При-сядь-ка ря-дом, что-то мне не спит-ся,
Село с рассветом

Се-ло с рас-све-том выш-ло из ту-ма-на,

пись-мо я дру-гу нын-че на-пи-сал,
сто-ял су-ро-вый ут-рен-ний мо-роз.

¹ См. сборник «У родного рубежа». Сост. С. Школьник. М., изд-во «Молодая гвардия», 1950, стр. 73—75. Песня неоднократно выпускалась и в грамзаписи.

Пись-мо в Мо-скву, в да-лё-ку-ю сто-ли-цу,
Вра-ги схва-ти-ли де-вущ-ку Тать-я-ну

ко-то-рой я ни ра-зу не ви-дал.
и по-та-щи-ли в ха-ту на доп-рос.

Не подлежит сомнению, что огромная популярность в массах «Письма в Москву» Ник. Богословского в значительной мере определяется близостью его напева привычным мелодическим оборотам городской бытовой лирики. Сохранив основной мелодический рельеф авторского напева Ник. Богословского, народные певцы заменили некоторые из размашистых оборотов в зачинах песенных фраз излюбленными русскими попевками, что сразу же придало песне большую строгость и сдержанность.

Немало ярко своеобразных песенных текстов исполнялось и с популярной мелодией песни З. Компанейца «Пролетают кони шляхом каменистым» (слова Л. Ошанина). Пример тому — «Песня снайперов» на слова старшего лейтенанта И. Кривоухатского:

Ночью на границе
Умолкают птицы,
В темных тучах прячется луна,
Ветер полем бродит,
Снайперы выходят
Истреблять заклятого врага.

Еще более широкое распространение получили разнообразные варианты лирической песни-сценки о традиционной встрече у колодца танкистов с молодой девушкой «Утром на светанке шли в дорогу танки». Большинство вариантов напева этой песни почти совпадает с основной частью песенной

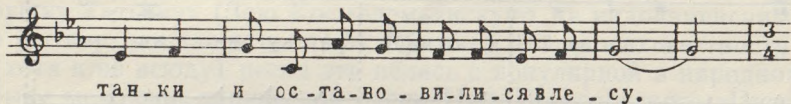
строфы 3. Компанейца (до припева), с варьированием отдельных песенных фраз:

Утром на светанке

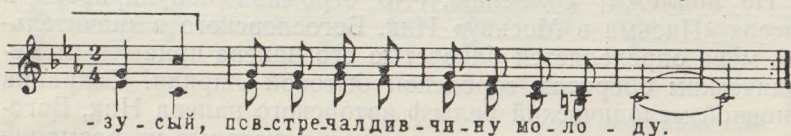
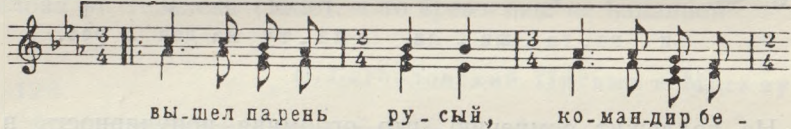
129

Быстро

Зал. Л. Христиансена



Измененное изложение



Наряду с этим, в послевоенные годы были записаны и самостоятельные по своему мелодическому облику энергичные и мужественные распевы с теми же словами:

Утром спозаранку
Иркутская обл.

Из записей

Кабинета нар. музыки МГК

130

Довольно медленно



Многочисленные записи устных вариантов советских массовых песен показывают, как порой творчески своеобразно изменялся в народной интерпретации авторский первоисточник, обогащаясь тонкими мелодическими деталями: новой яркой интонацией, выразительным внутрислоговым распевом или подголоском.

Наряду с творческой переработкой массовых песен советских поэтов и композиторов, на всем протяжении военных лет под непосредственным впечатлением свершавшихся исторических событий складывались и новые народные песни о героических делах советских бойцов и партизан, а также пересмысливались, переделывались применительно к современности и многие популярные старые песни.

С первых же дней войны в отдельных батальонах и ротах, полках и дивизиях, в рядах народного ополчения стали появляться новые походные строевые песни, призывавшие к непреклонной борьбе с врагом. Одни из них имели самостоятельные напевы, другие складывались бойцами «на голос» общеизвестных народных песен.

Широкое распространение получил в годы войны, например, партизанский марш, переделанный из знаменитой дальневосточной партизанской песни времен гражданской войны «По долинам, по загорьям»:

Налетела с грома туча,
Разразилась гроза,
Мировым огнем пожара
Вся охвачена земля.

Этих дней не смолкнет слава,
Не померкнет никогда:
Партизаны Белоруси
Занимали города.

Характерной особенностью песен этого рода является их четкий маршевый ритм, бодрая устремленность напева, эмоциональная приподнятость исполнения.

Исторические песни. В походных маршевых песнях, созданных отдельными дивизиями, полками или батальонами, можно встретить имена любимых командиров и политруков, рассказы о боевых подвигах отважных разведчиков, снайперов, летчиков и других героев, известность которых не выходила за пределы того или иного подразделения. Наряду с этим, в ряде песен запечатлены имена и славные боевые дела

прославленных героев — капитана Гастелло, генералов Доватора, Памфилова, Черняховского, сержанта Александра Матросова и многих других. Как и в старых исторических песнях, для них характерно, с одной стороны, стремление к большой исторической точности, детальной конкретности описания и, с другой, — романтическая приподнятость тона, соответствующего повествованию о героическом подвиге.

Одна из ведущих тем в песенном фольклоре Великой Отечественной войны — тема защиты родного города. В ходе войны борьба за отдельные жизненные центры родной страны имела большое политическое и стратегическое значение. Исторические битвы под Москвой, Волгоградом и Севастополем, Одессой, Киевом, оборона осажденного Ленинграда глубоко волновали советских людей. Тема защиты родного города, поэтический образ города-героя, прощанье с ним относятся к числу излюбленных в песнях военного времени. Любимый город упоминается в песне не только как место, на котором разворачиваются боевые действия. Многие города, такие, как Ленинград, Севастополь, становятся в песнях символом Родины.

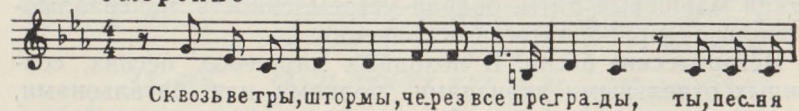
Широкое распространение среди воинских частей и гражданского населения Ленинградской области имела песня о Ладого. В ней рассказывается об обороне Ленинграда и самоотверженном труде советских бойцов при создании ледяной трассы через Ладожское озеро, получившей название «дороги жизни»¹.

Проникнутый горячим эмоциональным тоном, гневным и страстным пафосом, напев песни «Ладога» определяется в основном интонационным строем городской бытовой песни. Характерную его особенность составляет значительная широта мелодического развития (в рамках двухчастной формы) в сочетании с большой декламационной выразительностью и четким маршевым ритмом припева:

Ладога

Рубцов. Песни
Ленинградской обл., 8

131 Умеренно



¹ Слова «Песни о Ладого» были созданы комиссаром одной из воинских частей, капитаном В. Богдановым. Мелодию песни, исполняемую в армейской самодеятельности с сопровождением гитар и балалаек, сложили бойцы того же подразделения.

Ла - до - ги, зве - ни! До - ро - га здесь проби - та сквозь бло -

Припев

ка - ду, родней до - ро - ги не най - ти. Эх,

Ла - до - га, род - на - я Ла - до - га! Ме - тель и

штормы, грозная волна. Не даром Ла - до - га род -

- на - я до - ро - гой жиз - ни наз - ва -

- на. Не да - ром Ла - до - га род -

- на - я до - ро - гой жиз - ни на - зва - на.

Иные стилевые особенности присущи песням о городах-героях и исторических битвах Великой Отечественной войны, созданным певцами-мастерами русских народных хорв в традиционной песенной манере. Такова песня об исторической битве под Москвой Северного хора («На Истринском поле под славной Москвой»), а также широкая лирико-эпическая песня о Волгоградской битве «Ой ты Волга, Волгаматушка», сложенная в подмосковном Хоре русской народной песни на слова его руководителя П. Г. Яркова. Характер мелодического развертывания этого эпически-величаво-

го распев хорошо соответствует ведущим образам текста: Волги, как олицетворения Русской земли, Родины, а также могучей силы русского народа:

Ой ты, Волга

132 Медленно Руднева. Песни Подмосковья, 2
Однок

Ой ты, Волга,
Волга-матушка! Ши-ро-
ко ты, Волга, раз-ли-ва-ла-
ся, [эх!] ши-ро-
ко ты, Волга, раз-ли-ва-ла-ся.

В годы Великой Отечественной войны протяжная песня «Ой, ты Волга, Волга-матушка» с успехом исполнялась хором русской народной песни под руководством народного певца П. Г. Яркова во время его поездок в прифронтовой полосе. В глубоко выразительной интерпретации этого замечательного хорового коллектива песня производила на бойцов Советской Армии неотразимое впечатление. Немалый успех имела также песня из репертуара того же хора «Курский вольный соловей, пой о родине своей», посвященная героям-освободителям Курска. Как и во многих песнях Великой Отечественной войны, основной образ песни — образ народного гнева, призыв к мести в защиту родной земли:

Лютый враг войной идет,
Край родимый разоряет,
Стариков, детей терзает,
Гневно свищет соловей,
К мести он зовет людей.

Многочисленные песни о городах-героях и других местах родной земли, ставших ареной великих исторических битв (например, песни о Севастополе, Одессе, о Великих Луках, Старой Руссе, Волоколамске), составляют своего рода фрон-

товую летопись, правдиво и бережно хранящую память о героических событиях военных лет.

Песни о героях. Немало было сложено песен и о безвестных героях Отечественной войны. Песни о ленинградском паренке с солдатским большим котелком, о парне в пилотке и серой шинели слогались в форме живого рассказа очевидца о подвиге погибшего товарища. Большой любовью в народе пользовалась задушевная лирико-эпическая песня «Шел ленинградский паренек» неизвестных авторов. Героическая тема смерти за Родину раскрыта здесь на фоне повседневного солдатского быта. Характерной деталью, составляющей примету героя песни, служит солдатский котелок, который таскает за собой, подражая взрослым бойцам, доброволец-подросток. Деталь эта имеет важное сюжетное значение: по надписи на дне котелка бойцы узнают имя погибшего героя. Как и во многих песнях, горькое чувство утраты юного товарища, разделявшего со взрослыми бойцами трудности походной жизни, сочетается в песне с гневным чувством мести: бойцы поклялись герою «берлинской водою наполнить его котелок»:

Шел ленинградский паренек

133 Спокойно, задумчиво Зап. К. Свитовой

1 Шел ленинградский паренек, был путь не ровен и да- шли что бы роду спасти, не ма- ло нам пришлось ид-

лек. И где б ни хо- дил он, повсюду во- ти. А встретит ся ха- та, и при- мет сол-

сил он сол- датский про- стой ко- те- лок. И // лок. 2 Мы да- та на труд- ном во- ев- ном пу- ти. А // -ти.

Характерную особенность песни составляет ее теплый, сердечный тон в сочетании с мягким юмором. Несмотря на простоту, напеву присуща неповторимая прелесть мелодического облика, проявившаяся и в своеобразии пропорций (неквадратность, «нечетность» строения). Особенности, присущие лирическому жанру (сравнительно медленный темп, серьезность и задушевность исполнения), соединяются с

оживленным ритмом, применением излюбленного в скорых русских песнях, в том числе и солдатских, приема ускорения музыкальной декламации отдельных словесных групп песенного текста.

Партизанские песни. Важную область народного песенного творчества военных лет составляет партизанский фольклор: песни и частушки, пословицы, поговорки, легенды и сказки о славных боевых делах партизанских отрядов.

В поэтическом содержании партизанских песен с большой художественной силой воссоздаются образы народных мстителей за поруганную фашистскими захватчиками родную землю, за разоренный родной край и за жестокие терзания советских людей на временно оккупированной территории (песни «Возле рощи густой», «На опушке леса старый дуб стоит»). Одна из ведущих тем партизанского песенного творчества — тема патриотического подвига, совершаемого русским человеком в борьбе за свободу и независимость Родины. Во многих песнях, созданных «на малой земле», рассказывается о славных боевых делах и диверсиях на транспорте отдельных партизанских групп и отрядов.

Сходного рода тематика и поэтические образы претворены в стихотворении В. Лебедева-Кумача «В темной роще густой» (1941), получившем широкое распространение в песенном репертуаре партизан. В устном бытовании первоначальные слова авторской песни свободно изменялись, нередко к ним прибавлялись новые строфы, с большей глубиной и силой раскрывавшие тему народной мести за страдания родной земли.

В некоторых отрядах песня «Возле рощи густой» пелась с мелодией известной баллады гражданской войны о комсомольце-буденновце («Там вдали, за рекой, зажигались огни»). Впоследствии, однако, видоизменившиеся в изустной передаче слова В. Лебедева-Кумача стали исполняться уже с творчески самостоятельным напевом, созданным брянскими партизанами, благодаря чему новая песня получила название «Песни брянских партизан». По существу, песню брянских партизан роднит с песней времен гражданской войны лишь начальный мелодический оборот:

134

Там вдали за рекой за-жи-гались ог-ни...

В темной роще гу-стой парти-зан мо-ло-дой...

282

И по характеру своего мелодического развертывания, и по особенностям интонационного строя «Песня брянских партизан» заметно отличается от баллады о гибели бойца-комсомольца с характерным для нее интонационным строем городской песни-романса. В напеве брянских партизан «Возле рощи густой» мелодические обороты, характерные для городской демократической песни, органически сливаются с типическими особенностями воинских южнорусских песен. Мелодическое дыхание песни «Возле рощи густой» шире, протяженность развития — продолжительней. Развертывание величаво-суровой мелодической мысли протекает более органично, плавно и в то же время — более внутренне напряженно:

В темной роще густой

Калужская обл.

Русские песни, стр. 81

135 Умеренно
Один

В темной ро-ще гу-стой парти-зан мо-ло-

-дой при-та-ил-ся в за-са-де сот-ря-

-дом. Под о-сен-ним до-ждем мы вра-га по-до-

-ждем и рас-топ-чем фа-шист-ско-го га-

-да. Под о-сен-ним до-ждем мы вра-га по-до-

-ждем и рас-топ-чем фа-шист-ско-го га да

Широкое распространение и в партизанском, и в армейском песенном репертуаре, а также в колхозной хоровой самодельности получили разнообразные варианты задушевной лирической песни «На опушке леса старый дуб стоит» о гибели молодого героя и горе его старой матери. Слова ее создал красноармеец П. Мамайчук (в прошлом ленинградский рабочий) под непосредственным впечатлением героической смерти своего друга, партизана Ленинградской области Андрея Попова, названного в песне. Стихотворение П. Мамайчука было напечатано в дивизионной газете и, по всей вероятности, тогда же, в 1942 году, было использовано слогателями народных песен.

Наряду с тем, источником отдельных ее устных вариантов, несомненно, послужила вальсообразная песенка фронтового композитора Л. Шохина «Партизан», созданная им по просьбе самого П. Мамайчука в 1943 году для одного из ансамблей Брянского фронта¹:

Герой партизан

Муз. Л. Шохина

Умеренно

136 На опушке леса старый дуб стоит,
а под этими дубом партизан лежит.

¹ Песня Л. Шохина «Партизан» была опубликована в сборнике «Песни Брянского фронта», М., 1943.

Он лежит, не видит, он как будто спит,
золотые кудри его рысые ветрше велит.

Впоследствии песня была записана в целом ряде мелодических вариантов, заметно преобразовавшихся под влиянием местных крестьянских песенных традиций, как, например, в известном варианте Уральского государственного хора, а также в приводимом калужском варианте с его ритмической свободой и плавностью распева:

На опушке леса
Калужская обл.

Зап В Харькова

137 Умеренно

На опушке леса старый дуб стоит,
а под этими дубом партизан лежит
Он лежит, не дышит, он как будто спит,
кудри его рысы ветрше велит

Многие партизанские народные песни времен Великой Отечественной войны реалистически обрисовывают образы отважных героев-партизан Зои Космодемьянской, К. Заслонова, С. Ковпака. Особенно большое количество фольклорных произведений было создано о Зое Космодемьянской («Тане»).

Заслуженную известность получила песня о Зое «Тишина, ни огонька, ни звука» (в первые послевоенные годы записанная в Волгоградской области от хора подростков — воспитанников местного детского дома). В тексте песни скупыми, но меткими штрихами обрисована памятная обстановка начала зимы 1941 года под Москвой, сумрачный зимний пейзаж Подмосковья, на фоне которого протекала в дальнейшем партизанская деятельность юной комсомолки:

Девушка в поношенной кубанке
Обрывала связи, жгла мосты,
И отряд гордился партизанкой —
Комсомолкой Зоей из Москвы.

Песня о Зое
Волгоградская обл

Зап. К. Свитовой

Умеренно
138
Одна

1. Ти - ши - на, ни о - гонь - ка, ни зву - ка...
2. Шли и ста - ри - ки и ком - со - моль - цы,
Все
В по - лу - тьме де - ревь - я ти - хо спят...
над зем - лей ту - ма - нил - ся рас - свет
В тыл вра - га без шо - ро - ха и сту - ка
Сви - ми у - хо - ди - ла доб - ро - воль - ца
пар - ти - зан - ский у - хо - ди - л от - ряд.
де - вуш - ка сем - над - ца - ти лет.

Интонационный строй напева в основном определяется городской песенной традицией, эмоционально «чуткими» романсовыми интонациями. Подчеркнуто острый пунктирный ритм, а также синкопированные обороты выразительно передают тревожную настроенность первых строк песни и с другой стороны — гневный пафос и драматическую напряженность последних строк, в которых рассказывается о гибели юной героини.

Значительным распространением, как уже говорилось, пользовались также различные устные варианты песни о девушке Татьяне (Зое) «Село с рассветом вышло из тумана» (на видоизмененные слова М. Кримкер).

В фольклоре Великой Отечественной войны песни о доблестных боевых делах партизан занимают одно из видных мест. Глубокая лирическая взволнованность их поэтических и музыкальных образов способствовала их широкой, общенародной популярности.

Лирические песни. На всем протяжении Великой Отечественной войны значение ведущего песенного жанра имела лирическая песня. Годы суровых испытаний, принесшие советским людям так много страданий и горя, способствовали обострению напряженности душевной жизни, углубленности эмоциональных переживаний. Это нашло свое отражение в горячем интересе и к новым лирическим песням советских композиторов (в частности, В. Соловьева-Седова), и к старой народной лирической песне.

Известный исследователь советского фольклора В. И. Чичеров рассказывал, что в годы Великой Отечественной войны «...старая лирическая песня, звучавшая на фронте как воспоминание о родных городах и селах, приобретала новый смысл и значение. Так, в одной из воинских частей любимой песней была протяжная «Снежки белые, пушистые выпадали на поля». Эта песня о просторах родных полей будила чувство ненависти к врагу, звала в бой. Так пели и другие подобные традиционные песни. История народа сливалась с современностью»¹.

Любимейшей и общераспространенной песней в годы Великой Отечественной войны стала задушевная лирическая песня-романс «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина» (на видоизмененные в устной традиции слова И. Сурикова). Напев ее был сложен, видимо, в конце XIX или в самом начале XX века, однако повсеместного распространения песня

¹ В. И. Чичеров. Русское народное творчество. М., Учпедгиз, 1949, стр. 90—91.

тогда не имела¹. В суровые военные годы «Тонкая рябина» становится в сознании русских людей как бы олицетворением Родины. О ее огромной популярности в это время рассказывается во многих произведениях советских писателей, в том числе в «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого.

Новые лирические песни, глубоко раскрывающие моральный облик советских людей, слагаются в военные годы в самой различной обстановке: и на фронтах Отечественной войны, и в партизанских отрядах, и среди населения временно оккупированных местностей, а также узниками концлагерей и советской молодежи, попавшей в фашистское рабство. С первых же дней войны, наряду с походными строевыми песнями, призывающими к непреклонной борьбе с фашистскими захватчиками, в народе создаются лирические песни, частушки и причитанья о горе разлуки с родными и близкими, о прощанье бойца с любимой девушкой, о любви, дружбе и верности («Под горой росли цветочки», «Цвела, цвела черемуха»).

Во многих народных песнях военного времени ярко и правдиво очерчен образ простой советской женщины: страдающей матери, преданной и любящей подруги, боевой соратницы, отважной партизанки, доблестной санитарки и медицинской сестры, выносившей с поля битвы раненых бойцов.

Многие лирические фронтовые песни посвящены темам дружбы, любви и верности. Среди них душевная лирическая песня «Во тьме шумит тайга глухая», правдиво рисующая облик верной боевой подруги. Основное настроение этой песни-собеседования — серьезное, задумчивое и углубленное. Напев пленяет сердечной теплотой и непосредственностью лирического высказывания, и изяществом и простотой интонационного облика:

Во тьме шумит тайга глухая

Зап. К Свитовой

Сурово, не затягивая

139 *Один* *Двое*

Во тьме шу - мит тай - га глу - ха - я, иг -

¹ Стихотворение «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина» было создано поэтом И. Суриковым в 1865 году. Первая запись напева была сделана О. Ковалевой от хора ткачих Ивановской области в 1938 году и опубликована в хоровой обработке А. Свешникова.

Все
Под -

ра - ет ве - тер и пур - га
сидь ко мне,
Под - сидь ко мне, по - дру - га до - ро -
га - я, и о - бо - грей - ся у кост - ра.

Одна из самых выразительных и глубоко впечатляющих лирических народных песен военного времени — воронежская «Прощальная» («Под горой росли цветочки»). Слова ее сложены в типичной частушечной манере; не случайно отдельные строфы этой песни опубликованы в сборниках частушек:

Где мы с миленьким сидели,	Проводила я миленка,
На нас дунул ветерок.	Он пошел фашистов бить.
Он вздохнул, а я — сильнее,	На прощанье обещала
Знать, последний вечерок.	Одного его любить.

По характеру своей музыкальной формы песня «Под горой росли цветочки», однако, является прекрасной лирической песней «большого дыхания», с широким многоголосным развитием основного тематического зерна:

Под горой растут цветочки

Воронежская обл.

Аксюк I, 42

140 *Медленно* *Один* *Двое*

Под го - рой ра - стут цве - точ - ки, на го - ре ра -

(A)
Все
-стет по-львь... Мой ми-ле-но-чек на фрон-те,

он во-ю-ет не о-дин [A] мой ми-ле-но

-чек на фрон-те, он во-ю-ет не о-дин.

Короткий четырехтактовый сольный запев (по-видимому, частушечного происхождения), исполняемый сперва одногласно, затем двухгласно низкими грудными голосами, служит тематической основой песни. Далее напев повторяется со словами второй половины строфы все в том же низком регистре, но уже в трехголосном гармоническом изложении и притом на фоне длительно протянутого квинтового тона в самом верхнем голосе.

Третье проведение напева (опять-таки со второй половиной текста стихотворной строфы) обогащается высокими подголосками. К первоначальному звучанию низких грудных голосов присоединяется очень мягкое звучание высоких девичьих голосов, вторящих в октаву.

Развитие музыкального образа песни определяется широким и протяжным развертыванием основной мелодической мысли посредством подголосочного варьирования основного тематического зерна с постепенным увеличением голосов. При этом гармонический склад здесь заметно преобладает над полифоническим. Однако же аккордовая фактура песни вовсе не обнаруживает воздействия привычного гармонического строя городской песни. Это сказывается и в обилии субдоминантовых созвучий, и в широком использовании доминантсептаккорда с пропущенной терцией (то есть без вводного тона). Даже в тех строфах, где в живом исполнении гармонический вводный тон временами появляется в верхнем голосе (в качестве терцового тона доминанты V ступени), в дальнейшем изложении снова звучит доминантсептаккорд без терции. Своеобразная хоровая фактура, сочетающая в себе черты гармонического и полифонического склада, заметно отличает воронежскую «Прощальную» от традиционных протяжных песен. По своим музыкально-стилевым особенностям песня эта представляет во многом качественно новое художественное явление.

Созданные в годы Великой Отечественной войны новые протяжные лирические и лирико-эпические русские песни («Дороженька», «Цвела, цвела черемуха», «Под горой росли цветочки»), развивающие тему любви к Родине, верности и преданности любимому, явились ценным вкладом в песенный репертуар хоровой самодеятельности.

Глубоко выразительны песни, созданные советскими людьми в тяжелых условиях фашистской неволи. Многие из них служили в свое время острым оружием борьбы с фашистскими захватчиками. Характерной особенностью их содержания являлось сознание глубокого единства со своей Родиной, горячая вера в грядущую победу. Они поднимали дух советских людей, вселяли в них уверенность в освобождение.

Народное песенное творчество Великой Отечественной войны правдиво отразило историческую действительность. Оно проникнуто несокрушимым оптимизмом, глубокой верой в военную мощь Советской Армии и моральную силу советских людей, сплоченных вокруг Коммунистической партии.

Песни послевоенного времени. Важное место в современных песнях второй половины 40-х и 50-х годов занимают песни о самоотверженном труде советских людей. В первые послевоенные годы тема эта разрабатывается в песнях о восстановлении различных объектов народного хозяйства, пострадавших от войны, а также разрушенных городов — Ленинграда, Волгограда, Севастополя, Воронежа. Позднее создаются песни о больших социалистических стройках: о канале Волга—Дон, об орошении засушливых районов и посадке лесозащитных полос, об освоении целинных и залежных земель, о трудовой жизни новоселов. В ряде песен, созданных участниками самодеятельности, творчески своеобразно разрабатывается тема борьбы за мир (воронежская «Кто посеет в мир зерна злые», уральская песня о мире «Слу-

шайте, люди» и другие). Все эти сюжеты и темы творчески своеобразно синтезируются в величавых протяжных песнях о Родине, расцвете родного края, родной сторонушки.

Песни борьбы за мир. По своему поэтическому содержанию и образам народные песни о борьбе за мир разнообразны. Важное место во многих из них отводится теме мирного труда — залогам счастливой жизни советских людей.

Красота и могущество русской земли воспеты в песенке «Кто посеет в мир зерна злобные», исполненной на слете воронежских народных песенников в 1950 году (основной распев К. Махинова). Создатели песни обращаются к народам мира с призывом «без кровавых войн в дружбе верной жить».

В некоторых песнях, сложенных в самодеятельных хорах, опасность войн, грозящая мирной жизни трудящихся, олицетворена в образах хищных птиц — черного ворона или коршуна-стервятника (пензенская песня «Люди, будьте наготове, снова ворон ищет крови»). В песне «Ой, да как во чистом, во чистом во поле», сложенной в молодежном хоре строителей города Воронежа, в традиционной аллегорической форме песенной басни рассказано о нападении злобного коршуна на стаю мирных голубей и о дружном отпоре голубиной стае, бросившейся на защиту своей голубки.

Как и во многих классических русских песнях, в широкой, протяжной пензенской песне «То не туча черная» (Е. Медянцева) грозная опасность войны олицетворена в традиционном образе злоедей темной тучи (пример 141).

Напротив, в «Колхозной песне о мире» Воронежской области ясно выраженные местные певческие особенности естественно сочетаются с заметным влиянием советской массовой песни. Иной характер присущ «Уральской песне о мире» («Слушайте, люди, слушай, народ») в характере грозно-призывного гимна, по своему мелодическому складу близкой старой революционной песне (пример 142).

Следует заметить, что ни одна из созданных в самодеятельности песен о мире не приобрела такой широкой известности, как «Гимн демократической молодежи мира» А. Новикова и некоторые другие песни советских композиторов на эту тему. И все же общественное значение песен о мире, созданных участниками самодеятельности, весьма велико. Обращаясь к одной из актуальнейших тем современности, народные певцы нашей страны тем самым активно включаются в ряды великой армии бойцов за мир, глашатаев грядущей свободы и счастья человечества.

Песни о расцвете родного края. Одна из ведущих тем в народном песенном творчестве послевоенных лет — тема

То не тучи черные

Пензенская обл.

Лондонов, стр. 91

141 Медленно, протяжно

1. То не тучи черны е
2. э-то наши не други

в не-бе со-би-ра-ют-ся,
вой-ной со-би-ра-ют-ся,

то не волны хму-ры е
о-ни от-нять взду-ма-ли

в мо-ре раз-гу-ля-ли-ся,-
на-шу во-лю-воль-ну-ю.

Уральская песня о мире

Христиансен III

142 Умеренно

Слу-шай-те, лю-ди, слу-шай, на-род, - у-

-рал сво-ю пес-ню о ми-ре по-ет. По-

-ют э-ту пес-ню ле-са и по-ля, по-

-ет весь У-рал - зо-ло-та-я зем-ля.

любви советских людей к своей социалистической Родине, а также тема расцвета родного края, родной сторонushки.

Прообразом песен такого рода послужила, несомненно, известная массовая песня И. Дунаевского и В. Лебедева-Кумача «Широка страна моя родная», первые звуки которой стали позывными советского радиовещания.

Как и в песне «Широка страна моя родная», в прекрасных поэтических образах современных лирико-эпических песен о Родине с большой художественной силой воссоздается величавый облик родной земли с ее бескрайними просторами, неоглядными полями и степями, реками и озерами, лесами и горами, как, например, в песне А. Оленичевой «Все поля да и долины, все просторы без конца».

Подобно многим старинным протяжным песням, современные песни о Родине и родной сторонushке нередко начинаются с лирических обращений к миру природы — к широким и необъятным полям и степям или же к великим русским рекам Волге, Дону, Иртышу, Печоре, к горам и озерам. Таковы зачины многих протяжных песен: «Эх, поля, да вы, поля» А. Оленичевой, воронежской «Эх, да что же вам, поля», пензенской «Ты родное наше поле, ширь колхозная» (Е. Медянцева), «Ой ты, Волга, Волга-реченька», «Ой ты, Дон, наш Дон любимый», «Ой, Тобол-река» и другие.

С темой расцвета родной земли, родного края теснейшим образом связана и тема вольного радостного труда советских людей. Картина прекрасного летнего утра в «Родине» вичугских ткачей («Занялася заря расписная») является в то же время картиной мирной трудовой жизни русских людей:

Дружно двинулись в поле артели,
Труд кипит от села до села,
Топоры по лесам зазвенели,
Тишина за курганы ушла.

Столь характерные для старинного песенного фольклора лирические описания природы приобретают в современной песне совершенно иной характер. В протяжных песнях о расцвете родного края природа изображается покоренной советским человеком, поставленной на службу людям. В песнях об орошении засушливых районов и неплодородных земель (воронежская «Степью каменной, недородною»), об изменении русла больших рек («Ой, Тобол-река») и о постройке канала Волга—Дон звучит твердая уверенность советских людей в том, что все эти преобразования со временем избавят нашу страну от губительных засух и превратят ее в цветущий сад. Современная песня о Родине рисует могучий образ народа, ставшего хозяином своей земли, смело подчинившего своей воле разнообразные явления и стихий-

ные силы природы, преобразующего лицо родного края. Об этом поется в песне Волгоградской области «Ой ты, Дон наш любимый»:

Флаги строек коммунизма	И шумит, рокочет море,
Гордо реют над рекой,	Где недавно степь была,
Между Волгою и Доном	Это труд наш благородный,
Проведен канал большой.	Это Партии дела.

По своему интонационному строю и характеру распевов современные лирико-эпические песни о советской Родине и расцвете родного края разнообразны. Некоторые из них, как, например, «Родина» вичугских ткачей, с характерными для них эмоционально выразительными «романсовыми» интонациями, питаются из источников городского песенного фольклора. Другие — связаны с характерными для местной песенной традиции распевами классической протяжной песни. Таковы песни о родной сторонushке сибирской народной слагательницы песен Аграфены Оленичевой («Эх, поля, да вы, поля», «Вы, поля да и долины», «По Барабинским ли степям»). Наряду с тем, в некоторых других напевах заметно ощущается влияние современной массовой песни, в особенности песен В. Захарова.

При всем разнообразии интонационного строя песен о Родине и родном крае, в большинстве случаев их объединяет величавый эпический характер распевов, серьезный, сосредоточенный тон лирического повествования. Почти все песни этого рода относятся к жанру протяжных. Лишь немногим из них присуще более оживленное движение («Сторонushка, сторонushка, донской привольный край», «Мчатся гуси вереницей»).

Заслуженную известность получила задушевная песня «Родина» («Занялася заря расписная») на слова Н. Сусленикова. И хотя основной мелодический контур песни, по существу, не был новым (с ним пелась «жалостливая» «Ах ты, бедная, бедная швейка» и лирическая «Не корите меня, не браните»), в сочетании с новыми словами о любви советских людей к своей социалистической отчизне «Родина» вичугских ткачей прозвучала по-новому и в короткий срок завоевала всенародную популярность. В наши дни она издана в целом ряде хоровых обработок и входит в репертуар почти каждого народного самодеятельного хора, охотно поется молодежью, школьниками.

Прекрасный, выразительный напев, построенный на задушевных, искренних, хотя и несколько чувствительных интонациях, весьма прост. Подобно большинству городских бытовых песен XIX века, песенная строфа здесь складывается из четырех симметричных, пропорционально-равных песенных фраз, в своем последовании объединенных естест-

венной интонационной логикой мелодического развертывания. Как это характерно для русской народно-песенной мелодики, основным устоем и своего рода мелодическим «упором» служит здесь квинта лада; именно этим звуком открывается и завершается первая фраза (запев), с него же начинается и каждый отдельный мелодический оборот первого предложения напева. Таким образом общая мелодическая линия начальной песенной фразы складывается из мягкого, плавно снижающегося поступенного движения с выразительным «опеванием» каждого ритмически растянутого (и тем самым акцентированного) слога и — с другой стороны — постоянным возвращением в затактах к основному устою напева — квинте лада. Именно благодаря этому в напеве возникает ряд широких, размашистых ходов (восходящая секста, квинта и нисходящая кварта):

Родина

Хор вичугских ткачей

Спокойно, широко

143 *Один*

1. За - ня - ла - ся за - ря рас - пи - сна - я,
2. Друж - но два - ву - лись в по - ле ар - те - ли,
вы - хо - жу за о - ко - ли - цу я.
труд - ки - пит от се - ла до се - ла.
С доб - рым ут - ром, сто - рон - ка род - на - я,
То - по - ры по ле - сам за - зве - не - ли,
до - ро - га - я от - чиз - на мо - я!
ти - ши - на за кур - га - ны уш - ла.

С достижением высотной кульминации в третьей песенной фразе, квинтовый тон лада теряет значение главного мелодического упора, уступая место основному тону ре минора. Этим создается впечатление ладово-интонационного контраста между обоими предложениями, яркость которого

еще более возрастает благодаря излюбленному в современных песнях тональному отклонению в минорную субдоминанту (соль минор). Основной тон главной тональности (звук *ре*) при этом временно приобретает значение квинты соль минора, что еще более усиливает выразительность его звучания¹.

И по своему поэтическому содержанию, и по характеру мелодики многие из современных протяжных песен о Родине и расцвете родной сторонки близки классическим протяжным. В особенности характерны в этом отношении прекрасные широкие распевы протяжных песен о родной стороне сибирской колхозницы Аграфены Оленичевой (Омская область), исполняемые в наши дни Омским народным хором и другими самодельными и профессиональными хоровыми коллективами нашей страны. Лучшие из них «Эх, поля, да вы, поля», «Белым снегом лес покрылся», «По Барабинским степям», «Вы, поля да и долины». Песни эти воспевают красоту сибирской природы, широкое приволье ее озер, степей, лугов и полей, а также свободный и радостный труд сибирских колхозников. Слова их создавались А. Оленичевой обычно одновременно с широкими распевными. Отсюда неподчиненность большинства ее песенных текстов нормам литературного стихосложения (неравнослоговые строчки, отсутствие постоянно выдержанной рифмы), а с другой стороны — большая музыкально-ритмическая свобода ее распевов, во многих случаях чуждых квадратуре (столь обычной в современных песнях с текстами литературного происхождения).

Подобно большинству современных песен, напевы Оленичевой также расчленяются на четыре мелодически несходные песенные фразы, объединенные «вопросо-ответной» логикой интонационного развертывания. Однако фразы эти обычно неравнодлительны и несимметричны, а в плавном мелодическом течении напева с характерным для местной песенной традиции ритмическим затягиванием неакцентных речевых слогов в зачинах порой вовсе не ощущается периодически правильной пульсации сильных и слабых долей. При этом широта и плавность мелодического развертывания достигаются выразительным распеванием большей части слогов в сочетании со значительным ритмическим затягиванием заключительных слогов каждой песенной фразы. Отсюда столь

¹ Следует заметить, что в большинстве популярных песенных сборников и хоровых обработок напев «Родины» приводится с довольно значительными интонационными и тональными изменениями, сделанными работниками ВДНТ. Высотная кульминация с типично «романсовой» интонацией сексты здесь заменена более обычной для советской массовой песни «бодрой» песенной фразой в тональности параллельного мажора со стереотипной восходящей квартой в зачине

типичная для мелодики протяжной песни свобода мелодического дыхания, нескованность напева строго симметричными рамками определенного тактового размера.

Ярко выразительную особенность энергичного волевого распева «По Барабинским степям», родственного старинным молодецким песням, составляет внезапный сдвиг в самом конце песни основного ладового устоя напева на малую терцию с неожиданным окончанием песенной строфы на тонике параллельного минора. Эта тонкая интонационная деталь, нередкая в старинных протяжных (например, в песне «Подуй, подуй, непогодушка» из сборника Балакирева), еще более подчеркивает лирическую выразительность всего распева:

По Барабинским степям
Омская обл. Аксюк I, 50

144 Широко Одик

1. По Ба-ра-бин-ским (ли) сте-пям,
2. Пе-ре-лет-ны-е жу-рав-ли,
Все
по не-ко-ше-вым лу-гам, эх, и о-зе-ра
эх, ко-лы-шут ка-мы-ши, эх, гу-си-ле-бе-ди
Одик Все
рас-ки-ну-лись там, рас-ки-ну-лись там.
хо-зя-е-ва во-ды, хо-зя-е-ва во-ды.

Одной из лучших песен А. Оленичевой о родных сибирских просторах и о новой жизни советских людей справедливо признаётся широкая протяжная песня «Эх, поля, да вы, поля» с ее суровым, мужественным распевом, построенным на энергичных, волевых интонациях.

Как и в других песнях такого рода, важным выразительным средством служат здесь разнохарактерные приемы ладовой переменности, способствующие внутренней динамичности мелодического развития. Запев начинается широким нисходящим ходом на октаву с последующим энергичным поступательным движением, утверждающим устойчивость квартовой интонации *до—фа*. Однако уже в конце второй песенной фразы явственно обозначенный со вступлением хо-

ра миксолидийский *фа* мажор переходит в параллельный минор. В дальнейшем главным мелодическим упором постепенно становится звук *до* (как основной тон минорного лада), а в дальнейшем снова квинта *фа* мажора.

Эх, поля, да вы, поля

Омская обл.

Аксюк I, 47

145 Широко Одик Все

Эх, по-ля, да вы, по-ля, ты, Си-бирь, род-
-на-я сто-ро-на! Ой, те-бя да кра-ше
в ми-ре нет, ты привольна, ши-ро-ка!

Столь характерное для русской песенной мелодики напряженное «переливание» из тона в тон, связанное с изменчивостью ладовых устоев, с многократным их переинтонированием, служит здесь глубоко впечатляющим приемом мелодического развертывания.

Сходные выразительные приемы переинтонирования ладовых устоев присущи и ряду других протяжных песен о Родине и родном крае, например широкой распевной песне «Сторона наша, сторонашка» (Е. Медянцева), созданной в Михайловском хоре Пензенской области.

Напряженность и внутренняя динамичность ладового движения, осуществляемая посредством неоднократного переинтонирования ладовых устоев, характерна и для одной из лучших современных песен «Ты родное наше поле, ширь колхозная». Основное качество мелодии этой замечательной по своим художественным достоинствам песни — распевность. Ощущение широты мелодического дыхания достигается обычным в традиционных протяжных песнях средством выразительного «распевания» гласных. На отдельные слоги (и притом ритмически растянутые, акцентные) выпеваются здесь мелодические разводы из пяти—шести звуков, что

сообщает напеву плавность и широту мелодического развертывания, столь характерные для лучших распевов классических протяжных песен:

Ты родное наше поле

Аксюк I, 44

146 Широко
Одна

Ты родное наше поле, эх,
кем ты вспаха-
но, кем... кем ты вспаха-
но, за... за-боро-не-но?

Сохраняя в большинстве случаев присущий жанру протяжной песни сосредоточенный, серьезный, подчас даже несколько суровый тон лирического повествования, современные песни о Родине и родной сторонухе в интонационном отношении все же заметно отличаются от старинной песенной лирики. Столь типичные для старинных лирических песен о разлуке, о тяжелой и бесправной женской доле, о рекрутчине и крепостном гнете скорбные «причитальные» интонации и попевки в распевах современных протяжных песен, естественно, не используются. Ближайшим интонационным источником их послужили, видимо, лирико-эпические песни о судьбах родной земли, а также молодецкая лирика, песни вольницы. Спокойный, эпически величавый тон лирического высказывания, присущий старинным протяжным песням об исторических судьбах русской земли, как нельзя более характерен и для целого ряда современных песен о Родине и

расцвете родного края, таких, как «Наша сторонуха», «Широки у нас просторы», «Эх, поля, да вы, поля», «Ты живи, Россия, здравствуй», мелодическую основу которых составляют энергичные, мужественные, размашистые интонационные ходы, типичные для старинных молодецких песен.

Встречаются среди песен о расцвете родного края и песни быстрого темпа. В числе их широко известная в наши дни песня «Сторонушка, сторонуха, донской привольный край», а также ярко своеобразная песня «Мчатся гуси вереницей» о преобразовании природы родного края.

Сложенная участниками самодеятельности Ростовской области молодежная песня «Сторонушка, сторонуха» (слова и напев секретаря райкома П. Косоножкина) принадлежит к числу лучших и наиболее популярных современных песен. Тема весеннего расцвета родного края соединяется, как и во многих других песнях, с прославлением вольного, радостного труда советских людей:

Сторонушка, сторонуха

Аксюк I, 19

147 Бодро
Один

Цвети, цвети весенним цветом, жизнь колхозная -
я, звени, звени приветом, песнь молодежная -
я! Сто-ро-нуш-ка, сто-ро-нуш-ка, Дон.



-ской при - воль - ный край, цве - ти, мо - я сто -



-ро - нуш - ка, цве - ти и рас - цве - тай!

Своеобразную особенность донской «Сторонушки» (как и мелодически близкой к ней песни В. Захарова «Зелеными просторами») составляет сочетание четкого маршевого шага с интонационной основой традиционного крестьянского распева. Ее напеву присуще выражение уверенности, внутренней силы и в то же время радостного воодушевления.

Интонационным источником его была, видимо, южно-русская песня (записанная в Курской области А. Рудневой со словами баллады о соперничестве двух купеческих дочерей). Тот же напев, несомненно, послужил и В. Захарову в качестве тематической основы его песни «Зелеными просторами»):

Баллада Курской обл.

148



А жил купец на о - стро - ве сре - ди мор - ской вол -

Сторонушка

Цве - ти, цве - ти ве - сен - ным цве - том, жизнь кол - хоз - на -

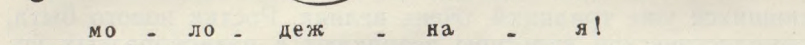


-ны, и - мел же - ну, две до - че - ри не -

-я, зве - ни, зву - чи при - ве - том, песнь



рав - ной кра - со - ты.



мо - ло - деж - на - я!

Но, разумеется, в обеих песнях (В. Захарова и П. Косножикина) мы имеем дело отнюдь не с буквальным «цитированием», поскольку исходное тематическое зерно развивается в них творчески самостоятельно и притом весьма различным путем.

Интересен и тот факт, что яркие мелодические обороты донской «Сторонушки» оказали несомненное воздействие на формирование других современных песен. Пример тому — сибирская молодежная песня «С путевкой комсомольской» (записанная в 1960 году комплексной фольклорной экспедицией Института истории искусств), во втором предложении которой явственно «просвечивает» мелодический контур заключительной песенной фразы «Сторонушки»:

С путевкой комсомольской

Забайкалье

Оживленно

Зап. Н. Бачинской

149

Одна

Все



1. Спу - тев - кой ком - со - моль - ской на фер - му мы приш -

2. Мы сме - лы - е, у - ме - лы - е, в тру - де не от - ста -



-ли, ра - бо - тать ста - ли дру - жно, по -
-ем, мы сме - ло де - ло де - ла - ем, а



-ря - док на ве - ли -

де - ла - я по - ем.

Заключение. Следует еще раз подчеркнуть, что во многих напевах, созданных участниками самодеятельности, музыкально-выразительные особенности традиционных песен нередко органически сочетаются с более новым интонационным строем и приемами развития, идущими от демократической лирики города, а также от массовых песен советских композиторов.

Ценность современного народно-бытового песенного искусства, его смелых начинаний, творческих поисков и сложившихся уже традиций, очень велика. Ростки нового быта, социалистической культуры возникают в разнообразных условиях, порой в весьма удаленных уголках нашей обширной страны, зачастую вне поля зрения профессиональных художников. Именно поэтому активное участие в песенном творчестве широких масс любителей песни, народных певцов-мастеров, приобретает такое большое значение. Многие стороны повседневной трудовой деятельности, жизненный опыт и мировоззрение советских людей, строителей коммунистического общества, запечатлены не только в профессиональных массовых песнях, но и в ярких музыкально-поэтических образах современных народно-бытовых песен, возникших в самодеятельности, в народных хорах.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

СОБИРАНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В СОВЕТСКУЮ ЭПОХУ

Широкое развертывание собирательской фольклорной работы составляет одну из важных сторон современной советской культуры. За полувековой почти период, истекший с победы Великой Октябрьской социалистической революции, собиратели записали большое количество разнообразных по мелодическому складу русских народных песен и инструментальных наигрышей, бережно хранимых в специальных архивах. Многие из этого богатства уже опубликовано в ряде весьма ценных сборников, составленных в согласии с научными требованиями современной науки о фольклоре.

Отличительная особенность собирательской и научно-исследовательской деятельности фольклористов нашего времени заключается в их живом интересе не только к традиционным жанрам, к песенной старине, но и к более поздним по происхождению явлениям: к частушке, бытовому рабочему фольклору, революционным гимнам и песням, наконец к современным народным песням на советские темы.

Публикации песен революции. Уже в 1917 году на страницах возобновленной после Февральской революции «Правды» систематически публикуются слова (частично в новых редакциях) лучших пролетарских революционных песен, таких, как «Интернационал», «Красное знамя» «Похоронный марш», «Дружно, товарищи, в ногу», «Крестьянская Марсельеза» («Отпустили крестьян на свободу девятнадцатого февраля»), «Варшавянка». Выпускаются и массовые песенники с текстами революционных песен.

Наиболее ценной следует признать сибирскую публикацию революционных песен и гимнов «Песни Великой российской революции» (Иркутск, 1917), в которой, помимо 50 текстов, вошло также значительное количество напевов как

лучших песен революционных демократов 60—80-х годов, так и пролетарских. При этом большинство напевов названного собрания представлено в наиболее типичных и художественно ценных вариантах. Отрицательной стороной издания явились несколько неуклюжие четырехголосные гармонизации, не соответствовавшие живой традиции бытового исполнения революционных песен.

Записи песен гражданской войны. Попытки собирания новых советских песен, в основном красноармейских, неоднократно предпринимались в годы гражданской войны по инициативе фронтовых газет. Однако речь при этом шла исключительно о стихотворных текстах. Ни одной записи народного (равно как и авторского) напева в те годы сделано не было.

Согласно специальному приказу Политуправления Красной Армии, все красноармейские части обязаны были прислать в Москву свои песни. Однако и в этом случае дело ограничилось лишь песенными текстами, изредка снабженными указаниями, на какой именно «голос» должно было петься то или иное песенное стихотворение.

Живой интерес к записи напевов советских народных песен возникает в начале 20-х годов с организацией при Музыкальном секторе Госиздата особого Агитотдела, одним из начинаний которого была подготовка к печати популярных сборников для красноармейской самодеятельности.

Речь идет об известных сборниках под редакцией Л. Шульгина — «Красноармейском песеннике»¹ и «Песнях Красной Армии»². В них вошли в несложных хоровых переложениях многие революционные песни и гимны (по большей части в слуховых записях Л. Шульгина) и песни группы советских композиторов, пытавшихся создавать доступные широким массам произведения («Песня коммуны» А. Митюшина, многие песни Д. Васильева-Буглая и А. Сергеева). Большой интерес представляют несколько первых записей песен гражданской войны: «На рассвете» («Румянятся зори над городом ясным»), «Расстрел коммунаров» и «Проводы». Годом позже в сходном по содержанию репертуарном сборнике «Песни Красной Армии» была опубликована «Песня красных стрелков» («С помещиком, банкиром на битву мы идем»), петая бойцами Пятой краснознаменной армии Читинского гарнизона, а также устный вариант «Марша Буденного», первоначально напечатанного как безымянная народная песня. Отдельными изданиями вышла в обработке Л. Шульгина «Молодая гвардия» записанная им (как и

¹ Л. Шульгин. Красноармейский песенник. М. — Пгр., Музсектор, 1923.

² Л. Шульгин. Песни Красной армии. М. — Л., Музсектор, 1924.

«Комсомольская краснофлотская») от московских комсомольцев¹.

Некоторые из песенных текстов гражданской войны, напевы которых тогда не удалось записать, были опубликованы Л. Шульгиным с музыкой, сочиненной Д. Васильевым-Буглаем («Гей, по дороге войско красное идет» на слова А. Маринова) и А. Сергеевым («Красноармеец умирал» на слова И. Шинкаренко).

Следует упомянуть также об интересной работе К. Повставничева «Массовое пение»², в приложении к которой были опубликованы отдельные напевы комсомольских молодежных песен тех лет.

Ценный вклад в дело собирания советских песен внес композитор А. В. Александров, обратившийся в 1929 году к записи народных песен в целях пополнения концертного репертуара, возглавляемого им Ансамблем красноармейской песни и пляски.

Выступая с ансамблем в различных воинских частях, композитор попутно обследовал их песенный репертуар, отбирая наиболее яркие песни. Так, в частях Белорусского военного округа им впервые были записаны многие знаменитые песни гражданской войны: «Мы все на бой пойдем», «Красная армия всех сильнее», а также «Песня 27-й Краснознаменной дивизии». При записи песен в частях Ростовского военного округа внимание собирателя привлекла широко известная в наши дни песня-марш «Гей, по дороге войско красное идет» (с народным напевом «Гей, в Таганроге»), а в частях Киевского военного округа — напев дальневосточной партизанской «По долинам»³.

Превосходные по качеству, с большой точностью фиксирующие особенности народного интонационно-мелодического склада записи напевов советских песен А. В. Александрова ранее всего были опубликованы в приложении к известным литературно-музыкальным монтажах «22-я Краснодарская дивизия в песнях» и «Первая конная в песнях» (М., Музсектор, 1930).

¹ Л. Шульгин. У истоков советской песни. Советская музыка, 1957, № 9, стр. 47.

² К. Повставничев. Массовое пение. М., изд. Всероссийского Пролеткульта, 1925.

³ По сообщению А. В. Шилова, впервые А. В. Александров услышал названную песню в исполнении командира И. С. Атурова с украинизированным текстом «З Ленинграда из похода шел советский славный полк». Однако, согласно личному разъяснению А. В. Александрова, данному автору этого труда, в том же подразделении им был записан и общеизвестный в наши дни текст дальневосточной партизанской «По долинам», позднее переданный композитором поэту С. Алымову для использования в литературно-музыкальном монтаже «Особая дальневосточная».

Большинство песен («Слушай, рабочий, война началась», «Белая армия, черный барон», шуточная «Посудите-ка, ребята», «Вдоль по линии Кавказа») изложено в последнем сборнике в весьма типичной для бытовой хоровой традиции трехголосной «кантовой» манере и этим выгодно отличается от позднейших стандартных четырехголосных транскрипций мелодической самостоятельностью и выразительностью каждого голоса, в том числе и басового.

Новые записи революционных песен. Продолжалась в 20-х годах также работа по собиранию и обработке старых революционных песен и песенного фольклора ссыльных и каторжан. Наибольшее научное и художественное значение имел при этом сборник «Песни каторги и ссылки» (М., 1930) изданный Всесоюзным обществом политических каторжан и ссыльнопереселенцев. Вошедшие в эту публикацию записи песен были сделаны группой молодых композиторов А. Давиденко, В. Белым, А. Копосовым и другими в основном от старых большевиков, непосредственных участников революций 1905 и 1917 года. К сожалению, при отборе напевов не было проявлено достаточной вдумчивости. В силу этого рядом с превосходными по своим художественным достоинствам мелодическими вариантами (такими, как «Казнь», «Ночь темна», «Смело, друзья», «Колодники», «Слушай» и «Полоса») отдельные песни оказались представленными в малотипичных, а подчас и явно не вполне точных вариантах («Дубинушка», «Беснуйтесь, тираны»), данных, к тому же, нередко и с неверной подтекстовкой («Замучен тяжелой неволей», «Марсельеза»).

Положительной стороной издания были многие гармонизации, выполненные с большой творческой смелостью, ярко художественно. Наряду с тем, некоторые обработки оказались нарочито усложненными, изощренными.

Несмотря на эти недостатки, издание сборника представляется значительным событием советской музыкальной культуры. Общественное значение его было огромным.

Изучение традиционной песни. Значительно менее благополучно обстояло в 20-х и в первой половине 30-х годов с собиранием и изучением русской классической песни. Интенсивному разворачиванию планомерной собирательской работы музыкантов-фольклористов препятствовали ошибочные теоретические взгляды на сущность народного творчества реакционных литературоведов, оказывавшие на протяжении ряда лет пагубное влияние на развитие советской фольклористики. Несколько ценных работ ленинградских музыковедов-фольклористов (Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд), а также труды о русском народном многоголосии А. Д. Кастальского создавались в обстановке пренебрежительного, а порой и от-

кровенно враждебного отношения к песенному творчеству русского народа.

Труды Кастальского. В самом начале 20-х годов выходит ярко оригинальное исследование о русском многоголосии маститого композитора и хорового дирижера А. Д. Кастальского (1856—1926). Следуя заветам великих русских музыкантов, Кастальский горячо отстаивал художественную самобытность русской музыкальной школы, призывая композиторов к единению с народом, с его песенным творчеством. Важным стимулом прогрессивного развития профессиональной музыки он считал внедрение в композиторскую практику выразительных особенностей народно-русской музыкальной речи. В многочисленных докладных записках, проектах учебных курсов музыкально-теоретических дисциплин, в основу которых была бы положена идея «самостоятельной системы народной музыки, независимой от школьно-композиторской практики, так как эта система покоится на других, своих основаниях и в устройстве звукорядов ладов, и распределении каденций и ритмической свободы... и расположения голосов, и гармонических созвучий, и манеры их соединения»¹.

В 1923 году А. Д. Кастальский опубликовал небольшую, но весьма содержательную книгу «Особенности народно-русской музыкальной системы», обобщив в ней результаты своих вдумчивых многолетних наблюдений над природой русского попевочно-ладового и многоголосного склада. Книга создавалась (по свидетельству Е. В. Гиппиуса) при непосредственном участии Б. В. Асафьева, который, собственно, и стимулировал ее создание, принимая активное участие в ее планировке и редактировании.

В 1926 году А. Д. Кастальским был завершен сходный по содержанию труд «Основы народного многоголосия». Как и в первой книге, основные закономерности народного многоголосия были подытожены под углом зрения непосредственного практического применения их в композиторской практике. Но, помимо восточно-славянского песенного фольклора, автор сделал попытку ввести в свои труды также образцы хорового многоголосия народов Закавказья и народной инструментальной музыки Средней Азии. В течение длительного времени работа эта оставалась в рукописи и увидела свет лишь в 1948 году (под редакцией и с предисловием профессора В. М. Беляева).

«**Крестьянское искусство СССР**». Почти единственным научным учреждением, планировавшим в 20-х годах собира-

¹ Архив А. Д. Кастальского. Госуд. Центр. музей музыкальной культуры имени Глинки. Фонд 12.

тельские фольклорные экспедиции, был Государственный институт истории искусств в Ленинграде (секция изучения крестьянского искусства). С 1926—1929 годов состоялись комплексные экспедиции института, посвященные изучению северного крестьянского искусства в Заонежье, по берегам Пинеги, Мезени и Печоры. В состав этих экспедиций, помимо специалистов в области словесно-музыкального фольклора (в лице А. М. Астаховой, Е. В. Гиппиуса, Н. П. Колпаковой, А. В. Финагина и З. В. Эвальд), входили также этнографы и театроведы, специалисты в области народных изобразительных искусств и архитектуры.

Научная задача экспедиций заключалась во всестороннем изучении художественной жизни деревни. Наряду с собиранием сохранившихся остатков далекой старины, исследователи ставили целью проследить влияние на художественную жизнь деревни больших центров, в частности Ленинграда, выявить, как эти влияния творчески перерабатывались населением северных деревень, в каком направлении развивались в XIX и начале XX века отдельные отрасли народного искусства.

Собранные материалы и наблюдения первых экспедиций — заонежской и пинежско-мезенской — были обобщены в разнообразных по тематике статьях (К. Романов — «Жилой дом в Заонежье», К. Большева — «Крестьянская живопись Заонежья», Е. Кнатц — «Вышивки Заонежья» и др.) в двух сборниках работ секции крестьянского искусства Комитета социологического изучения искусств Государственного института истории искусств (серия «Крестьянское искусство СССР»).

Следует подчеркнуть, что научные интересы участников экспедиции сосредоточивались вокруг наиболее живых явлений песенного фольклора обследованных северных районов, и в первую очередь — песенной лирики. Протяжной лирической песне посвящены ценные статьи Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, эволюции литературного содержания северной лирики — очерк Н. П. Колпаковой, наконец характерным выразительным особенностям северных свадебных песен — исследовательский очерк З. В. Эвальд¹. В приложении к указанным статьям даны нотные записи лирических и свадебных песен, собранных участниками экспедиций.

К сожалению, издание широко задуманной серии «Кре-

¹ Н. П. Колпакова. Песня на Шуньгском полуострове. В книге: Искусство Севера, т. I, Л., Academia, 1927, стр. 121—146; З. В. Эвальд. Протяжные песни Заонежья. Там же, стр. 165—175; ее же: Песни свадебного обряда на р. Пинеге. В книге: Искусство Севера, т. II, Л., Academia, 1928, стр. 177—187; Е. В. Гиппиус. Культура протяжной песни на р. Пинеге. Там же, стр. 98—116.

стьянское искусство СССР» ограничилось публикацией упомянутых двух сборников «Искусства Севера» (Л., Academia, 1927—1928), ибо сложившаяся обстановка не благоприятствовала в те годы развитию собирательской и исследовательской работы в области традиционного народного искусства.

Борьба направлений в теоретических концепциях. Как и в других областях молодого советского искусствоведения, прогрессивному демократическому направлению музыкантов-фольклористов, продолжателей взглядов на народное творчество великих представителей революционно-демократической мысли прошлого столетия и — с другой стороны — передовых воззрений русских писателей и композиторов-классиков, противостояли ошибочные псевдонаучные теории, в корне чуждые марксистской науке.

Уже в самом начале 20-х и в 30-х годах в различных областях искусствоведения и в литературоведении широкое распространение получило вульгарно-социологическое направление. Согласно утверждениям его теоретиков, в лучших произведениях фольклора отражена идеология различных эксплуататорских классов, чуждых мировоззрению пролетариата. Прочно утвердилась также теория «аристократического происхождения» фольклора (в особенности эпических жанров), разновидность так называемой теории «сниженной культуры», сформировавшаяся еще во втором десятилетии XX века в годы реакции. Так, например, В. А. Келтуяла в предисловии к «Курсу русской литературы» (СПб., 1911) выступил с утверждением, гласящим, что все виды и жанры народной поэзии зародились вовсе не в среде трудящихся масс, но были созданы представителями господствующих классов, социальной «верхушки» и лишь позднее были усвоены народом.

Еще в дореволюционное время реакционные взгляды представителей теории аристократического происхождения фольклора и «сниженной культуры» подверглись суровой критике со стороны А. М. Горького. Искренне возмущаясь тенденцией приписать господствующим классам наиболее замечательные творения народного искусства (в частности, былины), А. М. Горький в 1912 году писал, что словесные тексты русских народных песен и былин — «даже без комментариев — очень солидно возражают тем, кто, как, например, Келтуяла, ныне выводит все творчество народное из аристократии, от командующих классов»¹.

В 20-х и 30-х годах различные литературные и художественные организации, и в первую очередь Пролеткульт

¹ А. М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 29, стр. 235 (письмо к Е. Ляцкому).

(теоретические установки которого в свое время были сурово осуждены В. И. Лениным), а позднее Российская ассоциация пролетарских писателей и Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПП и РАПМ), под видом «марксистских» широко пропагандировали вульгарно социологические установки. Представители этих организаций «приклеивали» к великим произведениям искусства и литературы, в том числе и к произведениям фольклора, своего рода «ярлыки», гласящие о принадлежности их исключительно к той или иной классовой прослойке. Порочные теоретические положения такого рода способствовали, как известно, нигилистическому отношению к культурному художественному наследию прошлого, в том числе и к классической русской песне, как к якобы творчеству «феодалного» крестьянства, а то и кулачества, в корне чуждому идеологии пролетариата. Подобные суждения препятствовали не только развертыванию собирания и изучения классической русской народной песни, но и концертной пропаганде ее. Над некоторыми народными хорами (в том числе над хором Пятницкого) в те годы учинялись даже показательные «суды». В программах для средней школы были объявлены антинародным жанром, а сказки оказались изъятыми из детских библиотек на том основании, что эти замечательные творения здорового народного искусства якобы способны привить детям кулацко-буржуазную идеологию и способствовать развитию в них «болезненной фантазии», «мистических настроений».

Единого взгляда на разные явления фольклора в вульгарно-социологических трудах все же не было. В то время как многие представители РАПП всячески дискредитировали народное творчество, усиленно ратуя за полное его уничтожение, деятели РАПМ не отрицали высоких художественных качеств старинной русской песни, хотя и сомневались в ее жизнеспособности. Зато эстетическая ценность мелодий позднейшей городской певческой традиции XIX и начала XX века особенно энергично оспаривалась ввиду ее якобы «мещанской», «мелкобуржуазной» природы. Справедливо напомнить и об энергичной борьбе РАПМ, направленной на оздоровление тогдашнего массового песенного быта, зараженного псевдонародными песнями и антихудожественными «жестокими» романами.

Авторитетные выступления партийной печати по поводу грубых теоретических ошибок пролеткультовцев, а также специальное постановление ЦК ВКП(б) по вопросам перестройки литературных и художественных организаций от 23 апреля 1932 года постепенно помогли литературоведам и музыкантам изжить неверные теоретические установки и при-

знать народное музыкально-поэтическое творчество ценнейшим достоянием мировой культуры.

Взгляды Горького. Чрезвычайно важное значение в привлечении к народному творчеству общественного внимания имел в 1934 году также Первый всесоюзный съезд советских писателей. В руководящем докладе А. М. Горького прозвучал призыв к молодым писателям учиться искусству художественного слова у народа, активно участвовать в собирании фольклорных произведений.

В ясных и четких формулировках А. М. Горький дал определение фольклора как коллективного создания трудового народа, и притом не только крестьянства (как это представлялось в прошлом народнически настроенным фольклористам), но и других трудовых прослоек, в особенности рабочего класса. Вместе с тем он полностью исключил из понятия «фольклор» устные произведения, возникшие под влиянием церкви, деклассированных элементов и в нетрудовой мелкобуржуазной среде.

Опираясь на важнейшие положения классиков марксизма, Горький указывал на историческую обусловленность развития фольклора, усматривая в нем отражение жизни, быта и исторических судеб народов мира от древнейших времен до наших дней. В своем докладе на съезде писателей он подчеркнул, что «подлинную историю трудового народа нельзя знать не зная устного народного творчества»¹.

На многочисленных примерах из сокровищницы мировой литературы Горький показал также благотворное влияние фольклора на развитие индивидуального творчества великих мастеров художественного слова различных исторических периодов и в разных странах. С присущей ему чеканной точностью мысли Горький сформулировал важнейшие теоретические положения о бессмертной народной поэзии и прозе как «родоначальнице книжной литературы»¹ и о том, что «начало искусства слова — в фольклоре»².

Наряду с разработкой важнейших теоретических положений науки о фольклоре, А. М. Горький в 30-х годах возглавил также издание многих замечательных образцов словесного творчества народов мира (в организованной им серии «Библиотека поэта») и лично руководил работой по записи современных песен, частушек и сказок, предназначенных для антологии «Творчество народов СССР». Он был горячо убежден в том, что знакомство каждого трудящегося с лучшими произведениями братских республик, переведенными

¹ А. М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1953, стр. 767.

² Там же, стр. 729.

на языки всех народностей Советского Союза, «очень ускорило бы процесс создания той единой социалистической культуры, которая, не стирая индивидуальные черты лица всех наций и племен, создала бы единую, величественную, грозную и обновляющую весь мир социалистическую культуру. Вот идеал, вот цель наша, вот куда мы должны стремиться, знакомясь друг с другом посредством изучения народного устного творчества»¹.

СОБИРАНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В 30—50-е ГОДЫ

Антология «Творчество народов СССР». Немалое значение в усилении широкого общественного интереса к народным песням, и в особенности к песням на современные советские темы, имело интересное начинание редакции «Правды», возглавившей работу по отысканию и записи народных песенных текстов с целью подготовки к 20-летию Великой Октябрьской социалистической революции обширной антологии фольклорных произведений, созданных различными народами Советского Союза². Как уже говорилось, в подготовке этого юбилейного издания активное участие принимал А. М. Горький. При этом собранные образцы народного творчества предварительно печатались на страницах различных периодических изданий, в том числе и самой «Правды».

К сожалению, работа по собиранию и записи современных народных песен, развернутая по инициативе редакции «Правды», проводилась преимущественно силами литературоведов и фольклористов-словесников. Музыканты-фольклористы к этой важной работе почти не привлекались, в силу чего напевы многих ярко художественных песен остались неизвестны, и это в значительной мере снизило научную ценность антологии. Вовсе не давая представления о путях развития музыкального языка современных песен, публикации такого рода все же познакомили широкие круги читателей с поэтическими образами и сюжетами фольклора наших дней. Это имело свое положительное значение. К народным песенным текстам нередко стали обращаться с этого времени многие профессиональные композиторы, авторы ярких массовых песен. На народные слова были созданы такие интересные песни, как «Дороженька» и «На коне вороном выезжал партизан» Вл. Захарова, а также его хор «Два со-

¹ А. М. Горький. Письмо к Г. Мамедли. «Правда» от 17 декабря 1934 г.

² Творчество народов СССР. Под редакцией А. М. Горького, Л. З. Мехлиса, А. И. Стецкого. Изд-во редакции «Правда», 1937.

кола». Стихотворение участника пензенской хоровой самодеятельности Инюшкина «Много песен поет наш советский народ» послужили А. В. Александрову для его патриотической кантаты. Слова современных песен и частушек использовал в кантате «Здравица» С. Прокофьев.

«Русские народные песни» (антология). Принципиально новый и несравненно более широкий взгляд на природу народного песенного творчества, характерный для советской фольклористики 30-х годов и более позднего времени, впервые получил свое отражение в обширной трехтомной антологии «Русские народные песни», опубликованной в 1936—1937 годах Политическим управлением Рабоче-Крестьянской Красной Армии (ПУРККА). Основными составителями этого сборника были профессор Ю. А. Соколов (тексты) и композитор Ан. Новиков (редакция, выбор, отчасти и слуховая запись напевов).

Впервые в обширном трехтомном собрании (500 песен), наряду с традиционными историческими, лирическими (протяжными, вечорочными), хороводными, величальными свадебными, шуточными и плясовыми (большой частью почерпнутыми из лучших дореволюционных публикаций), были широко представлены также наиболее типичные для массового песенного быта XX века популярные песни поздней городской традиции, в недавнем прошлом еще третировавшиеся как «ненастоящие», «псевдонародные».

Среди них были героико-патриотические и лирические песни на слова русских поэтов, устные народные варианты бытовых романсов русских композиторов (Варламова, Гурилева и других), солдатские походные, бытовые баллады и чувствительные песни-романсы, наконец социально заостренные песни рабочего быта. На первых, «заглавных» страницах каждого из трех томов помещались наиболее любимые революционные и героико-патриотические песни XIX и начала XX века. Особый раздел второго тома был отведен разнообразным частушечным напевам¹.

Рядом с напевами, перепечатанными из лучших дореволюционных и современных советских публикаций, в антологию вошли слуховые записи многих общеизвестных песен позднейшей народно-бытовой традиции — городской и сельской, сделанные редактором-составителем трехтомного собрания, композитором Ан. Новиковым. К сожалению, по-

¹ В каждом из трех томов антологии песни располагались еще и по исполнительскому принципу. Вслед за широко известными городскими бытовыми и революционными песнями в одноголосном и простейшем двухголосном изложении следовали песни для двух- и трехголосного и, наконец, для четырехголосного смешанного хора. В особый отдел входили песни для голоса соло с сопровождением.

сколькo собрание предназначалось для красноармейской самодетельности, в издание не были включены ссылки на первоисточники и комментарии научного характера.

Другие популярные сборники. Аналогичные принципы были положены в основу составления также некоторых других популярных песенных собраний. Пример тому — сборник «Русская народная песня», составленный С. Бугославским и Иваном Шишовым (М., Музгиз, 1936). И здесь, рядом с «Песнями старого крестьянского быта» (раздел III), были широко представлены более поздние по своему происхождению «Песни на слова русских поэтов» (раздел IV), «Песни и романсы городского быта» (раздел V), а также частушки (раздел VI). В отличие от трехтомного собрания под редакцией Ан. Новикова, составители указанного сборника предприняли попытку классификации песен исходя из характера их поэтического и музыкального содержания, а отчасти и времени происхождения.

Как и в трехтомнике «Русские народные песни», на первом месте сборника Бугославского—Шишова стоят песни революционной борьбы, среди которых мы встречаем не только лучшие песни пролетарского периода освободительного движения, но и некоторые песни гражданской войны. Именно в этом издании впервые были опубликованы такие замечательные песни, как «Гулял по Уралу Чапаев-герой» (запись А. В. Александрова), а также партизанские «Не вейтеся, чайки» и «По сединским тайгам и долинам» (в записи И. Неймарка и Ан. Новикова).

К отдельным песням (к сожалению, не во всех необходимых случаях) авторы дали примечания, указав творцов поэтического текста или первоисточник напева.

Сходным образом составлен также ценный репертуарный сборник «Песни донских и кубанских казаков» С. Бугославского и И. Шишова (М., Музгиз, 1937). Наряду со старыми эпическими песнями и казачьими хоровыми былинами (в записи А. Листопадова), солдатскими походными и позднейшими военно-бытовыми песнями, сюда вошли, с одной стороны, разнообразные лирические, свадебные и шуточные песни и, с другой, — отдельные воинские песни на современные советские темы.

Большую научную и художественную ценность представляет также изданный в годы Великой Отечественной войны в осажденном Ленинграде популярный песенник под редакцией Е. В. Гиппиуса («Русские народные песни», Л., изд.-во «Искусство», 1943). Рядом с лучшими лирическими песнями городского быта и современными частушками, в нем широко представлены героические песни солдатской традиции в

том числе и на исторические темы («Ермак», «Бородино», «Варяг»).

Песенные экспедиции и публикации 30-х годов. Почин редакции «Правды» в деле собирания и публикации разнообразных народно-поэтических произведений, несомненно, послужил толчком к более широкому развертыванию фольклорной собирательской работы. Новые фольклорные экспедиции организуются в эти годы Институтом этнографии Академии наук СССР (Ленинград), Союзом советских композиторов. При консерваториях организуются Кабинеты народной музыки. В особенности плодотворной и богатой многими ценными находками и наблюдениями была деятельность Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории, возглавляемого с 1937 по 1953 год крупным советским фольклористом К. В. Квиткой.

«Песни Пинежья». В 30-х годах видные ленинградские фольклористы продолжают экспедиционную работу по обследованию северных районов (Институт этнографии и Институт мировой литературы Академии наук СССР). Собранные ими многочисленные фонограммы разнообразных в жанровом отношении песен постепенно выявили яркое стилевое своеобразие русской народной мелодики северных областей, во многом отличной от мелодики песен среднерусских и южнорусских. В результате углубленной разработки Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд материалов Центрального фонограммархива народной музыки (Ленинград) в 1937 году был опубликован капитальный фольклорный сборник «Песни Пинежья»¹, в состав которого вошли разнообразные лирические, свадебные, хороводно-плясовые песни и частушки, записанные в основном от замечательных певцов-мастеров, представителей исконной певческой традиции Северодвинского правобережья в районах древней новгородской колонизации. Пример тому — «долгие» лирические и свадебные песни, петье дуэтом даровитых песенниц А. Хромцовой и У. Ширяевой из деревни Поганец (№№ 55—85) и терцетом братьев Исаковых из деревни Занюхча.

Научное значение этого сборника исключительно велико. Впервые музыкальные памятники высокой певческой культуры времен Великого Новгорода были представлены во всем неповторимом своеобразии их интонационно-попевочного строя (подчас ладово неустойчивого, с характерными для русского севера хроматическими и «тритоновыми» оборотами, сложным подголосочно-полифоническим складом и

¹ Песни Пинежья. Материалы Фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Книга II, М., Музгиз, 1937.

склонностью к «бесконечности» мелодического развертывания).

При этом напевы, вошедшие в состав сборника «Песни Пинежья», представлены в тщательно выполненных нотациях («расшифровках») фонограмм с сохранением диалектных особенностей произношения. Но поскольку авторы сборника стремились воссоздать в каждом напеве специфические особенности его живого звучания в конкретной исполнительской трактовке, нотные записи отдельных песен подчас оказались перегруженными мелодическими деталями второстепенного значения, порой обусловленными чисто импровизационными случайностями.

Сборник был снабжен обширной библиографией и развернутыми исследовательскими комментариями к каждой песне.

«Народные песни Вологодской области». Ценным вкладом в советскую фольклористику явился и другой северный сборник ленинградских специалистов — «Народные песни Вологодской области»¹, на материале экспедиции, организованной фольклорной комиссией при Институте этнографии Академии наук СССР совместно с Союзом советских композиторов. В соответствии с поставленной задачей отражения в сборнике музыкального быта современной колхозной деревни, при отборе песенных образцов составители сборника ориентировались в первую очередь «на живые в современном быту распевы, показывающие даже старую песню в ее современной, широко бытующей интонации».

Как и в «Песнях Пинежья», тщательно выполненные расшифровки фонограмм воспроизводят типовые распевы классических северных протяжных, свадебных и хороводных песен в их живом, непосредственном звучании, но без излишней перегруженности подробностями частного значения.

Особенный интерес представляют записи гармошечных наигрышей и современных частушек с мастерским инструментальным сопровождением.

Записи Кабинета народной музыки МГК. Многочисленные экспедиции в среднерусские, отчасти и южнорусские районы систематически проводятся с конца 30-х годов сотрудниками Кабинета народной музыки при Московской государственной консерватории. Широкое участие принимают в них и студенты Московской консерватории. В противоположность ленинградским фольклористам, совершавшим в эти годы экспедиции преимущественно в северные районы,

¹ Народные песни Вологодской области. Сборник фонографических записей под ред. Е. В. Гиппиуса, З. В. Эвальд. Запись текстов А. М. Астаховой и Н. П. Колпаковой; муз. записи В. В. Великанова и Ф. А. Рубцова, Л., Музгиз, 1938.

сотрудники Кабинета народной музыки особенно много сделали для изучения не только классических распевов, но и более старинных песенных жанров (календарных, свадебных, весенних хороводных песен и причитаний), а также наигрышей на народных духовых и струнных инструментах в в основном среднерусских и югозападных районах (Подмосковья, Владимирской, Ивановской, Орловской, Воронежской, Курской, Брянской и Смоленской областей).

По материалам экспедиций Кабинета народной музыки в 50-х годах были подготовлены, а отчасти и опубликованы ценнейшие в научном и художественном отношении сборники курских¹ и брянских² песен, содержавшие, наряду с разнообразными образцами русской песенной классики, немало ярко своеобразных по своим стилевым особенностям песен более давнего происхождения: земледельческих календарных (в том числе обрядовых и лирических веснянок, весенних хороводных, покосных, жатвенных).

«Хор имени Пятницкого». Замечательные по своим художественным достоинствам протяжные лирические, свадебные, хороводные и плясовые песни опубликовал в трех выпусках своего обширного сборника «Хор имени Пятницкого» Вл. Захаров³. Сюда вошли лучшие классические песни, исполняемые в концертных программах хора («Степь», «Горы Воробьевские», «Кому радость и веселье») и, кроме того, многие ценные песни, сообщенные отдельными певцами хорового коллектива, в том числе свадебные причитания и некоторые свадебные песни на бесполутоновой основе («Уж ты, ель», «Недолго веночку на стенке висеть»).

Наряду со старинными песнями, В. Захаров опубликовал и несколько новых советских песен («Колхозница Пелагея удала»), а также ряд частушек о новом колхозном быте, Советской Конституции и героических перелетах через Северный полюс.

Издание сборника «Хор имени Пятницкого» было положено начало публикаций лучших песен из репертуара самодеятельных и профессиональных хоров русской народной песни. В послевоенные годы выходят ценные собрания, фиксирующие песенный репертуар Государственного Архангельского хора, Уральского народного хора, Воронежского хора.

¹ А. В. Руднева. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957.

² К. Свитова. Русские народные песни Брянской области (в печати).

³ «Хор имени Пятницкого». Записи Вл. Захарова, редакция текстов и примечания П. Казьмина. Вып. I; 20 русских народных песен, М., Музгиз, 1936; вып. 2; 25 русских народных песен, М., «Искусство», 1938; вып. 3; 30 русских народных песен, М., Музгиз, 1939. Второе издание: 100 русских народных песен, М., Музгиз, 1958.

Лучшей публикацией такого рода следует признать сборник А. В. Рудневой (под редакцией Е. В. Гиппиуса) «Русские народные песни Подмосковья», записанные от замечательного народного хора под руководством даровитого народного певца П. Г. Яркова (М.—Л., Музгиз, 1950).

Записи частушек. В середине 30-х годов внимание музыкантов-фольклористов начинает привлекать также частушка. Выше упоминалось, что в трехтомной антологии «Русские народные песни» под редакцией Ан. Новикова разнохарактерным частушечным напевам (скороговорочным, плясовым, напевно-декламационным «страданиям» романсового склада и широкораспевным) отведен особый обширный раздел второго тома. Типовые частушечные напевы (во многих случаях совпадающие с опубликованными Ан. Новиковым, но в основном с советскими текстами) содержатся и в популярном сборнике «Русская народная песня» С. Бугославского и Ив. Шишова.

В тщательно выполненных расшифровках фонозаписей пинежских и вологодских частушек (Е. Гиппиуса, З. Эвальд и Ф. Рубцова) впервые была выявлена большая художественная роль гармошечных и балалаечных наигрышей с присутствием им богатством вариационного развития и разнообразием фактуры, в особенности во вступительных эпизодах и своего рода «интерлюдиях».

Значительный художественный интерес представляют также записи А. Рудневой самобытных хоровых партитур воронежских частушек с богатой и сложной подголосочно-гармонической фактурой (при исполнении «под язык»), своеобразно воспроизводящей звучание гармоники¹.

Лирически выразительные напевы воронежских «страданий» в манере местной протяжной песни («Ох, залетка»), а также частушек на новые советские темы (о Конституции, о героях-летчиках) содержатся и в сборнике В. Захарова «Хор Пятницкого».

Запись и публикация частушечных напевов и наигрышей продолжается и в 40—50-х годах. Много художественно ярких образцов дано в ценном репертуарном сборнике «Русские песни»², составленном в основном по материалам Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности 1947/48 года.

Наибольшее количество частушечных напевов (в том числе и созданных сравнительно недавно, уже в послевоенное время) сосредоточено в обширном собрании Н. Котиковой

¹ Русские народные песни Воронежской области. М.—Л., Музгиз, 1939.

² Русские песни. М., Госиздат культурно-просветительной литературы, 1949, стр. 90—129.

«Русские частушки» (Л., Музгиз, 1956). В сборнике содержится обильный и разнообразный материал, на основе которого можно составить представление о богатстве современных частушечных напевов и связи их с местными певческими традициями.

Среди теоретических исследований, посвященных частушке, наиболее значительна работа Е. Гиппиуса «Интонационные элементы русской частушки» («Советский фольклор», 1936, №№ 4—5). Ценные сведения содержатся и в статье Н. Жемчужиной «Частушка и песня» («Советская музыка», 1954, № 11).

Новые записи и публикации песен революции и гражданской войны. Живой интерес проявляют собиратели 30-х годов также к песням на советские темы, в особенности к героико-эпическим и лирическим песням гражданской войны, а также к первым комсомольским песням 20-х годов. Собирацию их посвящаются в середине 30-х годов особые экспедиции. Так, летом 1935 года политическое управление Красной Армии совместно с Союзом советских композиторов направило группу собирателей (в лице Ан. Новикова, И. Неймарка, В. Тарнопольского, И. Миронова) в районы боевого маршрута Таманской дивизии и Первой конной армии. Участниками этой экспедиции впервые были записаны ценные партизанские песни «По сединским тайгам и долинам» и «Не вейтеся, чайки» (примеры 109 и 110). Не менее интересной была экспедиция Кабинета народной музыки Московской консерватории под руководством В. Кривоносова в Куйбышевскую область по следам боевых действий Чапаевской дивизии (1938). Отдельные записи песен гражданской войны приведены в данной книге (примеры 102 и 104).

«Песни Красной армии». Выше говорилось о публикации в 1936 году записей четырех песен гражданской войны («Гулял по Уралу Чапаев-герой», «Не вейтеся, чайки» и др.) в популярном сборнике «Русская народная песня» Бугославского—Шишова. Значительно более широкий круг песен гражданской войны (в основном в записях А. В. Александрова), а также отдельные молодежные и красноармейские песни 20-х годов, такие, как «Комсомольская краснофлотская» (стр. 120) и «Песня 27-й Краснознаменной дивизии» (стр. 32), представлен в ценном репертуарном сборнике 1936 года «Песни Красной Армии»¹. Помимо фольклорных записей, перепечатанных из «Красноармейского песенника» Л. Шульгина («Марш Буденного», «Расстрел коммунаров» и «Проводы»), а также дальневосточной партизанской «По долинам» в хоровой обработке А. В. Александрова

¹ Песни Красной Армии. М., Госвоениздат, 1936 (ПУРККА); стр. 200—214.

(стр. 32—34), в сборник вошли такие популярные народные песни красноармейского репертуара, как «Из-за лесу и суровых темных гор» (стр. 87), «Вдоль по фронту кавалерия идет», «Гей, по дороге», «Смело мы в бой пойдем», «Ты, моряк, красивый сам собою», «Яблочко», «Там вдали, за рекой», «По Сединским тайгам», «Наш паровоз» и «Красная Армия всех сильнее» (с неточной ссылкой на авторство Дм. Покрасса, в то время как песня была сочинена Сам. Покрассом). Многие из названных песен были опубликованы составителями «Песен Красной Армии» впервые. Заслуживает внимания также тщательный выбор мелодических вариантов и точность воспроизведения мелодического контура.

Другие сборники. Продолжается в 30-х годах также соби- рание старой революционной песни. Специальная бригада фольклористов (В. И. Чичеров, С. Д. Магид) изучает песен- ный репертуар участников революций 1905, 1917 года, стре- мясь выявить наиболее художественно полноценные и отшли- фованные варианты словесных текстов и напевов. В резуль- тате вдумчивой собирательской работы многие напевы уда- лось записать в более типических вариантах, чем это было сделано в 1930 году составителями «Песен каторги и ссыл- ки». Некоторые из этих записей были опубликованы в сво- бодной хоровой обработке Б. Шехтера в первом разделе сборника «50 русских революционных песен» под редакцией М. С. Друскина (Л., Музгиз, 1938). Во второй раздел со- брания вошла рабочая песня «Мы кузнецы» на слова рабо- чего-поэта Ф. Шкулева (1912), а также 24 песни граждан- ской войны и начала 20-х годов и в основном те же самые образцы, что и в названном выше сборнике «Песни Красной Армии», с добавлением «Сальской песни» (в записи А. В. Александрова), лирической песни «Черный ворон», а также шуточной красноармейской «Через речку перешли» и «Проводов» (в записях А. Лозановой и З. Эвальд).

При несомненной ценности свободных хоровых обработок А. В. Алек- сандрова и Б. Шехтера, революционно-героические и бытовые красно- армейские песни в сборнике «50 русских революционных песен» отнюдь не имеют характера фольклорных первоисточников, бережно сохраненно- го в репертуарном сборнике 1936 года «Песни Красной Армии». Судить о первоначальном характере народных напевов по этим достаточно слож- ным обработкам не всегда представляется возможным. Не отличаются должной точностью и комментарии, касающиеся авторов песен, времени их возникновения, а также предполагаемых источников их напевов.

Завершая обзор публикаций песен гражданской войны и 20-х и 30-х годов, следует упомянуть об интересных оборон- ных воинских песнях в репертуарном сборнике «Песни дон- ских и кубанских казаков» С. Бугославского и И. Шишова (М., Музгиз, 1937), куда, наряду с другими образцами, во- шло несколько ценных записей А. М. Листопадава. Записи

красноармейских песен гражданской войны содержатся, как уже говорилось, и в третьем выпуске сборника Вл. Захаро- ва «Хор Пятницкого» («Вы поля», «Черный ворон», «Вспом- ним, братцы»).

В начале 50-х годов наиболее любимые революционные гимны, а также первые комсомольские и красноармейские песни вышли в хоровом сборнике «Русские революционные песни» (М., Музгиз, 1952) в обработке Б. Шехтера и с ком- ментариями И. Нестьева).

Записи песен Великой Отечественной войны. Как это бы- ло и в годы гражданской войны, соби- рание песен о событиях Великой Отечественной войны началось с фиксации стихо- творных текстов. На всем протяжении военных лет тексты песен, созданных в отдельных воинских подразделениях и партизанских отрядах, печатались на страницах газет и жур- налов. Материалы эти позднее послужили ценным подспорь- ем для установления происхождения отдельных песен.

Широкое общественное признание получила публикация песен Великой Отечественной войны в сборнике «Русские песни» по материалам Всероссийского смотра сельской худ- ожественной самодеятельности 1947/48 года. Сюда вошли превосходные по качеству записи сотрудницы Кабинета народной музыки Московской консерватории К. Г. Свитовой («Тучи над Волгой клубятся», «Шел ленинградский паре- нек», «Возле города Росгова», «Песня о Зое Космодемьян- ской»), опубликованные без указания имени этой соби- рательницы, а также ряд песен, записанных от самодеятельных и профессиональных хоров северных районов («Дорожень- ка», «Под славным Сталинградом») и другие.

Многие из этих записей позднее перепечатывались в дру- гих собраниях и, что еще более важно, вошли в репертуар различных самодеятельных и профессиональных хоров (на- пример, хора русской песни Всесоюзного радио и телевиде- ния, Краснознаменного ансамбля песни и пляски имени А. В. Александрова), неоднократно издавались в грамзаписи.

Ценные записи народных песен о Великой Отечественной войне, а также своеобразные народные варианты советских авторских песен содержатся в книге Л. Христиансена «Совре- менное народное песенное творчество Свердловской области» (М., Музгиз, 1954), в его же песенных сборниках и в ряде журнальных статей советских собирателей.

Среди многих репертуарных хоровых сборников ярко вы- деляется обширное собрание А. Тищенко «Советская армия и Военно-Морской флот в народных песнях»¹. Составитель

¹ М., Музгиз, 1956. Составление сборника и пояснения А. Тищенко, муз. редакция В. Белого.

его стремился возможно подробнее представить лучшие героические и лирико-повествовательные воинские народные песни. Рядом с рабочими революционными гимнами и общеизвестными песнями гражданской войны (в обработках А. В. Александрова, В. Белого, Б. Шехтера и других) в сборник вошло также немало позднее записанных песен, как, например, сибирский вариант лирической песни «Уж ты, поле» о смерти на поле брани (в записи и обработке В. Левашова), «Вейся, знамя коммунизма» (запись В. Харькова), «Был солдат простой герой» (запись И. Нестьева). Большой интерес представляют украинские героико-лирические песни о Н. Щорсе и Г. Котовском («Гей, шумели буйно травы», «Ой, над Случем спят туманы») и оборонные песни 30-х годов (терская «Над горами тучи вьются», дальневосточная «Идет страна»).

Большое внимание уделено в сборнике А. Тищенко также народным песням Великой Отечественной войны, среди которых есть и новые публикации («Песня о разведчике Юрии Смирнове», сложенная в подмосковном хоре П. Г. Яркова), а также разнообразные по содержанию украинские, белорусские и северокавказские героические песни того же времени. Наряду с широкоизвестными в наши дни послевоенными песнями о Родине и родной сторонке, А. Тищенко привел и целый ряд новых лирических песен, созданных в армейской и краснофлотской самодеятельности.

Собирание песен в конце 40-х и 50-х годах. В первые послевоенные и в 50-е годы собирание и публикация песен на современные темы приняли несравненно более широкий размах. Специальные фольклорные экспедиции стали посылать различные учреждения (Академия наук, Дома народного творчества), консерватории и Союз советских композиторов. К собиранию народных песен в эти годы стали активно привлекаться студенты музыкальных учебных заведений, молодые композиторы. Немало полезного внесли в дело собирания и создания современных народных песен также руководители народных хоров, непосредственно связанные с даровитыми народными певцами, творцами песенных текстов и напевов, например руководитель Воронежского хора К. Массалитинов, руководители Новосибирского хора Андрей Новиков и В. Левашов, руководительница Северного хора А. Я. Колотилова, хормейстер того же хора П. Кольцов, руководитель Уральского хора Л. Л. Христиансен.

Сборники современных советских песен. На протяжении 50-х годов вышло большое количество песенных сборников с публикациями не только старинных, но и новых песен на современные темы. Однако эти обильные и разносторонние песенные материалы требуют весьма критического отноше-

ния в силу того, что большинство изданий такого рода носит преимущественно пропагандистский, популяризаторский, а не научно-исследовательский характер.

Приходится констатировать, что, готовя к печати тот или иной напев, редакторы сборников считали себя вправе свободно «прибавлять» и «убавлять», порой существенно видоизменяя интонационный строй и форму напева. Пример тому — «Родина» вичугских ткачей с ее «омажоренной» серединой, а также «Песня о трактористке» А. Оленичевой, первоначально опубликованная в сборнике С. Аксюка «Современные русские песни» и в песеннике Аз. Иванова «Русские песни» в виде периода из четырех пропорционально-симметричных песенных фраз, в то время как подлинный напев Оленичевой состоит не из четырех, а из шести песенных фраз с яркой высотной кульминацией в заключении.

Не лучше обстоит дело и с песенными текстами новых народных песен, напечатанными во многих случаях в свободных пересказах профессиональных поэтов.

Уязвимую сторону многих песенных публикаций 50-х годов (в особенности в сборниках под редакцией С. Аксюка и Аз. Иванова) составляют примечания и комментарии часто весьма неточные, а иногда и явно ошибочные. Зачастую неверны обозначения местностей и ссылки на индивидуальное авторство. Некоторые мелодии, созданные участниками самодеятельности и народными певцами, по недосмотру приписаны профессиональным композиторам, тогда как им на самом деле (и то не всегда) принадлежала лишь гармонизация песен. В свою очередь участники и руководители музыкальной самодеятельности иной раз выдают за собственное сочинение старые народные мелодии.

Из сказанного следует вывод о весьма осторожном и осмотрительном подходе к публикациям современных народных песен, равно как и песен участников самодеятельности (в особенности в изданиях последних 10—15 лет), содержащих множество неточностей и вольных редакторских «наслоений» как в музыкально-поэтическом тексте, так и в комментариях.

Областные сборники. Еще во второй половине 30-х годов советские собиратели проявили живой интерес к изучению типичного круга песен отдельных районов и областей с присущими им музыкально-стилевыми особенностями (таковы были упоминавшиеся уже «Песни Пинежья», а также «Русские народные песни» Вологодской области и Воронежской области). Углубленное изучение местных песенных традиций способствовало всемерному расширению эстетических представлений наших музыкальных деятелей о русском классическом народно-песенном стиле, исторически сложившемся в процессе постепенного слияния своеобразных певческих особенностей как северных и северо-западных, так и среднерусских, южных и юго-западных областей.

Впервые во всей широте вопрос о многообразии стилевых особенностей местных певческих традиций был поставлен в сообщении Е. В. Гиппиуса «Об областных стилях народного русского многоголосия», прочитанном им в 1948 году в Институте этнографии Академии наук СССР.

Со второй половины 40-х, а также на всем протяжении

50-х и начала 60-х годов деятельность многих советских собирателей посвящена изучению характерных особенностей русского народно-песенного стиля на основе детального обследования певческих традиций отдельных областей и районов с выявлением присущих им музыкально-выразительных особенностей и специфического репертуара. Обследование отдельных крупных очагов народного певческого искусства в больших русских городах, районных центрах и селах показало, что «каждый из таких народных певческих очагов имеет выработанный многими поколениями народных художников свой особый стиль, свой неповторимый «художественный почерк», свой певческий репертуар. Одни «певкие» города прославились искусством хорового исполнения народных многоголосных песен на рожках — такова Владимирская область (рожечников народ недаром величает владимирскими, хотя на рожках играют и в других среднерусских областях); другие славятся как искусные гуслиры (ими знаменит Гдовский район Псковской области); третьи — плясками под своеобразный инструментальный ансамбль, — такова Курская область, четвертые — молодецкими военно-походными и военно-историческими песнями — таковы донские и гребенские казачьи станицы; пятые — «долгими», по преимуществу женскими песнями, отличающимися выразительной, высокоразвитой мелодикой широкого дыхания, выступающей в напеве как сложные внутрислоговые мелодические импровизации (в «долгих» песнях, по народному выражению, «не скоро дождешься и слова»)¹.

Вдумчивая собирательская работа советских фольклористов позволила установить и то, что неповторимо своеобразные особенности некоторых областных стилей обусловлены глубокой древностью происхождения отдельных песенных жанров, сохранившихся там в репертуаре не только в отдельных образцах, но подчас в виде целых песенных «пластов». Речь идет о песнях древнего русско-украинско-белорусского пограничья — территории древнейшей русской культуры в конце первого и начале второго тысячелетия нашей эры. Образцы такого рода богато представлены в превосходном исследовании Л. В. Кулаковского, посвященном фольклору Брянской области, — «Искусство села Дорожева. У истоков народного театра и музыки» (М., «Советский композитор», 1959), в «Русских народных песнях Смоленской области» В. Харькова (М., изд. Музфонда СССР, 1955), в неопубликованных записях брянских песен К. Г. Свитовой (Кабинет народной музыки МГК), в «Народных песнях Курской области»

¹ Е. В. Гиппиус. Предисловие к сборнику А. Рудневой «Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Янковым». М.—Л., Музгиз, 1951, стр. 4.

ти» А. В. Рудневой (М., «Советский композитор», 1957). И хотя в каждом из этих сборников, наряду с песнями древнейшего происхождения, содержится немало и более поздних (таковы рекрутские и батрацкие в упомянутом сборнике В. Харькова, некоторые лирические в курских записях А. Рудневой), становится очевидным, что именно стилевые особенности «глубинных пластов» оказали решающее воздействие на формирование неповторимо своеобразного песенного стиля каждой из этих областей.

Если ведущую линию в названных выше сборниках составляют в первую очередь песни наиболее «глубинных пластов», то в ряде других областных публикаций центральное место занимают образцы русской песенной классики: песни протяжные — лирические и повествовательные (исторические), скорые (хороводно-плясовые, вечерочные и шуточные), а также свадебные, среди которых, наряду с мелодически развитыми лирическими и величальными, попадаются иногда и более древние по своему мелодическому облику. К публикациям такого рода принадлежат «Русские народные песни Подмосковья» А. Рудневой, записанные ею от замечательного русского народного хора П. Г. Яркова¹. Сборник дает всестороннее представление и о типическом народно-песенном репертуаре Подмосковья — крупнейшего национального певческого центра русской земли с присущим ему характером распевок и богатейшим подголосочным многоголосием. Большой интерес представляют, в частности, полные хоровые партитуры пяти песен для 12 голосов (приложение), дающие наглядное представление о том, как протекает в народном хоре процесс подголосочного варьирования одноголосной или двухголосной тематической основы классической русской песни.

Ценнейшие фонозаписи среднерусской песенной классики представлены и в ряде других сборников; в числе их «Русские народные песни Калужской области» В. Харькова (М., Музгиз, 1954), а также «Русские народные песни» из фоноархива М. Е. Пятницкого в мастерских расшифровках И. К. Здановича (М.—Л., Музгиз, 1950), куда вошли многие типические песни Воронежской, Рязанской, Тульской и Смоленской областей — и в вокально-подголосочном, и в инструментальном исполнении. Несомненный интерес представляет и небольшой сборник П. Лондонова, и Е. Прохорова «Народные песни Пензенской области» (М., «Советский композитор», 1961), а также песни Орловской области под редакцией Н. М. Бачинской.

¹ Под редакцией и с предисловием Е. В. Гиппиуса. М.—Л., Музгиз, 1951. Второе издание (переработанное) с предисловием А. В. Рудневой, М., 1964.

Несколько иной профиль присущ обширному сборнику Ф. А. Рубцова «Народные песни Ленинградской области» (Л., «Советский композитор», 1959), куда, наряду с разнообразными классическими песнями, вошло также немало народно-бытовых песен поздней городской традиции («Под серебряной луной», «Белой акации»). Те же особенности характерны и для целого ряда сборников песен Свердловской области Л. Л. Христиансена, содержащих, наряду со старинными лирическими и хороводно-плясовыми, также немало бытовых рабочих песен, народных вариантов песен на стихи русских поэтов, а также ценных местных вариантов рабочих революционных гимнов.

Активно продолжается в послевоенные годы также изучение северных песен. В весьма ценном по содержанию областном сборнике «Песни Севера» (записи П. Кольцова) достаточно полно показан основной репертуар Северного хора, созданного А. Я. Колотиловой (Архангельск, 1947). Высокохудожественные лирические и скорые плясовые в сборнике А. С. Абрамского «Песни русского Севера» (М., «Советский композитор», 1959) еще более обогащают наше представление о певческой традиции Архангельской области, ее своеобразной подголосочной фактуре и ладово-мелодическом строе. Интересны и подготовленные к печати В. Харьковым, С. Браз и И. Мохиревым «Народные песни Кировской области».

Поставленная перед советской музыкальной общественностью задача изучения важнейших народно-русских песенных традиций привела советских собирателей к идее обследования отдельных певческих районов Сибири и Дальнего Востока. Начиная с 1956 года Московская государственная консерватория и Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных организуют ряд экспедиций в Красноярский край, Иркутскую область, на Амур. К участию в этих экспедициях широко привлекается студенческая молодежь¹. Ценные материалы по изучению сибирской песенной традиции дала также комплексная экспедиция Института истории искусств в Забайкалье (музыкальные записи Н. М. Бачинской).

Одновременно с научной разработкой песенных материалов послевоенных фольклорных экспедиций, в 40-е и 50-е годы впервые публикуются и некоторые ранее собранные материалы, в том числе и дореволюционные. Среди них интересные записи смоленских народных песен, сделанные еще в первой половине прошлого столетия А. С. Даргомыжским (под редакцией М. С. Пекелиса)², а также многоголосные тамбов-

¹ См. две части сборника «Русские народные песни Красноярского края». М., «Советский композитор», 1959—1962.

² М. С. Пекелис. Даргомыжский и народная песня. М.—Л., Музгиз, 1951.

ские записи известного хоровика В. М. Орлова¹. В послевоенные годы вышло в свет и обширное пятитомное собрание А. М. Листопада «Песни донских казаков» (М., 1949—1954, значительная часть которых была записана еще в дореволюционное время. Среди других областных сборников собрание Листопада заметно выделяется уже своими обширными размерами (1257 песен), это подлинный областной свод, в который вошли важнейшие жанры донских песен. Листопадову принадлежит заслуга открытия богатейшего в музыкальном отношении донского былинного эпоса. Исключительной полнотой и разнообразием отличается и его подбор донских исторических песен о событиях XVI—XIX веков. Первым из фольклористов он сделал также детальное описание донской народной свадьбы со всеми входящими в нее напевами.

О методологически спорных и отрицательных сторонах издания «Песни донских казаков» рассказано в статье Б. М. Добровольского «Работа А. М. Листопада над песенным фольклором донских казаков»².

Отличительную особенность собирательской работы советских фольклористов составляет также их постоянный живой интерес к народной инструментальной музыке. В противоположность дореволюционным деятелям, занимавшимся изучением народных инструментов исключительно с точки зрения большего или меньшего сходства их с аналогичными инструментами других народов и стран, советские исследователи (Б. Ф. Смирнов, Ф. Соколов, А. Руднева) интересуются в первую очередь записью самих музыкальных наигрышей, равно как и изучением особенностей игры народных мастеров. Сборники Б. Смирнова «Искусство владимирских рожечников» (1959), «Искусство сельских гармонистов» (1962), «Народные скрипичные наигрыши» (1961), а также публикации Ф. Соколова «Гусли звончатые» (1959) и «Русская народная балалайка» (1962) составляют ценнейший вклад в русскую музыкальную фольклористику.

Заключение. Планомерная организация многих фольклорных экспедиций и собирательских поездок дала возможность советским фольклористам обнаружить дотоле неизвестные пласты ценнейших песенных материалов. Новый этап развития советской музыкальной фольклористики отчетливо обозначается в середине 60-х годов в процессе подготовки к изданию многотомного свода русских народных песен, задуманного в плане широкого обобщения и система-

¹ В. М. Орлов. Русские народные песни, записанные в Тамбовской области. Вып. 1, 2, 3, М.—Л., 1950—1951.

² В книге «Народная устная поэзия Дона», Ростов на Дону, 1963.

тизации современных научных представлений о музыкально-поэтическом языке, жанрах и формах русских песен. Специальные томы свода (подготовленные Фольклорной комиссией Союза советских композиторов) посвящены в первую очередь важнейшим песенным жанрам: былинам, историческим песням, календарным, хороводным, свадебным, протяжным лирическим, и — с другой стороны — отдельным исторически сложившимся «песенным пластам» (например, городской бытовой песне XVIII, XIX, начала XX века, советской народно-бытовой песне). Широко представлены в отдельных томах свода также образцы русской народной инструментальной музыки.

Помимо фольклорных публикаций научного характера, в наши дни немало народных песен печатается также в популярных сборниках песен, записывается на пластинках. Немаловажная роль в пропаганде произведений народного искусства принадлежит также разнохарактерным обработкам песен советскими композиторами для голоса с фортепиано, различных составов хора, инструментальных ансамблей и оркестров (А. В. Александрова, Г. Лобачева, А. Гедике, С. Прокофьева, В. Шебалина и других).

СПИСОК ПОЛНЫХ НАЗВАНИЙ ИСТОЧНИКОВ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

- Аксюк I* — Русские современные песни (на материале экспедиций ССК). Составление и общая редакция С. Аксюка, М., изд. Музфонда СССР, 1952.
- Аксюк II* — Русские старинные и современные песни. Составление и общая редакция С. Аксюка, М., изд. Музфонда СССР, 1954.
- Аксюк III, IV, V* — Современные народные песни и песни участников художественной самодеятельности, вып. 1—3, М., Музгиз, 1952—1958.
- Антология советской песни*. Вып. I—II. М., Музгиз, 1957.
- Аристов А. П.* — Песни казанских студентов 1840—1868 гг., собранные А. П. Аристовым. СПб., 1904.
- Бугославский и Шишов* — Русская народная песня. Сост. С. Бугославский и И. Шишов. М., Музгиз, 1936.
- Вессель и Альбрехт I* — Сборник солдатских, казацких и матросских песен. СПб., 1875.
- Вессель и Альбрехт II* — Школьные песни. Сост. Вессель И. Х. и Альбрехт Е. К. 17-е издание. СПб., 1879.
- Вильбоа* — 100 русских песен, записанных с народного напева и аранжированных для одного голоса с ф-п К. П. Вильбоа, СПб., 1860.
- Гинзбург I* — История русской музыки в нотных образцах. Под ред. С. Гинзбурга. Том I. Л.—М., Музгиз, 1940.
- Гиппиус* — Песенник. — Русские народные песни. Сост. Е. Гиппиус, Л. «Искусство», 1943.
- Елеонская* — Сборник великорусских частушек под ред. Е. Н. Елеонской. М., 1914.
- Захаров I, II, III* — Хор имени Пятницкого. 20, 25 и 30 русских народных песен. Зап. Вл. Захаров и П. Казьмин. М., 1936, 1938, 1939. Изд. 2-е: 100 русских народных песен. М., Музгиз, 1958.
- Иванов I, II* — Русские песни. Редактор-составитель Аз. Иванов, вып. 1 и 2. Л., Музгиз 1953—1954.
- Кабинет народной музыки*. Неопубликованные записи Кабинета народной музыки при Московской ордена Ленина Государственной консерватории им. Чайковского.
- Кашин* — Русские народные песни, собранные и изданные для пения с ф-п. Даниилом Кашиним. Кн. I—III. М., 1833—1834. Изд. 2-е. С предисловием и под ред. В. М. Беляева. М., Музгиз, 1959.
- Копосов А.* — Песни Аграфены Оленичевой. М., «Советский композитор», 1960.
- Кручинин Н.* — Песни московских цыган XIX века. Запись и составление Н. Кручинина (Хлебникова). М., Музгиз, 1961.

- Листопадов А.* — Песни донских казаков, т. II Под общей ред. Г. Сердюченко, М., Музгиз, 1950.
- Лондонов — П.* Лондонов, Е. Прохоров. Народные песни Пензенской области. М., «Советский композитор», 1961.
- Львов — Прач* — Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач. Изд. 5-е. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., Музгиз, 1955.
- Песни Великой Российской революции. Иркутск, 1917.
- Песни Вологодской обл. — Народные песни Вологодской области. Сборник фонографических записей под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Записи напевов В. В. Великанова и Ф. А. Рубцова. Л., Музгиз, 1938.
- Песни Воронежской обл. — Русские народные песни Воронежской области. М.—Л., Музгиз, 1939.
- Песни каторги и ссылки. М., Изд. Общества политкаторжан, 1930.
- Песни Красной Армии. М., Госвоениздат, 1936 (Полит. управл. Рабоче-Крестьянской Красной Армии); стр. 200—214.
- Песни Красноярского края I — Народные песни Красноярского края. Редактор-составитель В. Харьков. Вып. I, М., «Советский композитор», 1959.
- Песни Красноярского края II. — Народные песни Красноярского края. Вып. 2. Составили А. Руднева и В. Харьков. М., «Советский композитор», 1962.
- Рубцов Ф.* — Народные песни Ленинградской области. М., «Советский композитор», 1958.
- Руднева А.* — Русские народные песни Подмосковья. Запись от русского народного хора П. Г. Яркова. Ред. и пред. Е. В. Гиппиуса. М.—Л., Музгиз, 1951.
- Рупин И.* — Народные русские песни, аранжированные для голоса с ф-п. и для хора. Под ред. и с предисловием В. М. Беляева. М., Музгиз, 1955.
- Русские народные песни (500 № №). Для красноармейской самодеятельности. Редактор-составитель Ан. Новиков. Т. I—II. М.—Л., Госвоениздат, 1936; т. III, 1937. (Полит. управл. Рабоче-Крестьянской Красной Армии).
- Русские песни. Под ред. Н. Чаплыгина. М., Госуд. изд. культурно-просветительной литературы, 1949.
- Свешников А.* — Русские песни. Из репертуара Государственного академического русского хора. Обработка для хора А. Свешникова, М., Музгиз, 1956.
- Сенкевич В.* — Песни сибирских партизан. М., Музгиз, 1935.
- Тищенко* — Советская Армия и Военно-Морской Флот в народных песнях. Составление, предисловие и пояснение А. Тищенко. М., Музгиз, 1956.
- Трутовский* — Собрание русских простых песен с нотами. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., Музгиз, 1953.
- Христиансен I* — Народные песни Свердловской области. М.—Л., Музгиз, 1950.
- Христиансен II* — Русские песни из репертуара Уральского народного хора. Запись и составление Л. Христиансена. М., Музгиз, 1960.
- Христиансен III* — Уральские народные песни. М., «Советский композитор», 1961.
- Шульгин I* — Красноармейский песенник. М. — Пгр.; Музсектор, 1923.
- Шульгин II* — Песни Красной Армии. Составил Л. Шульгин. М.—Л., Музсектор, 1924.

ЛИТЕРАТУРА

К ГЛАВЕ ПЕРВОЙ

- Асафьев Б. В.* Культивирование народной песни в музыке города. В книге: Русская музыка от начала XIX века. М.—Л., Academia, 1930, стр. 105—116.
- Асафьев Б.* Композиторы первой половины XIX века. В книге: Избранные труды, том IV. М., изд. Академии наук СССР, 1955, стр. 39—58. Отдельно: М., «Советский композитор», 1960.
- Брюсова Н.* Русская народная песня в русской классике и в советской музыке. М., Музгиз, 1948.
- Вольман Б.* Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства. Л., Музгиз, 1961.
- Гиппиус Е. В.* «Раскинулось море широко». «Советская музыка», 1955, № 4, стр. 50—58; 2-е изд., перераб., М., «Советский композитор», 1962.
- Гиппиус Е. В.* Интонационные элементы русской частушки. «Советский фольклор», 1936, №№ 4—5.
- Грановский Б.* Певец-самородок Иван Молчанов. «Советская музыка», 1958, № 1, стр. 86.
- Гусев В.* К спору об авторе песни «Славное море». В книге: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. I. М.—Л., изд. Академии наук СССР, 1956, стр. 116—124. Институт русской литературы.
- Друскин М.* Студенческая песня в России 40—60 годов. В книге: Очерки по истории и теории музыки. Сб. I, Л., 1939.
- Дурново Н.* «Узник» А. С. Пушкина в народной переделке. В книге: Пушкинский сборник, под ред. А. И. Кирпичникова, М., 1900.
- Жемчужина Н.* Частушка и песня. «Советская музыка», 1954, № 11, стр. 63.
- Зарицкая Р.* Записи народной песни и ее изучение. В книге: Очерки по истории русской музыки. Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л., Музгиз, 1956, стр. 48—97.
- Иванов М.* Русская семиструнная гитара. М., Музгиз, 1948.
- Канн-Новикова Е.* Рассказы о песнях («Среди долины ровныя»). М., Музгиз, 1963.
- Келдыш Ю.* История русской музыки. Том I, II, III. М., Музгиз, 1948, 1947, 1954.
- Ливанова Т.* Из истории русской народно-бытовой песни. В книге: Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. I, М., Музгиз, 1952, стр. 453—525.
- Пекелис М.* Русский бытовой романс. В книге: История русской музыки т. I, М., Музгиз, 1940, стр. 231—251.

- Позднеев А.* Рукописные песенники XVII—XVIII веков. В книге: Ученые записки. Московский государственный заочный педагогический институт, М., изд. МГЗПИ, 1958, стр. 5—112.
- Рабинович Б. П.* И. Чайковский и народная песня. М., Музгиз, 1963.
- Розанов И.* От книги в фольклор. Какие стихи становятся популярной песней. «Литературный критик», 1935, № 4.
- Розанов И.* Песни русских поэтов XVIII—первой половины XIX века. Л., 1936. Библиотека поэта.
- Розанов И.* Песни русских поэтов. Вступ. статья, подготовка текста и примеч. И. Н. Розанова. Л., 1950. Библиотека поэта (малая серия).
- Смирнов Б.* Русские гармонисты. «Советская музыка», 1959, № 1 стр. 89—96.
- Смирнов Б.* Искусство сельских гармонистов. М., изд. «Советский композитор», 1962.
- Стахович М.* Очерк истории семиструнной гитары. М., 1860.
- Шптаев Л.* Русская частушка. Вступ. статья к сборнику «Русская частушка». Л., 1950. Библиотека поэта, (малая серия).
- Шаповалов Г.* Частушка. В книге: Русское народное поэтическое творчество. Том II, книга 2. М.—Л., изд. Академии наук СССР, 1956, стр. 89—113.
- Юденич Н.* Старая солдатская песня. «Советская музыка», 1953, № 2, стр. 69

К ГЛАВЕ ВТОРОЙ

- Азадовский М. К.* История русской фольклористики, т. I, М., Учпедгиз, 1958; т. II, 1963 (Академия наук СССР).
- Азадовский М. К.* Из истории русской фольклористики. В книге: Русское народное поэтическое творчество. Под общей редакцией П. Г. Богатырева. М., 1954, стр. 41—119.
- Бернандт Г.* Идея народности в работах В. Ф. Одоевского. «Советская музыка», 1918, № 3.
- Гиппиус Е. М.* Балакирев—собираатель русских народных песен. Очерк I, II. «Советская музыка», 1953, № 4, стр. 69—76, и № 5, стр. 61—67.
- Гиппиус Е.* О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII—начале XIX века. «Советская этнография», 1948, № 2.
- Герстенбергер И. А., Дитмар Ф. А.* Русские песни XVIII века. Песенник. Общая ред. и вступ. статья Б. Вольмана. М., Музгиз, 1958.
- Грановский Б. Б.* Неизвестный список напевов «Древних российских стихотворений» Кириши Данилова. В книге: Русский фольклор. Материалы и исследования. М.—Л., 1959, стр. 168—173.
- Григорьев Ап.* Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. «Отечественные записки», 1960, № 4—5.
- Канн-Новикова Е. И.* Собираательница народных песен Евгения Линева. Ред. и предисловие Е. Гиппиуса. М., Музгиз, 1952.
- Кашин Д.* Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Д. Кашиным. Изд. 2-е. С предисловием и под ред. В. М. Беляева. М., Музгиз, 1959.
- Кони Ф. А.* Русский певец и композитор И. А. Рупини. «Пантеон и репертуар русской сцены», т. II, кн. 4, 1850, стр. 21—40.
- Линева Е.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I и II, СПб., 1904, 1909. Предисловие к I и II выпуску.
- Лопатин и Прокунин.* Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина, В. П. Прокунина, ч. I и II. М., 1889. Второе издание. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., Музгиз, 1956.
- Лядов А.* Песни русского народа. В обработке для одного голоса и ф-п. Предисловие и общая редакция Н. М. Бачинской. М., Музгиз, 1959.
- Львов—Прач.* Собрание народных русских песен с их голосами. На му-

- зыка положил Иван Прач. Изд. 5-е. Под ред. и со вступ. статьей В. Беляева. М., Музгиз, 1955.
- Мельц М. Я.* Русский фольклор. Библиографический указатель, 1945—1959. Л., изд. Академии наук СССР, 1961.
- Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. Ред., примеч. и вступ. статья Г. Бернандта, М., Музгиз, 1956.
- Пасхалов В. М., Е. Пятницкий* и история возникновения его хора. «Советская музыка», второй сборник статей. М.—Л., 1944.
- Рупин И.* Народные русские песни, аранжированные для голоса с аккомпанементом ф-п. и для хора. Под ред. и с предисловием В. М. Беляева и с вводной статьей Т. В. Поповой. М., Музгиз, 1955.
- Сердюченко Г. А. М.* Листопадов. М., Музгиз, 1955.
- Сидельников В.* Русская народная песня. Библиографический указатель. 1735—1945 гг. М., изд-во АН СССР, 1962.
- Сидоров Ю.* Буржуазные школы в русской фольклористике и борьба с ними. В книге: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева, М., Учпедгиз, 1954, стр. 120—134.
- Стахович М.* Собрание русских народных песен. Вып. I—IV, СПб., 1851, 1852, 1854. Изд. 2-е. С предисловием и под ред. Н. Бачинской. М., «Музыка» (в печати).
- Симони Л. К.* Камер-гуслист В. Ф. Трутовский и изданный им первый русский нотный песенник. М., 1905.
- Толстой С. Л. В.* Прокунин и Н. Лопатин. Их жизнь и труды. Сборник работ этнографической секции Гос. института музыкальной науки. Вып. I. М., 1926.
- Трутовский В.* Собрание русских быстрых песен с нотами. Под ред. и со вступ. статьей В. Беляева. М., Музгиз, 1953.
- Чайковский П. И.* О народном и национальном элементе в музыке. Избранные отрывки из писем и статей. Под ред. И. Ф. Кунина. Музгиз, 1952.
- Чичеров В. И.* Основные этапы развития русской науки о народном творчестве. В книге: Русское народное творчество. М., изд-во Московского университета, 1959, стр. 23—136.

К ГЛАВЕ ТРЕТЬЕЙ

- Брисман М. А.* Агитационные песни декабристов. В сборнике: Декабристы и их время. Материалы и сообщения. М.—Л., изд-во АН СССР, 1951.
- Вольная русская поэзия второй половины XIX века. Подготовка текста и примеч. С. А. Рейнера и А. А. Шилова. Л., «Советский писатель», 1959 (Библиотека поэта).
- Гиппиус Е., Ширяева П.* Из истории русских революционных гимнов («Смело, друзья, не теряйте»). «Советская музыка», 1960, № 11, стр. 6—22.
- Гиппиус Е., Ширяева П.* Боевой пролетарский гимн («Смело, товарищи, в ногу»). «Советская музыка», 1961, № 7, стр. 54—63.
- Гиппиус Е., Ширяева П.* Народные песни о труде и революционной борьбе русских рабочих. Материалы и исследования. Том I и 2. М., «Музыка (в печати).
- Гирченко В.* Музыка в каземате декабристов в годы сибирской ссылки. «Советская музыка», 1950, № 3.
- Глумов А.* Революционные песни декабристов. «Советская музыка», 1950, № 12.
- Друскин М.* Русская революционная песня. М., Музгиз, 1954.
- Дымшиц А.* О рабочих «марсельзах». Из истории пролетарской гимнической поэзии в России. «Советский фольклор», 1936, №№ 4—5, стр. 281—297.

- Коллар В. Очерки музыкального быта Сормова (I и II). «Советская музыка», 1948, №№ 9 и 10.
- Коллар В. Песни сормовских рабочих. «Советская музыка», 1955, № 12, стр. 11—14.
- Коц А. К истории русского текста «Интернационала». «Книжные новости», 1937, № 19. Его же: Наш гимн. «Звезда», 1937, № 11.
- Лебединский Л. Старая революционная песня. «Советская музыка», 1941, № 5.
- Лебединский Л. Русская революционная песня (О книге М. Друскина). «Советская музыка», 1955, № 4.
- Лебединский Л. Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1958, № 1, стр. 42.
- Осьмаков Н. В. Поэзия революционного народничества. М., изд-во АН СССР, 1961. Институт мировой литературы им. А. М. Горького.
- Революционная поэзия 1890—1917. Библиотека поэта (малая серия). Л., «Сов. писатель», 1950.
- Сохор А. Ленин и революционная песня. «Советская музыка», 1957, № 4, стр. 6—13.
- Фихтенгольц М. Боевые песни Первой русской революции. «Советская музыка», 1955, № 11, стр. 11—18.
- Цейтлин А. Г. Агитационно-сатирические песни Рылеева и Бестужева. «Известия Академии наук СССР». Отд. литературы и языка, т. 9, вып. 6, 1950.
- Чичеров В. И. Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения (1890—1907 гг.). В книге: Русское народно-поэтическое творчество. М., изд-во АН СССР, стр. 151—195.
- Ширяева П. Г. Собрание рабочего фольклора. «Советский фольклор», 1939, № 6.
- Ширяева П. Г. Фольклор фабрично-заводских рабочих в революцию 1905 года. «Советский фольклор», 1941, № 7.
- Эссен М. Песни революционного подполья. «Советская музыка», 1956, № 12, стр. 7—10.

К ГЛАВЕ ЧЕТВЕРТОЙ И ПЯТОЙ

а) Общие источники

- Жемчужина Н. Русская народная песня советского времени. Л., 1955, стр. 36. (Всесоюзное общ-во по распространению полит. и научных знаний).
- История русской советской музыки, том I, II, III, IV. М., Музгиз, 1956—1959, 1964 (Институт истории искусств).
- Крупянская В. Ю., Милиц С. И. Русское советское народно-поэтическое творчество. В книге: Русское народное поэтическое творчество. Посobie для вузов под общ. ред. П. Г. Богатырева. М., Учпедгиз, 1954, стр. 455—534; изд. 2-е, 1956, стр. 536—618.
- Нестьев И. Советская массовая песня (лекция). М.—Л., Музгиз, 1946.
- Нестьев И. Русская советская песня (лекция). М.—Л., Музгиз, 1951.
- Пушкина С. О современном песенном творчестве (народные истоки и прообразы советских песен). «Советская музыка», 1960, № 9, стр. 96.
- Русский фольклор. Библиографический указатель, 1945—1959. Составила М. Я. Мельц. Л., 1961, Академия наук СССР.
- Соймонов А. Д. К вопросу о периодизации народного поэтического творчества советской эпохи. В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, т. I, М.—Л., 1956, стр. 49—62.
- Сохор А. Русская советская песня, Л., «Советский композитор», 1959, 508 стр.
- Христиансен Л. Нерешенные вопросы музыкальной фольклористики. «Советская музыка», 1956, № 8, стр. 24—32.

- Чичеров В. Традиция и авторское начало в фольклоре. «Сов. этнография», 1946, № 2, стр. 29—40.
- Чичеров В. Литература и устное народное творчество. В книге: Вопросы теории и истории народного творчества. М., «Советский писатель», 1959, стр. 35.

б) Песни гражданской войны и 20-х годов

- Акимов Т. Песни о гражданской войне. В сб. «Известия АН СССР», отделение литературы и языка, т. 14, вып. 4, 1955.
- Акимов Т. Сказы и песни о Чапаеве. Составление, предисловие и комм. Т. М. Акимовой, Саратов, 1957.
- Лозанова А. Н. Народное творчество периода Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны (1917—1920). В книге: Русское народное поэтическое творчество. М.—Л., изд-во АН СССР, 1952, стр. 61—127.
- Лебединский Л. Песни советской молодежи эпохи гражданской войны. «Советская музыка», 1948, № 8.
- Лебединский Л. А. Давиденко. «Советская музыка», 1935, № 4.
- Новиков А. Поход за песнями гражданской войны. «Советская музыка», 1936, № 2.
- Паймен В. Чапай. Сборник народных песен, сказок, сказов и воспоминаний о легендарном герое гражданской войны В. И. Чапаеве. М., 1938.
- Парфенов П. Как создавалась песня «По долинам, по загорьям». Журнал «Красноармеец и краснофлотец», 1934, № 21.
- Парфенов П. История «Партизанской песни». Записки автора. «Музыкальная самодеятельность», 1935, № 10.
- Покрасс Дм. Песни боевых лет. «Советская музыка», 1957, № 11.
- Повставничев К. Комсомол—проводник новой песни. «Музыкальная новь», 1924, № 8.
- Повставничев К. Массовое пение. М. Всероссийский Пролеткульт, 1925.
- Сидельников В. Красноармейский фольклор. Сборник. М., «Советский писатель», 1938.
- Сохор А. «Наш паровоз, вперед лети» (Рассказы о песнях). «Музыкальная жизнь», 1959, № 16, стр. 14—15.
- Шилов А. Забытые авторы народных песен. «Советская музыка», 1956, № 6.
- Шилов А. Из прошлого советской песни. «Советская музыка», 1958, № 5, стр. 72—77.
- Шилов А. Как рождалась песня («Красная армия всех сильнее»). «Советская музыка», 1959, № 9, стр. 55.
- Шилов А. Неизвестные авторы известных песен. М., изд. Всероссийского хорового общества, 1961.
- Шульгин Л. Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы. «Музыкальная новь», 1924, № 4.
- Шульгин Л. У истоков советской песни. «Советская музыка», 1957, № 9.
- Эвентов И. Революционная солдатская поэзия 1917 года. «Литературный современник», 1937, № 8.

в) О песенном творчестве 30—50-х годов

- Брюсова Н. Владимир Захаров. М.—Л., Музгиз, 1949.
- Гуменник А., Кривоносов В. Марфа Семеновна Крюкова и северные былинны. «Советская музыка», 1939, № 1, стр. 49—55.
- Дорохов Г., Массалитинов К. Хор А. Лебедевой. Воронеж, 1940.
- Ливанова Т. В. Г. Захаров. М., Музгиз, 1954.
- Литвин Э. Поэзия М. Исаковского и народное творчество. Смоленск, 1955.

- Данилевич Л. Музыка на фронтах Великой Отечественной войны. М.—Л., Музгиз, 1948 (87 стр.).
- Котикова Н. Песни Псковщины. «Советская музыка», 1953, № 9, стр. 62.
- Крупянская В., Минц С. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. М., изд-во АН СССР, 1953 (Труды Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия, т. XIX).
- Мухаринская Л. Из дневника (песни на фронтах Великой Отечественной войны). «Советская музыка», 1947, № 3, стр. 36—38.

ПЕСЕННЫЕ ЭКСПЕДИЦИИ, ГОСУДАРСТВЕННЫЕ НАРОДНЫЕ И САМОДЕЯТЕЛЬНЫЕ ХОРЫ, ТВОРЧЕСТВО НАРОДНЫХ ПЕВЦОВ

- Абрамский А. Пути музыкальной самодеятельности. «Советская музыка», 1959, № 5, стр. 79.
- Аксюк С. Песни художественной самодеятельности. «Советская музыка», 1950, № 12, стр. 43.
- Аксюк С. О современной русской песне. «Советская музыка», 1953, № 11, стр. 30.
- Алферов В. Волжский народный хор. «Музыкальная жизнь», 1960, № 10 стр. 11—12.
- Бачинская Н. Современные песни Воронежской области. «Советская музыка», 1951, № 2, стр. 46.
- Государственный русский народный хор северной песни. Архангельск, 1947; изд. 2-е, 1948.
- Грачева Н. О народной музыкальной культуре некоторых районов Архангельской области. (по материалам фольклорной экспедиции). В книге: Вопросы музыковедения. Ежегодник, вып. 2, 1953—1954, М., Музгиз, 1955, стр. 110—123.
- Жемчужина Н. Частушка и песня. «Советская музыка», 1954, № 11, стр. 163.
- Копосов А. О творчестве Аграфены Оленичевой. «Советская музыка», 1960, № 11, стр. 91—98.
- Котикова Н. О русских народных хорах. «Советская музыка», 1957, № 2, стр. 152.
- Макиенко П. Русская песенница Анастасия Лебедева. «Советская музыка», 1954, № 9, стр. 56.
- Манжора Б. Государственный Уральский народный хор. Свердловск, 1958 (132 стр.).
- Медведев А. Песни Аграфены Оленичевой. «Советская музыка», 1954, № 1, стр. 81.
- Омский русский народный хор. Со вступ. статьей А. С. Бессмертного. Муз. ред. Е. В. Калугиной. Омск, 1954 (67 стр. с нотами).
- «Приезжайте в Вологду». Песни хора русской народной песни Дворца культуры железнодорожников. Вологда, 1956.
- Руднева А. Русский народный хор и работа с ним. М., Музгиз, 1960.
- Руднева А. Петр Глебович Янков — певец и руководитель народного хора. В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Сборник 2. М., Музгиз, 1958, стр. 307—315.
- Христиансен Л. Современное народное песенное творчество Свердловской области. М., Музгиз, 1954.
- Христиансен Л. Процесс складывания напева в его многоголосном распеве у народных певцов. В книге: Вопросы музыковедения (ежегодник), вып. II, М., Музгиз, 1955.

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

РУССКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В XVIII, XIX И НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Введение	3
Глава первая. Городская народная песня XVIII и XIX веков	7
Возникновение стиля городской песни (7). Стилевые отличия городской песни (9). Стихотворный склад (10). Аккордово-гармоническая основа (12). Хоровая и сольная традиции в XVIII веке (13). Городская ансамблево-хоровая традиция (13). Канты (14). Содержание кантов (15). Судьбы кантов (19). Пение с инструментальным сопровождением (20). Гитара (20). Гармошечные наигрыши (21). Песни с текстами литературного происхождения (23). Авторские напевы как источник народных песен (28).	
Основные жанры городской песенной традиции	36
Песенный романс (36). Скорые лирические песни (40). Городские распевы протяжных песен (42). Цыганские варианты (46). Застольные и студенческие песни (53). Солдатская песня (56). Героико-патриотические песни (59). Баллады (62).	
Стилевые особенности городских напевов	62
Мелодика городской песни (62). О вариантности городских напевов (66). Соотношение напева и текста (66). Ладовый склад (70). Ритмический склад (74). Строение напева (82). Гомофонно-гармоническое трехголосие (86). Гармоническое двухголосие (89).	
Крестьянская песня-романс	90
Частушка	92
Происхождение частушки (93). Содержание частушек (95). Отражение исторических событий (97). Стихотворный склад (98). Формы исполнения (99). Инструментальное сопровождение (100). Частушки «под язык» (101). Частушечные напевы (102). Собираение и изучение частушки (105).	
Городская песня в русской музыке	106

Глава вторая. Собрание и изучение русской народной песни до 1917 года	109
Первый период собрания народной песни	109
Публикации песенных текстов (112). Первые публикации напевов (113). Сборник Трутовского (113). Сборник Львова—Прача (114). Предисловие Н. А. Львова (117). Анонимный песенник 1797—1798 года (120). Сборник Кириши Данилова (121). Сборники Рупина и Кашина (122). Сборники Варламова и Гурилева (123). Записи украинских песен (124). Сборник Максимовича и Алябьева (124). Заключение (124).	
Развитие русской фольклористики в XIX веке	128
Собирательская деятельность русских поэтов (128). Белинский и народное творчество (129). Чернышевский и Добролюбов о народном творчестве (131).	
Второй период собрания русской народной песни	132
Теоретические работы о народно-песенной мелодике (133). Песенные сборники второй половины XIX века (137). Сборник Стаховича (139). Сборник Балакирева (140). Сборники Римского-Корсакова (142). Сборники Лядова и Чайковского (143). Публикации научного характера (144). Сборники песенных текстов (146). Записи русского народного многоголосия (147). Высказывания о русском многоголосии (147). Сборник Мельгунова (148). Сборник Пальчикова (149). Сборник Орлова (150). Сборник Лопатина и Прокунина (150). Труд П. Сокальского (151).	
Третий период истории собрания	152
Фонозаписи народного многоголосия (152). Песенная комиссия РГО (154). Музыкально-этнографическая комиссия (155). Новые городские песни (157). Украинские сборники (157). Заключение (159).	
Глава третья. Русская революционная песня	161
Песни декабристов (162). Песенная лирика 30—40-х годов (168). Песни революционных демократов (170). Первые нелегальные публикации (170). Образы протеста и борьбы (172). «Дубинушка» (175). «Смело, друзья, не теряйте» (178). Песни о судьбах революционеров (179). Мелодика революционных песен 60—80-х годов (181). Песни сибирских каторжан (186). Судьбы песен революционеров-разночинцев (187).	
Бытовая рабочая песня второй половины XIX века	188
Песни-жалобы (189). Песни обличительные и сатирические (192). Общественная роль рабочей песни (193).	
Рабочие революционные песни	194
Мелодика рабочей революционной песни (196). Песни революции 1905 года (200). Лирические тюремные (204). Переосмысление традиционных песен (204). Историческая роль революционных песен (205).	

**РУССКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ**

Введение	207
Глава четвертая. Народное творчество в 1917 году, в период гражданской войны и в 20-е годы	209
Народное творчество в 1917 году (209). Частушки (210). Песни Красной Армии (212). Авторские песни (213). Песни устной традиции (214). Содержание и образы (215). О путях формирования новых песен (217). Песни об исторических героях (225). Песни и баллады о неизвестных героях (233). Лирические песни (234). Партизанские песни (236).	
Песенное творчество 20-х годов	239
Героические походные (240). Комсомольские (243). Авторские песни (248).	
Глава пятая. Песенное творчество 30—50-х годов	250
Развитие художественной самодеятельности (250). Олимпиады и смотры (252). Песни, созданные в народных хорах (252). Содержание и образы современных песен (256). Колхозные частушки и песни (256).	
Героико-эпические и исторические песни	270
Оборонные песни 30-х годов (270). Песни о Великой Отечественной войне (273). Авторские песни и их устные варианты (273). Исторические песни (277). Песни о героях (281). Партизанские песни (282). Лирические песни (287). Песни послевоенного времени (291). Песни борьбы за мир (292). Песни о расцвете родного края (292). Заключение (304).	
Глава шестая. Собрание и изучение русской народной песни в советскую эпоху	305
Публикации песен революции (305). Записи песен гражданской войны (306). Новые записи революционных песен (308). Изучение традиционной песни (308). Труды Кастальского (309). «Крестьянское искусство СССР» (309). Борьба направлений в теоретических концепциях (311). Взгляды Горького (313).	
Собрание и изучение русской народной песни в 30—50-е годы	314
Антология «Творчество народов СССР» (314). «Русские народные песни» — антология (315). Другие популярные сборники (316). Песенные экспедиции и публикации 30-х годов (317). «Песни Пинежья» (317). «Народные песни Вологодской области» (318). Записи Кабинета народной музыки МГК (318). «Хор имени Пятницкого» (319). Записи частушек (320). Новые записи и публикации песен революции и гражданской войны (321). «Песни Красной Армии» (321). Другие сборники (322). Записи песен Великой Отечественной войны (323). Собрание песен в конце 40-х и 50-х годах (324). Сборники современных советских песен (324). Областные сборники (325). Заключение (329).	
Список полных названий источников нотных примеров	331
Литература	333

Имеются в продаже

Учебники и учебные пособия

Беляев В. Очерки по истории музыки народов ~~СССР~~.
Вып. 1. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Турк-
мении, Таджикистана и Узбекистана. Музгиз. 1962. 1 р. 12 к.

Беляев В. Очерки по истории музыки народов ~~СССР~~.
Вып. 2. Музыкальная культура Азербайджана, Армении и
Грузии. Музгиз. 1963. 1 р. 7 к.

Берков В. Гармония. Вып. 1. Музгиз. 1962. 75 к.

Вилковир Е. Практический курс инструментовки для ду-
хового оркестра. Музгиз. 1963. 1 р. 28 к.

Давыдова Е. Методика преподавания диктанта. Музгиз.
1962. 35 к.

Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. Музгиз. 1962.
19 к.

Русская музыкальная литература (Учебное пособие для
музыкальных училищ). Вып. 4. Музгиз. 1962. 77 к.

Серединская В. Развитие внутреннего слуха в классах
сольфеджио. Музгиз. 1962. 27 к.

Сольфеджио. Часть II. Трехголосие. Сост. И. Способин.
Музгиз. 1960. 38 к.

Трехголосное сольфеджио. Сост. Б. Калмыков и Г. Фрид-
кин. Музгиз. 1958. 63 к.

Тюлин Ю. Задачи по гармонии. Образцы решения гармо-
нических задач. Вып. 1. Музгиз. 1960. 1 р. 14 к.

Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. Л. Музгиз.
1962. 56 к.

*В случае отсутствия этих изданий в местных
нотных магазинах*

*их можно выписать наложенным платежом
в магазинах „Ноты — почтой“ по адресам:*

*Москва, К-9, ул. Горького, 15 (магазин-салон
„~~Советская~~ музыка“)*

*Москва, А-171, 1-й Новоподмосковный пер., 4
Ленинград, Д-11, Невский проспект, 50*

Киев, 1, Абонемный ящик 278

Попова Татьяна Васильевна

РУССКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
Том второй

М., Музыка, 1964, 344 стр., 12 илл. (6 вкл.)

Редактор Т. Ершова. Техн. редактор А. Степанов

Подписано к печати 25/VI 1964 г. А07042

Форм. бум. 60×90¹/₁₆. Печ. л. 23,25. Уч.-изд. л. 22,18

Тираж 6330 экз. Изд. № 668. Т. п. М-64, № 837

Заказ тип. № 4263. Цена 90 к.

Издательство Музыка, Москва, Софийская набережная, 30

Типография № 2 Росглаволиграфпрома,

г. Рыбинск, ул. Чкалова, 8



МУЗЫКА 1964