

И. И. ЗЕМЦОВСКИЙ

О ВЗАИМОСВЯЗИ ТЕКСТА С НАПЕВОМ РУССКОЙ ПРОТЯЖНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

Для выражения и передачи разнообразных мыслей и чувств человека служат различные формы речи: речь разговорно-бытовая, речь художественно-поэтическая, в частности стихотворная, а также песенная речь. Всякая речь состоит из слов, однако природа их интонирования в разных формах речи различна.

Разговорно-бытовая интонация естественно связана со смыслом слов и всей речи.¹

Напевность стихотворной речи не только связана со смыслом слов, она является принадлежностью поэтического стиля и подчиняется его законам.²

Мелодика песенной речи качественно отличается как от разговорной интонации, так и от стихотворной напевности: она требует звуковысотной определенности, звуковысказывания в точных интервалах и подчиняется законам музыки.³ Отсюда понятно противопоставление интонирования разговорной и поэтической речи — мелодии речи песенной.⁴

Введение в настоящую статью термина «песенная речь» вызвано музыкально-поэтическим синкретизмом устного крестьянского песенного творчества.⁵

Мы можем записать народную песню, но народ свои песни не пишет и не читает. Народные песни — произведения устного художественного творчества. Поэтому песенная речь — это прежде всего речь, но речь специфическая. Народная песня образовалась не вследствие механического соединения слова и музыки, стиха и напева. Она явилась результатом мелодико-ритмического «продления» слова.⁶

¹ См.: В. А. Артемов. Об интонации. — «Труды Военного института иностранных языков», 3—4, М., 1953.

² См.: Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Изд. «Опояз», Пг., 1922. Работа содержит исследования «мелодико-синтаксических фигур» (стр. 17), системы напевного интонирования читаемого русского стиха. Из последних работ см.: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.

³ «Интервал» понимается здесь как точный определитель эмоционально-смыслового качества музыкальной интонации (Б. Асафьев. Интонация. Музгиз, М., 1947, стр. 153).

⁴ О сравнении мелодии с «речевой интонацией» см. первую главу книги: А. Мазель. О мелодии. М., 1952.

⁵ Под «песенной речью» здесь понимается синкретическое музыкально-поэтическое высказывание. В свое время этим термином пользовался С. Шафранов (О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами. СПб., 1879). Но Шафранов «песенной речью» называл только словесный текст песни.

⁶ Ср. в древнекитайской канонической книге И цзы: «Песня состоит из слов, — т. е. из слов продленных. Когда человек испытывает радость, — он выражает ее словом.

Поэтический текст песни и ее напев не существуют один без другого. Еще в начале XIX века Ф. П. Львов писал: «...природная поэзия с нашими мелодиями неразлучна». ⁷ Это подтверждает народно-песенная практика. Народ не декламирует стихи без напева. Просьба собирателей рассказать песню приводит певца в недоумение. Но даже пересказывая текст, он постепенно начинает петь. И слова, и музыкальные звуки — эти два образующие песню элемента — являются произносимыми и слышимыми в одно и то же время. И слова, и музыкальные звуки песенной речи одновременно воспроизводятся голосом и одновременно воспринимаются слухом. Поэтому все средства народно-песенной выразительности рассчитаны единственно на слуховое восприятие. Это необходимо учитывать при выборе метода исследования народной песни. Такой метод должен основываться на признании основным свойством народно-песенной речи ее музыкально-поэтического синкретизма.

Изустная форма бытования народной песни всегда приводит к большому разнообразию существования одних и тех же напевов и текстов. Народная песня, как и язык, составляет общее достояние народа. Исполнительские традиции, особенности индивидуальных распевов, различная одаренность певцов-импровизаторов, разнообразие областных стилей исполнения сказываются в неоднородности песенного материала. Можно говорить о «многоликости» народной песни, бытующей «в облике» многочисленных вариантов. Песня живет только в исполнении. Она имеет столько вариантов — «обличков», сколько лиц ее поет. Однако песня узнается в записях самых различных мест в тех случаях, когда вариантовые изменения не преображают коренным образом ее текст и напев. Возможности этого заключаются, в частности, в том, что в народной песне «конкретное содержание имеет в себе многие определения, для выражения которых могут служить другие образования, обладающие теми же определениями».⁸

Наконец, русская народная песня не однородна и в жанровом отношении. Жанровое многообразие народно-песенного творчества общеизвестно, однако априорное утверждение специфики соотношения текста с напевом в различных жанрах народной песни вполне правомерно.

Следует различать образную и композиционную связи текста с напевом в народной песне. Ошибочно ограничивать исследование песенного синкретизма рассмотрением только композиции или только образного содержания песни. Изучение проблемы единства музыкального и поэтического элементов народной песни рационально построить с учетом указанной двусторонности этого единства. При этом необходимо помнить следующее:

1. Во всех жанрах народной песни всегда существует определенная композиционная связь текста и мелодии. Народные певцы не отступают от традиционной, типической формы песни. Несоответствия в форме текста и напева опубликованных песен обычно являются результатом только собирательских погрешностей. Народно-песенные тексты, искаженные собирателями, могут быть восстановлены современным аналитическим методом, признающим лишь критерий типического.⁹

Слово его не удовлетворяет, тогда он продлевает (распевает) слово». (Цит. по кн.: Г. М. Шнеерсон. Музыкальная культура Китая. М., 1952, стр. 31).

⁷ Ф. П. Львов. О пении в России. СПб., 1834, стр. 52.

⁸ Гегель, Сочинения, т. XII, кн. 1, М., 1938, стр. 315.

⁹ Подробнее об этом см. в кн.: М. Балакирев. Русские народные песни. Редакция, предисловие, исследование и примечания проф. Е. В. Гиппиуса. Музгиз, М., 1957. стр. 230—236.

Константность композиционного согласия мелодии и слов песни является непреложным законом устного народно-песенного творчества.

2. Характер образной связи текста с напевом народной песни различен в разных песенных жанрах, связан с их назначением. Эстонский фольклорист Херберт Тампере различает две основные группы песен в зависимости от их функции: удовлетворение либо практических, либо идейно-эстетических потребностей человека.¹⁰ Это, с одной стороны, трудовые и обрядовые песни, с другой — лирические и лиро-эпические. Соответственно Тампере выделяет мелодии, на которые поются различные тексты, и мелодии, связанные с каким-нибудь определенным текстом.

Среди русских народных песен наиболее тесная образная связь текста с напевом наблюдается именно в жанре лирических песен. Исполнение лирических песен не связано никакими условностями. Их поют тогда, когда хочется петь, «без разбору», как говорят в Вологодской области, «абы калі», как говорят белорусы. Исполнение лирической песни вызывается потребностями эмоционального характера. Ее цельный художественный образ создается в единстве музыкального и поэтического высказывания.

Напев лирической песни является не только закрепленной в традиции формой музыкального произнесения текста, как это было, например, в жанре древних календарно-обрядовых песен. Содержание лирической мелодии связано с внутренним смыслом поэтической идеи песенного текста. Напев здесь является музыкальным обобщением «подтекста» лирической песни.¹¹ Так, в песне «Не вечерняя заря спотухала» напев выражает не образ потухающей зари, а любовную грусть ямщика.

Анализ содержательности песенных мелодий невозможен без учета жанровой специфики песни. Забвение этого неизбежно ведет к фальсификации народно-песенного образа. Нельзя проводить прямые параллели между музыкальным и поэтическим образами песни, не взирая на ее жанр. Эту ошибку неоднократно допускали исследователи русской народной песни. Так, Л. В. Кулаковский заявляла о том, что «мелодии сюжетных песен должны отличаться особенной глубиной, содержательностью».¹² Жанрово неопределенный термин «сюжетные песни» только запутывает вопрос. Например, содержание мелодий песен, связанных с движением, в первую очередь определяется не их сюжетом, а их назначением для того или иного вида движения (хоровод, пляска, марш и т. п.). Эту же ошибку допускала Н. Я. Брюсова. Свою мысль о том, что «в мелодии русской народной песни, — в ее одном, едином образе, как в фокусе, сосредоточены черты и краски всей картины»,¹³ Н. Брюсова иллюстрировала песней «У ворот сосна раскачалася» (из сборника Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 21). В мелодии этой песни она услышала «изображение мягких качаний сосны».¹⁴ Тем самым она допустила принципиальную ошибку: «У ворот сосна раскачалася» — не лирическая, а хороводная, игровая песня. В ней, как и во всех хороводных песнях, мелодия не дает прямого отражения поэтического образа, не выражает его внутренний

¹⁰ Н. Тампере. Eesti rahvalaulu viisidega I. Tallinn, 1956, стр. 27—28.

¹¹ «Мелодия народной песни является музыкальным обобщением всего образа в целом, заложенного в песне, в его основных чертах» (В. А. Цукерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, стр. 293).

¹² Л. В. Кулаковский. Строение куплетной песни. Музгиз, М., 1939, примечание на стр. 145.

¹³ Н. Брюсова. Русская народная песня в русской классике и советской музыке. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 13.

¹⁴ Там же.

смысл, ибо прежде всего связана с движением, с ритмом плавной хороводной девичьей игры. Другое дело, что здесь «раскачавшаяся» сосна будто бы соответствует «раскачивающимся» хороводным движениям.

Только в лирической песне наблюдается соответствие ее мелодического и поэтического образов, ибо только в ней и текст, и напев в органической взаимосвязи создают единый, эмоционально богатый художественный образ. Однако и в лирической песне не найти прямого «изображения мягких „качаний“ сосны», ибо народно-песенный напев вообще не дает изображения отдельных словесных образов текста.

Мы останавливаемся на русской протяжной лирической песне как на ярчайшем образце народно-песенного синкретизма музыкально-поэтической образности.

Но в протяжной песне значительным своеобразием отличается и композиционная взаимосвязь ее текста с напевом. Она заслуживает особого предварительного анализа.

Протяжная песня — уникальная форма, присущая только русской крестьянской песенной культуре. Основной и обязательной чертой этой формы русских лирических песен являются развитые внутрислоговые распевы, т. е. мелодические обороты, приходящиеся на отдельные слоги песенного текста. Эпитетом «протяжная» принято означать именно мелодическую продленность слогов, но не характеристику темпа исполнения песни (известны протяжные песни быстрого темпа, например на Урале).

Внутрислоговые распевы свидетельствуют о том, что выражение лирической эмоции выдвигается в протяжной песне на первый план. Нередко распев гласного звука занимает большую часть напева, особенно в сольных песнях. В этом отношении любопытна донская «присказка» о протяжной песне: «выехал на быках казак из своей станицы и завел: „Гв-е-е-о-ай-да-е...“ — и так всю дорогу до соседней станицы, пока не остановились быки... „эдик“». Хорошая песня про гвоздик!».¹⁵

С внутрислоговыми распевами протяжной песни так или иначе связаны все ее другие композиционные особенности: словообрывы, повторы, специфика метрической организации, композиция строфы, и т. п.

В качестве примера привожу протяжную песню Воронежской области «Я б поселяла млада, младенька»:¹⁶

¹⁵ Цит. по кн.: Г. Сердюченко. А. М. Листопадов. Музгиз, М., 1955, стр. 179—180.

¹⁶ См. сб. «Русские народные песни». Звукозаписи М. Е. Пятницкого и П. М. Казьмина. Нотации И. К. Здановича. Главное архивное управление МВД СССР, Центральный архив кино-фото-фонодокументов, Музгиз, М.—Л., 1950, № 30.

— кя-(э-а,) цве-ти-ка ма-ле-ня. Я на те цвя-ты во-зи-
 — ра... (э)-ла, о да се-ры-ца за... ох, за-ми-ра - (я-а)-ла.

В шестом отделе сборника приведен «полный словесный текст» песни. Вот этот «полный» «песенный» текст:

Я б поселяла, млада младенька,
 Цветиков маленько.
 На те цветы взирала, сердце замирало.
 Замирай — мирай, мое сердечко,
 О милом дружечке.
 — Слыши, вижу я, только сам я догадался,
 Что ты любишь иного.
 Люби, люби, моя хорошая,
 Только люби, кого хочешь.

Такая запись протяжной песни может ответить только на один вопрос: о чем поется в песне. На вопрос же о том, как это поется, подобная запись ответить не может.¹⁷ Поэтому привожу тот же текст в его реальной песенной форме. Стrophу делю на строчки в соответствии с действительным членением ее на музыкально-текстовые фразы. Перед нами фонографическая запись, т. е. запись, документально верно отражающая действительно существующий народно-песенный текст.

I

Я (б) паселяла мылада,
 Я младеника, о да цветику,
 Эх, мале-э-ниня-э-а,
 Цветика маленя.
 Я на те цвяты возира...
 эла, о да серыца за...
 Ох, замира-я-ала.

II

Я на те-э, на те цвяты взира...
 эла, да серыца за...
 Эх да, замирала-э-а.
 Ох, замирай да,
 Ох да замирай, моя серде...
 эчка, о милом дружо...
 О миломы дружико.

III

Замира... ой да-рай, моя серыде...
 э-чкё, о-о мымилом
 о друже-о-чикё-а. Ой да,
 Ой да, слышу, вижу я,
 Только самы я догада...
 алси, что ты любишь инова,
 любишь ино... (sic!)

¹⁷ Особенно обращает на себя внимание искажение песенной строфики, а также лишняя по смыслу модальная частица «б», очевидно, ошибочно зафиксированная при записи звукозаписи («Я б поселяла...»).

Строфа песни состоит из семи асимметричных мелодико-текстовых фраз. Слогоное наполнение фразы — в среднем семь слогов. Все обрывы слов приходятся на концы музыкальных фраз, на ударные слоги текста. В третьей строфе музыкальный каданс даже не совпадает с концом слова («любишь ино...»).



што ты лю - бишь и - но - ва, лю - бишь и - но ...

Постоянны места словообрывов определяются во второй строфе. В случае повторения недопетого слова сначала применяются «вставные» частицы («эа... эх да, замирала»). Величина строфы определяется ко второму куплету.¹⁸ Междометные «вставки» не имеют определенного места в строфе. Большую роль в композиции песенной строфы имеют различные виды словесных повторов. Все повторы варианты. Куплеты тесно связаны между собой. Это достигается благодаря «кольцевому» (иначе «цепному») строению текста, благодаря специфике мелодических кадансов (голоса не сходятся в тонический унисон), благодаря недопеванию последнего слова в строфе («любишь ино...»).¹⁹ Не менее типичной является стиховая организация данной песни, которую с точки зрения осмыслинности построения даже трудно назвать организацией. В самом деле, может ли быть оправдана сама по себе такая «строка» песенного «стиха», как например «...эла, да серыца за...» или «...эчка, о милом друже...».

Ясно, что стих протяжной песни рассчитан только на музыкальное интонирование, а не на чтение.²⁰ Народный стих, как мы уже говорили, сложился в песенной практике и самостоятельно, без напева, в народе не существует. Вообще читаемый стих может напеваться, оставаясь стихом. Но форма протяжной песни с ее обязательными внутрислоговыми распевами продлевает стих до исчезновения ощущения его. Здесь нарушается бросающаяся в глаза структура стихотворной речи. Это объясняется тем, что стих как четко выявленный структурный элемент песни реален лишь в тех жанрах музыкального фольклора, где нет распева (эпос, календарно-обрядовые, солдатские походные, плясовые песни, и т. п.). В протяжной же песне организация в основном не зависит ни от синтаксических, ни от лексических акцентов ее словесного элемента.²¹ Стиховой ритм в протяжной песне не слышен. «Слоговой музыкальный ритм» (по терминологии проф. Е. Гиппиуса) также не может организовать протяжную песенную речь. Нельзя согласиться с проф. В. А. Цуккерманом, определяющим «мелодико-тек-

¹⁸ В протяжной песне, как правило, первая строфа не равна второй, а все последующие складываются по образцу второй (реже третьей) строфы. Отмеченное В. Цуккерманом явление «масштабного варьирования» (ук. соч., стр. 317) как «неуклонно прогрессирующий рост куплетов» протяжной песни — не отвечает действительности.

¹⁹ Это опровергает утверждение Т. Поповой об обязательном совпадении окончаний мелодической и поэтической строфы (Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. II. Музгиз, 1956, стр. 149).

²⁰ Еще в 1837 году Ник. Иванчин-Писарев в своей книге «Взгляд на старинную русскую поэзию» (изд. в Москве) обратил внимание на «... родство с этой (народной, — И. З.) музыкой и самого, так сказать, механизма нашей древней поэзии» (стр. 28).

²¹ «... Речевая интонация подчинена здесь интонации музыкальной» (Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 101).

стовой ритм» как «ритм мелодии минус распевы».²² Если решиться произвести это «вычитание» на практике, то песня исчезнет под чуждым ей напором математики. Сущность конструктивной, так сказать, синтетичности мелодии и текста в протяжной песне заключается именно в совпадении «мелодико-текстового ритма» и «ритма мелодии», ибо текст не может быть «произнесен» в протяжной песне без распева.

Попытки воспроизводить текст без напева неизбежно приводят к его искажению. Так, при пересказе не употребимы словообрывы, типичные для формы протяжной песни. В напевах не наблюдается аналогичного явления «обрыва» музыкальной фразы. Потому-то и может «оборваться» слово, что не может «оборваться» мелодия. Это явление свидетельствует о специфическом понимании единства слова в песне по сравнению с читаемым стихом, где отдельное слово предполагает свою цельность.

Отличия литературной и песенной формы народного стиха наглядно прослеживаются в нижеследующей табличке:

В стихе	В песне
млада младенька	... мылада я младеника...
цветиков маленько	... о, да цветику, эх, мале-э-никя-э-а, цветика маленя
на те цветы взирала, сердце замирало	Я на те-э цветы возира... эла, о да серыца за... ох, замира-а-ала
замирай, мое сердечко	ох, замирай да, ох да замирай, мая серде... эчка
о милом дружочеке	о миломы дружо... о миломы дружикю

Словообрывы как активный, формообразующий элемент строфы протяжной песни обычно не анализируются. Однако они не только подчеркивают кадансовые обороты строфы (повтором слова целиком после его обрыва на заключающую куплет музыкальную фразу), но и как бы «распевают» саму строфию. Это достигается приемом несовпадения тонических устоев напева с концом песенного слова. Тоника, падающая не на конец слова, не воспринимается как полное завершение, требует дальнейшего мелодического развития. Примером могут служить такие песни, как «Не одна во поле дороженька»,²³ «Ты взойди, солице красное», «Эх да, как на горочке», «Со сторонушки», «Ой, из-под Шат-то горы», «Э-ох, что ж ты, волюшка»²⁴ и многие другие.

Большую роль в строфовой композиции протяжной песни играют словесные повторы. Музыке песни не должно быть тесно из-за нагромождения различных слов. Песенный образ по сравнению с поэтическим создается меньшим количеством различных слов, ибо создается не только словами.

²² В. Цуккерман, ук. соч., стр. 51.

²³ Из сб.: Е. Э. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 2. СПб., 1909, № 7.

²⁴ Из сб.: Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. Изд. АН СССР, 1956, №№ 20, 23—25, 67.

Отдавая предпочтение законченности мелодического высказывания, словесные повторы заполняют строфи, не перебивая резкими сменами смысла ее мелодический распев.²⁵ Песенный образ экспозируется по принципу: действие не движется в тексте, пока окончательно не сформулирована мелодия.

Глубоко своеобразна и метроритмическая композиция протяжной песни.²⁶ Прежде всего — следует анализировать метрическую организацию песенной речи в целом именно как речи, а не изолированно метр напева или стиха. Законом народно-песенной композиции является согласование текста и напева на основе только реально звучащего и слышимого ритма песенной речи.

Сложность заключается в том, что русская протяжная песня не имеет метра в привычном для нас его конкретном проявлении: она не имеет равномерно «пульсирующих» тактов. Но это не значит, что ритмическая фактура в ней хаотична и неорганизована. Излишне было бы по отношению к протяжной песне отказаться от понятия метра как особого рода закономерности, объединяющей группы ее ритмических единиц.

В песне слышно лишь то, что полностью проявляется в ее реальном звучании. И в протяжной песне имеются реально слышимые и только слышимые метрические единицы. В частности, невозможно отрицать, что в ней есть реально ощущимые «узлы ударности», например сильные доли, совпадающие с началом большого внутристилового распева. Это уже предпосылки такта, однако такта смешного, непериодичного внутри строфы, но систематически выдержанного во всех строфах. В протяжной песне, как и вообще в распевной музыке, такт никогда не скандируется. Он является лишь своеобразным «костяком», на котором осуществляется богатая ритмическая «жизнь» песни. Ведь и стихотворный метр последовательно не акцентируется в чтении, но это не значит, что он отсутствует в силлабо-тоническом стихе. Метр — объективная единица ритмически организованной художественной речи. «Понятие метра в сущности сводится к определению принципа соизмеримости данной ритмической системы в наиболее общей форме, отмечающей тот необходимый минимум условий, который необходим для возникновения данной системы».²⁷

Оба элемента, составляющие песенную речь, развиваются последовательно во времени. Это роднит их ритмическую природу. И слова, и музыкальные звуки способны подчиниться ритму. Однако единицы их измерения во времени не совпадают друг с другом. Или, говоря словами Лессинга, мера времени, которая соответствует «знакам» поэзии и музыки, неодинакова.²⁸ В музыкальном элементе песенной речи эмоционально-смысловое значение имеют не отдельные, взятые сами по себе звуки, а лишь мелодические образования, ладово и ритмически организо-

²⁵ Характеризуя песню, Гегель, в частности, писал: «...здесь недопустимо, чтобы преобладал определенный смысл слов» (Сочинения, т. XIV, кн. 3, М., 1958, стр. 141). В этом кроется специфика отношения к слову в песне по сравнению с романом.

²⁶ Это один из наиболее трудных и спорных вопросов. В начале прошлого века песенный метр назывался «тайным законом» (Д. Дубенский. Опыт о народном русском стихосложении. М., 1828, стр. 54). А. Кубарев предлагал определение размера протяжных песен «лучше оставить музыке» (О тактах, употребляемых в русском стихосложении. — «Московский вестник», 1829, ч. IV, стр. 94). Он считал, что без напева их текст превращается в прозу (стр. 98). В настоящее время ряд исследователей отказывает протяжной песне в метрической организации на основании отсутствия в ней «какого-либо определенного тактового размера» (Т. Попова, ук. соч., стр. 145).

²⁷ Л. И. Тимофеев, ук. соч., стр. 156.

²⁸ Г. Э. Лессинг. Лаокоон. М., 1957, стр. 432.

ванные музыкальные фразы, охватываемые одним вокальным дыханием. Здесь, в песенной мелодии, эмоционально-смыслоное и структурное членения совпадают друг с другом.

В словесном элементе протяжной песенной речи как речи вокальной, музыкально-поэтической, наименьшей структурной единицей является не слово, а слог (т. е. нечто бессмысленное само по себе). Продленный напевом стих как бы сокращает структурную единицу песенного текста — не стихотворная строка, даже не стопа, а слог. Здесь, в тексте протяжной песни, смысловое и структурное членения в процессе исполнения не всегда совпадают друг с другом, например в случае словообрыков. Мелодический распев, охватывая слог, может не охватить слово. Песенное слово складывается не вдруг, ибо рассчитано не на чтение глазами, не на охват взглядом, а на последовательное во времени, продленное распевом донесение своего смысла. Цезуры текста и напева в протяжной песне часто не совпадают. Если мелодические цезуры звучат всегда осмысленно, ибо всегда ладово и ритмически обусловлены, то соответствующие им цезуры словесного текста далеко не всегда имеют самостоятельно осмысленную форму:

Эх, ла раз-да-ёт - ся да ту ... по зя,
 ту по ём, ту ... по см, тун -
 - нны же по ём, толь ко тун-ныи звон.

Перед нами одна из фраз первой строфы протяжной песни «Енисеюшка».²⁹ Понятная мелодически, она абсолютно бессмысленна текстуально. Очевидно поэтому членение песенной строфы при помощи всегда осмысленных мелодических фраз представляется нам вполне естественным и понятным. В протяжной песне мы всегда слышим мелодико-текстовые фразы, определяющиеся ощущим мелодическим дыханием.³⁰ Но фразовое (смыслоное) и тактовое членение песенной строфы — не одно и то же. Они не могут «подменить» друг друга в песне. Они существуют. Своеобразие метра протяжной песни заключается в его непериодичности, а также в том, что такт сам по себе не ощущается в исполнении песни, пульсирует беззвучно — так здоровый человек не замечает биения своего сердца.

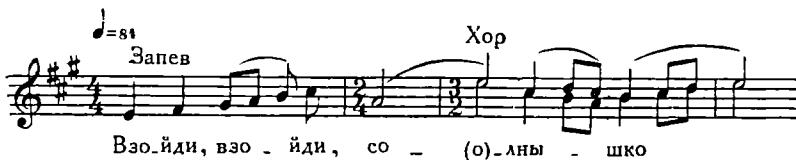
Обращаясь к анализу образной связи текста с напевом протяжной песни, необходимо подчеркнуть основное: музыкальное содержание песни

²⁹ См. журнал «Советская музыка», 1957, № 2, стр. 150.

³⁰ Мы на себе испытываем «размеренность дыхания, в котором осуществляется движение песни» (А. Доливо. Певец и песня. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 134).

связано с ее общим поэтическим содержанием, дополняет и углубляет его. Конкретный мелодический распев в народной песне не соответствует отдельному конкретному слову, никогда особо не подчеркивает его выразительности, а соответствует лишь эмоциональному образу песни в целом, лишь внутреннему смыслу поэтической идеи. Именно в песне, как писал Гегель, музыка «оказывается в обладании несвойственным созерцанию и представлению элементом», она раскрывает содержание текста «для внутреннего задушевного чувства».³¹ Сведение связи текста с напевом народной песни к связи напева со смысловым значением отдельных слов текста является грубейшей ошибкой.³²

Указанная мелодическая обобщенность выражения «подтекста» песенного содержания в напеве проявляется, в частности, в куплетном строении песни (один напев повторяется на разные слова), в несовпадении по смыслу цезур текста и мелодии, что особенно явственно наблюдается в практике хорового исполнения протяжных песен.³³ Часто момент вступления хора не совпадает с началом новой текстовой фразы: из-за чисто музыкальных или исполнительских требований хор вступает с середины какого-либо слова. Например:³⁴



Образное единство текста с напевом в протяжной лирической песне является не только нашим субъективным ощущением. Его можно доказать на конкретном материале. Для этого нужно сравнить варианты определенных лирических песен. Такое сравнение может показать связь сюжета и напева по вариантам известной песни.

Каждый вариант является цельным художественным образом. Певец не только поет запомнившуюся часть напева песни, а всегда исполняет песню целиком. Его певческая практика, его память хранят не только данную песню, но и целый ряд отшлифованных веками, применявшимися миллионы раз музыкальных попевок, интонаций, типичных поэтических выражений. И все же, какие бы индивидуальные вариации ни привносились певцом в песню, каждый вариант представляет собой именно вариант определенной песни как определенного художественного замысла, а не иную песню.

Как оказывается это на взаимосвязи текста с напевом лирической песни?

Известно, что вполне последовательная константность текста и мелодии вообще невозможна в устном народном творчестве. Но было бы неверным в связи с этим согласиться с М. Штокмаром, который изменчивость песенного текста и напева считает достаточным основанием для отрицания «по-

³¹ Гегель, Сочинения, т. XIV, кн. 3, М., 1958, стр. 135—136.

³² Одним из первых отметил это С. Шафранов в своем исследовании «О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами» (СПб., 1879, стр. 161): «... движение мелодии... совершается согласно с общим чувством, отражающимся в содержании песни, взятом вседело, а не с понятием, содержащимся в каком-либо отдельном слове и с выговором этого слова».

³³ О «сказывании» текста в народном многоголосии см. в кн.: Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии. Музгиз, 1951, стр. 72—74.

³⁴ Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. Изд. АН СССР, 1956, № 19. Аналогичные примеры см. там же в песнях №№ 2, 8, 15, 16, 48, 58 и др.

стоянного соотношения», для «изолированного изучения напевов и текстов».³⁵ Это означало бы вслед за Штокмаром предать забвению народную песню как художественное целое.³⁶

Песенные варианты, как правило, меняют детали текста, но не его идею, не сюжет в целом, наконец, не трансформируют художественный образ песни. Во всех вариантах ясна лирическая суть сюжета, раскрыт в протяжном напеве внутренний смысл образа. Неустойчивость текста лирической песни по ее вариантам компенсируется поразительной устойчивостью ее «подтекста». Имеющиеся, в результате миграции и контаминации, запутанные иногда до бессмыслицы песенные тексты бытуют, в частности, именно потому, что певец всецело вверяется абсолютно ясному для него музыкальному подтексту песни и словно не ощущает бесмыслицы слов. Выразительное значение напева в протяжной песне выдвигается на первый план.

Лирическая песня, широко бытующая в многочисленных вариантах, сохраняет основные черты напева и текста, ибо не может «оторваться» от своего образа, на раскрытии которого зиждится ее содержание и форма. Так, например, любимая в народе протяжная песня «Степь Моздокская» известна в многочисленных вариантах.³⁷ Все они выражают один образ, варьируемый в пределах, неизбежных при изустном бытования. Сравнение вариантов выявляет неизменяющиеся части напева и неменяющийся основной поэтический образ. В данном случае, в напеве это характерная попевка, образуемая восходящей септимой с обязательным последующим распевом:



а в тексте — образ беспредельной степи и умирающего вдали от родного дома ямщика. Очевидно, именно в неизменяющихся частях напева прежде всего следует искать раскрытие основного песенного образа. Широта и своеобразная монументальность глубокого чувства отразились и обобщились в этой характерной для «Степи» попевке.

Сравнивающий варианты одной лирической песни имеет прекрасное подспорье, сборник Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина — «Русские народ-

³⁵ М. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 147, 151.

³⁶ Нельзя не согласиться с отзывом проф. В. Я. Проппа о книге М. П. Штокмара: «Изолированное рассмотрение вопросов стихосложения вне совокупности всей художественной системы и мировоззрения народной поэзии является крупным недостатком этой работы» (В. Я. Пропп. «Ляльки как средство художественной изобразительности. — «Ученые записки Ленинградского университета, русская литература», вып. 20, № 173, 1954, стр. 376).

³⁷ Основные варианты с напевами см. в сборниках: Н. Лопатин и В. Прокунин. Русские народные лирические песни. 1889, — семь вариантов Орловской, Тульской, Тверской, Тамбовской и Воронежской губерний; Д. Кашин. 115 русских народных песен..., ч. 1. М., 1833, № 4; А. Гурилев. Русские народные песни..., М., 1885, № 18; К. Вильбоа. Русские народные песни..., СПб., 1860, № 66; Т. Филиппов и Н. Римский-Корсаков. 40 народных песен..., М., 1882, № 11; О. Х. Агренева-Славянская. Сборник песен 1882 года, вып. 3, № 4; Вл. Захаров. Хор имени Пятницкого. 30 русских народных песен... Музгиз, 1939. Также в газетах: Прибавления к «Московскому листку», 1897, № 4, запись П. Богатырева; «Варшавские губернские ведомости», 1897, № 30, в статье В. Мошкова «Старообрядцы Варшавской губернии и их песни», № 44, и др.

ные лирические песни, опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву» (1889 год. Переиздан в 1956 году). Здесь можно найти некоторые конкретные примеры образного единства текста и напева протяжных лирических песен, прослеженного Лопатиным по их вариантам: «Горы» (стр. 96 по изданию 1956 г.), «Не вечерняя заря спотухала» (стр. 123—126), «Эко сердце» (стр. 143), «Жавороночек» (стр. 182), «Ночи» (стр. 187) и др. При этом Н. Лопатин делает вывод о том, что в вариантах данной песни «отличительный характер» ее напева «в главном основании своем останется, но развитие этого основания» в каждом варианте «будет самостоятельное и особое», и поэтому каждый вариант своеобразен и часто по-своему художественно убедителен (стр. 57). «Ряд вариантов одной и той же песни раскрывает все ее бытовое содержание и всю ее музыкальную сущность» (стр. 49).

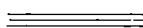
То, что Н. Лопатин называет «главным основанием» песни, а Е. Линева — «типов песни»,³⁸ целесообразнее называть ее интонационным тезисом.

«Интонационный тезис» заключает в себе характерные, неизменные для всех вариантов данной песни черты напева. Чаще он проявляется в какой-либо характерной попевке. Иногда оказывается заключенным и в других особенностях напева (например, в его ладовом строении).

Народная песня живет в вариантах. Они являются единственной реальной формой ее существования. Однако известные нам варианты систематически, т. е. последовательно и полно, не могут отразить жизнь песни. Тем более разительно определенное сходство вариантов, различных по времени и месту бытования.

Таким образом, несмотря на изменчивость слов и мелодии народной лирической песни, связанную с изустной формой ее бытования, она, как правило, сохраняет свое образное и композиционное единство, свою художественную цельность.

Проблема взаимосвязи музыкальной и поэтической образности народных песен — одна из сложнейших проблем фольклористики. Предстоит дальнейшее изучение этой проблемы. Общность образного содержания текста и напева неодинаково проявляется в различных песенных жанрах и даже среди песен одного жанра. Данная статья только ставит вопрос об изучении песенного синкретизма на примере русских протяжных лирических песен.



³⁸ Е. Э. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 2. СПб., 1909, стр. LII—LIII.