

Старая революционная песня

Л. ЛЕБЕДИНСКИЙ

«Освободительное движение в России, — писал Ленин, — прошло три главные этапа, соответственно трем главным классам русского общества, налагавшим свою печать на движение: 1) период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год; 2) разночинский или буржуазно-демократический, приблизительно с 1861 по 1895 год; 3) пролетарский, с 1895 по настоящее время»¹.

Три главные класса русского общества «налагали свою печать» на движение и, естественно, через него и на революционную песню, тесно с ним связанную.

С интонациями песен декабристов современность соприкасается через «Марсельезу», о которой достоверно известно, что она пелась декабристами. Нужно сказать, что с того времени «Марсельеза» никогда не переставала звучать в освободительном движении в России и, как мы это покажем далее, оказала своими интонациями огромное влияние на революционную песню. С конца XIX века на напев «Марсельезы», хотя и сильно переработанной, пелись различные русские тексты, так называемых, «рабочих марсельез». Кроме того, известно, что декабристы — в частности, Рылеев и Бестужев — в агитационных целях сочинили несколько стихотворений «народным языком», т. е. приближающимся к крестьянской песне. Есть некоторые указания о том, что они пелись на мотивы популярных крестьянских протяжных песен. В этом нельзя не увидеть стремления, — правда, еще очень неосознанного и не давшего практически больших результатов, соприкоснуться с широким народным движением. С этого момента и ведет свое начало традиция обращения песни русского освободительного движения к напевам крестьянской и городской песни.

От последекабристской полосы дворянского периода освободительного движения до нашей эпохи дошел целый слой песен, пользовавшихся огромной популярностью на протяжении всего истекшего столетия. Популярность этих песен в последекабристский период связана, прежде всего, с определенным кругом их поэтических образов.

Такова, например, популярнейшая песня «Не слышно шуму городского» Ф. Глинки.

Центральный образ песни — томящийся в тюрьме и мечтающий о воле узник; сопоставлением двух последних строф поэт дает понять, что всякие надежды на милосердие царя бесплодны, что царь жесток, что он глух к мольбам.

Важно также первое четверостишие песни, дающее четко-лаконичный и выразительный образ николаевского Петербурга, города-тюрьмы, города-крепости.

Несомненно, образы эти были навеяны декабристскими настроениями широких общественных кругов России, и это явилось одним из моментов, предопределивших фольклоризацию песни и то, что она дошла до нашего времени в живой интонации.

Не случайна, конечно, огромная — дошедшая до современности — популярность «Среди долины ровные» Мерзлякова (1811 г.). Центральный поэтический образ «Среди долины...» — одиночество, тоска о друге, сознание своей бесполезности. Между тем, — тоскующий, одинокий человек полон сил, могущества, здоровья, жаждет деятельности. Мерзляковский образ «Среди долины...» ассоциировался в широких демократических кругах того времени с более обобщенными социальными образами и идеями, совершенно независимо от того, что сам поэт не вкладывал в него подобного содержания.

Гораздо сложнее, чем это принято думать, обстоит дело с фольклоризацией и огромной популярностью лермонтовского стихотворения «По синим волнам океана». Нельзя забывать, что передовое общество того времени отчетливо ощущало идейную связь декабристского движения с революционной Францией. Все стихотворение Лермонтова наполнено любовью к «Франции милой», чувством уважения к великому французскому полководцу, сочувствием к его трагической судьбе. Через этот либерально-оппозиционный образ «Франции милой», образ Наполеона, — в известном смысле противопоставленный Александру и Николаю, — песня входила в круг излюбленных поэтических образов последекабристского периода.

Очевидно, такова же одна из причин огромной популярности Рылеевского стихотворения «Ермак». Написанное в суровых героических тонах, оно, тем не менее, само по себе не заключает каких-либо политически-оппозиционных в отношении самодержавия идей. Но образы песни давали возможность привносить в нее революционные настроения, особенно после декабристского восстания и героической смерти Рылеева. Уже самое начало песни ассоциировалось с грозовой обстановкой революции, возмущения:

Ревела буря, дождь шумел,
Во мраке молнии летали;
И беспрерывно гром гремел,
И ветры в дебрях бушевали...

Так же воспринимались, в связи с выступлением декабристов, и следующие строки:

О спите, спите, — мнил герой,—
Друзья, под бурею ревущей.
С рассветом глас раздастся мой,
На славу иль на смерть зовущий.

Конечно, в дальнейшем новые поколения воспринимали «Ермака» без всякой связи с политическими убеждениями и судьбой его автора, но романтически-суровый и в то же время героический образ содействовал популярности песни в демократических слоях и, в частности, в революционной среде. Не случайно песня вновь завоевывает популярность то в дни революции 1905 г. (с революционными словами «Стреляй, солдат, в кого велят»), то в первые годы гражданской войны в Красной армии (с текстом «Ревела буря»). А в наше время, после фильма «Чапаев», песня эта приобрела новую популярность.

Конечно, для самого факта фольклоризации этих песен огромное значение имело то, что все они были романтичны и что романтизм их образов явился ответом на требования эпохи. Но нельзя забывать и то, что после расправы над декабристами, в период разгула николаевской реакции

¹ Ленин, Сочинения, т. XVII, стр. 341.

образы многих песен переосмысливались: в них находило свое выражение сочувствие декабристскому движению со стороны передовой части дворянской и нарождающейся разночинной интеллигенции.

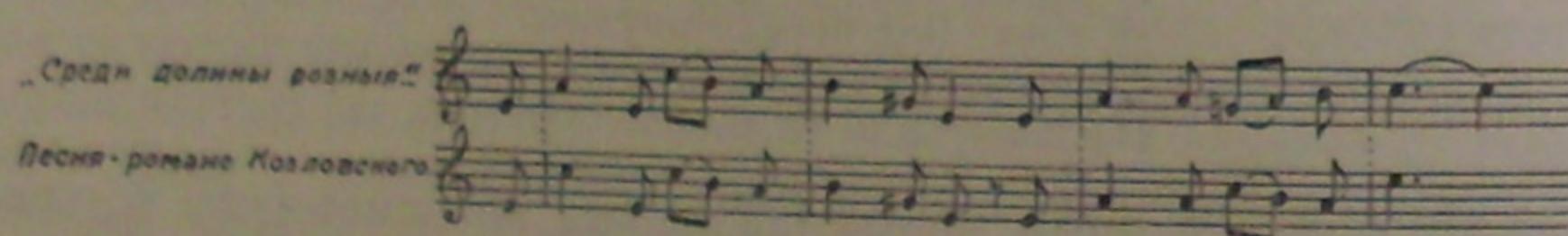
Музыкальное воплощение образы эти получили, главным образом, в интонациях городской бытовой песни-романса того времени, что отвечало их романтическому характеру. Наиболее ярким примером такой бытовой песни-романса является «Среди долины ровные».

Песня эта дошла — в живой интонации — до наших дней, дала жизнь целой семье популярнейших революционных песен; это заставляет нас самым внимательным образом остановиться на ее интонационной стороне.

Как и во всем господствовавшем интонационном слое городской бытовой песни того времени, в интонациях подобных песен были сплавлены воедино — песни того времени, в интонациях подобных песен были сплавлены воедино — на что уже указывал Б. В. Асафьев¹ — очень разнообразные элементы; большое место занимали в них напевы немецкого зингшиля и ладовые элементы украинской песни, своеобразно претворенные в городской музыкальной культуре XVIII века, через освоенные ею в это время гармонические представления западноевропейской музыки и через ритм западноевропейских танцев. В частности, в этой песне характерна вальсовая ритмика, тонико-доминантовые гармонии, мелодия, в которой ясно обозначается гармонический аккордовый костяк, модуляция в параллельный dur и обратно в moll через хроматическое повышение или понижение.

В плане выяснения влияния романса на склад бытовой городской песни интересны знаменитые «Российские песни» композитора О. А. Козловского (последние годы XVIII века). Выходец из Белоруссии, проживший до перехода в Россию (приблизительно — 1786 г.) 30 лет в Польше, долгое время находившийся на службе у Потемкина (известного любителя украинской песни), Козловский явился тем композитором, в творчестве которого как бы сконцентрировались интонационные мелодические потоки, по разным каналам просачивавшиеся в русский город. И совершенно прав автор интересной статьи о Козловском², когда он связывает творчество Козловского с существовавшей тогда в обществе тенденцией перенять «западноевропейские новшества» и западную музыку, приспособив их к особенностям своего национального музыкального быта, формам музикации, существовавшим в XVIII веке в русском городе.

И это как раз хорошо видно на сравнении первой фразы одной из песен Козловского (имевших огромную популярность всю первую треть XIX века) с популярнейшей «Среди долины...»:



Сравнение это служит либо доказательством того, что песня-романс со страниц сборников, предназначенных для сравнительно узкого музикализающего слоя, проникал в широкие демократические круги, либо — в крайнем случае — доказательством одновременности процесса приспособления интонаций западной и украинской музыки, как в профессиональной русской музыке, так и в фольклоре широких демократических групп.

Интонации городской бытовой песни-романса, связанные с упомя-

¹ «Русская музыка», изд. «Academia», М.—Л. 1930, стр. 59 и 107.

² Музикальный быт старой России. «Academia», Л. 1927, стр. 171.

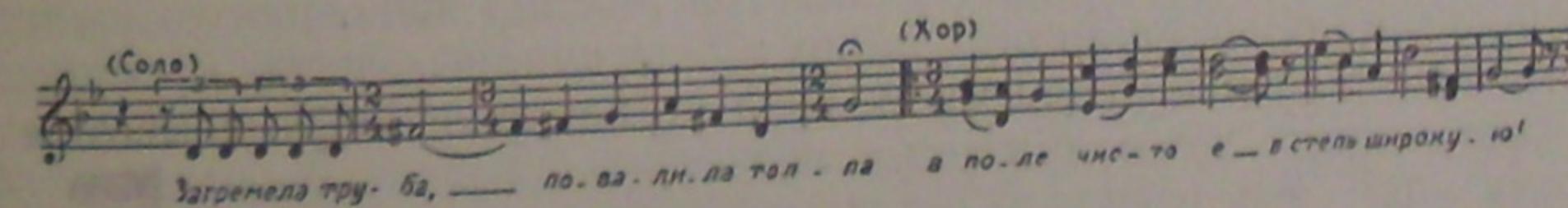
нутыми специфически последекабристскими образами в тексте, со временем приобрели значение обобщенного музыкального образа для всего идеиного комплекса, объединившего идеи «неволи», угнетения, изгнания и позднее — гибели в неволе, в изгнании. Именно в этом значении интонации эти дошли до нашей эпохи, как со своими первоначальными текстами, так и с целым рядом позднейших революционных текстов, ведущее место в которых занимали в общем те же самые образы, подчас существенно модифицированные.

В последующий «разночинский» или буржуазно-демократический период освободительного движения образы «неволи» и «гибели в неволе», с одной стороны, насыщаются политическим содержанием и конкретизируются (в то же время драматически сгущаясь); с другой — образы «неволи» начинают противопоставляться положительные образы «воли», «свободы». При этом образы «воли» (так же как и образы «неволи» в предшествовавший последекабристский период) еще не имеют ясно выраженного политического смысла: они носят скорее характер абстрактной идеи. Идея «воли» воплощается чаще всего в символических образах природы: ширь и простор реки (чаще всего Волги), чистого поля, свободного, вольного ветра, могучего утеса, стоящего сотни лет, и т. д. Но, в общем, можно сказать, что настроение тоски и одиночества делается основной эмоциональной окраской подавляющего большинства песен того времени.

«Бессиление движения» (Ленин) вследствие отдаленности революционеров от масс, мрачная действительность, окружающая их, тюрьмы, ссылки, виселицы — все это наделяло песню того периода чертами трагичности и жертвенности. Именно в этот период складывается большинство революционных, похоронных, тюремных и каторжных песен, наполненных пафосом самопожертвования и «любви к родине, любви, тоскующей...»¹.

Чрезвычайно характерны в этом отношении такие песни, как «Казнь», «Ночь темна» и затем цикл песен, исходящих от напева «Среди долины ровные». Основное в «Казни» — подчеркивание жертвенности революционера. Это достигается противопоставлением образов: с одной стороны, — военная труба, помост для казни, гроб, поп, плаха, взмах топора, палач; с другой, — чистое поле, широкая степь, молодость и гордость осужденного.

Музыка наполняет эти образы ярчайшими эмоциональными красками и живым чувством, делая простую 18-тактную песню шедевром народного революционного искусства:



Две первые фразы — своеобразная псалмодия — дают неустойчивую, гармонически обостренную интонацию, создают напряженное ожидание разрешения. И оно наступает — светлое, спокойное, широкое, мягкое-мелодичное, полное эмоции, жизни. Это уже напев, скорее связанный с образами природы, народа; напев, хотя и грустный, не без слез, но спокойный и ясный. В целом же песня носит сгущенно трагический характер,

¹ Термин Ленина, употребленный для характеристики чувства «любви к родине» русской революционной демократии того времени (Ленин, собр. сочинений, т. XVIII, стр. 81). Касаясь этого периода движения, Ленин говорил о «бессиении движения, несмотря на героизм одиночек» и о «величии героизма». Собр. сочинений, т. XVI, стр. 575—576.

концентрируя в художественной форме то чувство пафоса самопожертвования, которое было свойственно лучшей части народовольцев.

Указанный выше прием создания художественного контраста — между беспокойным характером триольного ритма на одной ноте и идущим затем широким, свободным мелодическим движением, — найденный в «Казни», оказал влияние на целый ряд песен, возникших в течение этого периода. Таковы, например, «По пыльной дороге», «Как дело измени», «Узник».

Больше того, эти интонации пронизывают песни революционного движения не только второго, но и третьего периода, докатываясь до периода гражданской войны, — в песне «Смелее, товарищи, в ногу, теснее сомкнем ряды...» (не спутывать со «Смело, товарищи»):

При сравнении этих песен делается совершенно ясно, какую железную жизненную закалку прошли интонации «Среди долины», чтобы просуществовать столетие почти в неизменном виде и послужить фундаментом для целой семьи столь же популярных песен.

Сопоставляя эти песни, ясно видно, как романский размер 6/8 (по существу — две трехдольные группы) превращался в простую двухдольность, приспособленную для шага, шествия, марша. Впервые это произошло в песне «Не был барабан перед смутным полком» на текст И. И. Козлова (1779—1840), названной им «На погребение вождя» (перевод с английского, из Вольфа). Но поворот в направлении превращения песни в марш, известной инструментализации интонаций, был сделан через скользкое: песня оказалась не особенно жизнеспособной. Тем не менее, очевидно, на ее основе и сохранив ее функцию песни траурного шествия, появляется родная всему революционному движению песня «Замучен тяжелой неволей». Здесь — опять возвращение к напевной линии: это широкий, народный, с удобно располагающимися верхними подголосками и басами,

сильно звучащий хор. «Низко мы спину сгибали» — песня о екатеринославских событиях 1898 г. — показывает опять стремление к лаконичности, большей ритмической отточенности переходов.

Интересно, что развитие всей этой группы песен шло настолько единым потоком, что многих из них роднит между собой не только мелодия запева (через общие интонации «Среди долины»), но и общий, сконстамированный с основной мелодией песни припев (см. «По пыльной дороге» и «Спускается солнце за степи»).

Очень важно также отметить, что песня «Не был барабан», считающаяся старой военной песней, помимо связи с интонациями «Среди долины» (и, таким образом, с интонациями народнических песен), имеет много общего со всей последекабристской романтической поэзией, в частности, с рылеевским «Ермаком» и лермонтовским «По синим волнам океана...»

Таким образом, историческое развитие песни шло по линии превращения ее из лирической в песню широко-общественную, организующую الشествие; из явления, действующего только в области эмоциональной сферы, песня становилась кроме того еще и фактором общественно-политической жизни масс. Обращают внимание на то, что этот процесс превращения песни, т. е. попытка изменения ее напева, приспособления напева к маршу, происходил, очевидно, в интеллигентской среде, знавшей классическую музыку, интонации которой прочно вошли в ее слуховое сознание. Здесь не трудно обнаружить следы прямого заимствования, например, из Бетховена; так, новый музыкальный материал, внесенный в напев «Не был барабан», легший в основу напева «Вы жертвою пали» (см. тakt 5-й), точно соответствует одной из тем 4-го фортепианного концерта Бетховена¹.

Возвращаясь к песням разночинского периода, необходимо сказать, что образы «воли», «свободы», «шири» и «простора» осмысливались в этот период, как воплощение в песне идеального образа широкого, могучего народного движения, под которым, в соответствии с идеологией эпохи, имелось в виду движение крестьянское. Отсюда преобладание в текстах песен крестьянских образов и общая апелляция текстов к крестьянству; отсюда же фольклоризация стихотворений прежде всего Некрасова, а также Кольцова и Никитина.

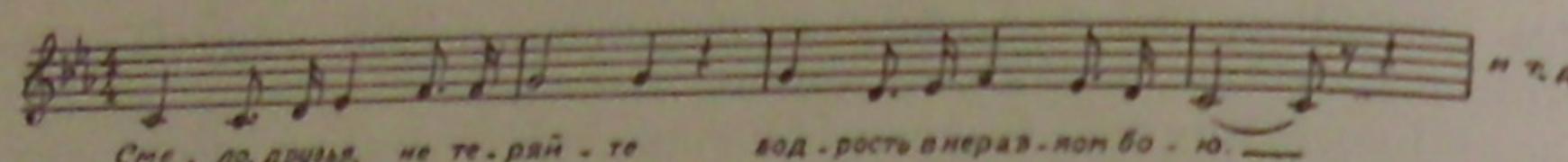
Кроме того, «образы» воли являлись в известном смысле выражением одного из центральных лозунгов революционных демократов 50—70-х гг.: самое слово «воля» ассоциировалось с этим лозунгом. Здесь мы подходим к новому циклу песен этого периода. Цикл песен, где так или иначе фигурирует «Волга» (иначе — «Волжский цикл»), возник также в этот период движения. С образом Волги издавна связан определенный круг народно-поэтических ассоциаций: «Волга — воля», позднее Волга — центр крестьянского разинского движения, крестьянской воли.

Этот цикл вновь развивается позднее в связи с новой волной популярности песни «Вниз по матушке по Волге», на основе ее центральной утверждающей интонации — широкого, напряженного размаха мелодии на сексту вверх².

Эта интонация как бы воплощала в себе образы широты, вольности, свободы, могущества. Подобному впечатлению содействовало и то, что хор в ней звучал особенно мощно, звучно, дружно и напряженно; эта интонация,

¹ Отметим, что «Молодая гвардия» Безыменского («Вперед, заре навстречу!») также положена на бетховенскую тему (в свою очередь являющуюся напевом народной песни) из Rondo 1-го фортепианного концерта.

² Как известно, прежде чем принять свой современный вид, напев «Вниз по матушке по Волге» претерпел большие изменения, что прекрасно видно из сравнения, сделанного З. В. Эвальд, — см. «Песни Пинежья», т. II, стр. 535 (см. прим. на стр. 42).



Поиски напева, приближающегося к революционной песне-маршу (каковой является «Смело, друзья, не теряйте»), не случайно привели к «Старому капралу». Со стороны жанровой — «Старый капрал» не марш, но марш входит необходимым элементом в самый сюжет песни: старый капрал даже перед смертью остается верен себе и командует ведущим его на расстрел солдатам: «Раз, два, раз, два», — причем песня начинается непосредственно приказом: «В ногу, ребята...»

Именно эта ассоциация — «в ногу», «раз, два», а главное то, что героический пафосный марш явился в данном случае основным фоном напева, обусловили, что именно этот напев в процессе поисков подлинной песни-марша, рассчитанной на организацию масс во время шага, попыталась положить студенческая масса в основу нового марша.

Однако песня не выдержана до конца в форме марша. Кроме того, напев, в известном смысле, ограничен, беден красками, движением. Прямолинейное чередование суворой минорной тоники и светлой мажорной доминанты, даваемой в виде обнаженного фанфарного трезвучия, несколько обедняет напев; и, очевидно, в конце концов, все эти моменты не дали возможности песне широко популяризироваться.

В известном смысле песня эта сыграла роль перехода к песне-маршу революционного действия, отразив таким образом переходный период от одной эпохи революционного движения к другой.

В конце XIX века освободительное движение в России вступило в свой пролетарский период. Наступление этого периода связано с огромным ростом стачечного движения в России: «С 1895—96 года, со временем знамених Петербургских стачек, начинается массовое рабочее движение с участием социал-демократии», — писал Ленин¹.

Непосредственный стык с самой массой, задача ее организации, ее подъем и активность, воспитание в массах военно-революционного духа борьбы, задача подготовки бойцов, — все это нашло свое выражение в песне. Ведущими образами песни становятся уже не пассивное противопоставление «воли» и «неволи», как это часто имеет место в песне предшествующего периода, — а активные образы действия, борьбы, восстания рабочего класса:

Вставай, проклятьем заклейменный,
Весь мир голодных и рабов,
Кипит наш разум возмущенный
И в смертный бой вести готов

— эти замечательные слова нашего гимна наиболее ярко передают новое идеиное содержание песен пролетарского периода. Одним из ведущих образов песни становится идея самостоятельной действенной роли пролетариата:

Добьемся мы освобожденья
Свою собственной рукой.

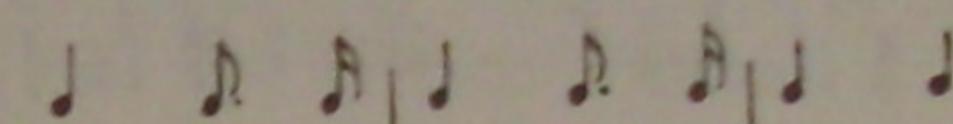
Тот же образ заключен в популярнейшей песне «Смело, товарищи, в ногу»:

Сами набьем мы патроны,
К ружьям привиним штыки...

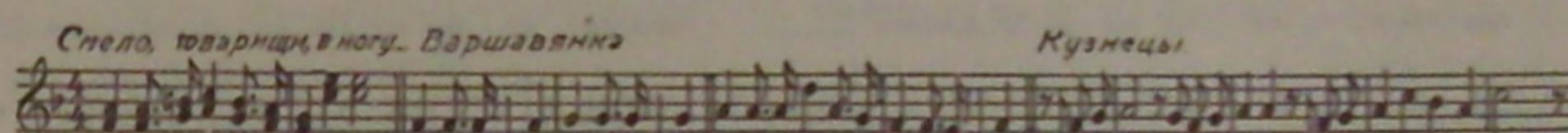
¹ Ленин, Собрание сочинений, т. XVII, стр. 343.

Естественно, что эти образы требовали боевой маршевой песни, и этот жанр постепенно делался доминирующим, все более вытесняя господствующий в течение предшествующего периода жанр лирической песни.

Главным импульсом движения новой боевой маршевой песни явился активный, упругий ритм шага. В основе ритмической схемы большинства песен нового периода лежит ямбический пунктирный ритм, часто завершающийся резко акцентированными спондеическими концовками¹:



Центральная мелодическая интонация революционной песни нового периода — это призывающие фанфары инструментального характера, унаследованные нашей революционной песней еще от французской «Марсельезы». Эти интонации-фанфары пронизывают собой почти все созданные в этот период песни (или получившие теперь массовое распространение): «Вихри враждебные», «Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали», «Мы кузнецы» и др.:



В целом, перечисленные интонации были восприняты революционной песней от западных инструментальных маршей героико-патетического характера, в том числе от маршей классической и оперной музыки, и в значительной степени — от песен и гимнов французской революции 1789 г.

Песни революционного пролетариата по своим образам и интонациям часто были связаны с песнями предшествующего периода, в частности, с образом «воли». Однако, в действенной боевой песне революции эти интонации и образы приобрели новое содержание: они были организованы ритмом боевой песни и увязаны с новыми образами борьбы революционного пролетариата за свободу. Так, например, припев песни «Смело, товарищи, в ногу» (ассоциировавшийся также с идеином комплексом «воли» — «свободы») по-новому осмысливается в боевую пролетарскую песню через действенный образ: «в царство свободы дорогу грудью проложим себе». В то же время самый напев песни «Смело, товарищи, в ногу» — не что иное, как интонационно видоизмененный и ритмически переработанный напев «Славное море, священный Байкал». В процессе переработки уничтожается романтическая лиричность напева, он превращается в марш, происходит инструментализация интонаций (см. прим. на стр. 46).

Чрезвычайно характерно, что в «Узнике» мы находим тот же музыкальный образ (пятый такт, — прим. на стр. 46).

Прочные интернациональные связи русской революционной среды того времени способствовали проникновению революционных песен с Запада. В частности, богатым источником пополнения репертуара революционной песни явились песни польского освободительного движения (крепко связанного с русским рабочим движением).

¹ Такова ритмическая структура песен «Смело, товарищи, в ногу», «Вихри враждебные», «Мы — пожара всемирного пламя» («Коммунистическая марсельеза»), «Вы жертвою пали» (вторая часть, припев) и ряд других.

во-первых, представляла собой не просто обычную мелодическую интонацию определенной выразительности, а слагалась из напряженного сдвига от квинты к основному тону (ход на кварту вверх) и специфически хорового терцового верхнего подголоска (в целом создавалась напряженная звучность квартсекстаккорда); во-вторых, — интонация эта броском переносила оба хоровых голоса в верхние регистры, где они начинали звучать опять-таки подчеркнуто напряженно, мощно, слитно:

1728
Вниз по ма - туш - ке, по Вол - ге, по ши - ро - ко - му раз - доль - ю.
Прач, 1790
Вниз по ма - туш - ке, по Вол - ге, по ши - ро - ко - му раз - доль - ю.
Нашин, 1833
Вильбоа, 1860
Вниз по ма - туш - ке, по Вол - ге, по ши - ро - ко - му раз - доль - ю.

Эта квартово-секстовая интонация пронизывает почти весь волжский цикл, а также многие другие песни этого периода, содержащие крестьянские образы или так или иначе апеллирующие к крестьянству,— примеры чего особенно ярки в песнях «Есть на Волге утес», «Из-за острова на стрежень», «Эх ты доля, моя доля» и т. д.

Даже в более поздней песне — «Солнце всходит и заходит» — появляется эта интонация (на вступлении хора), — очевидно, через образ «неволи» и связанный с ним образ «воли», заключенные в тексте песни.

Ход в мелодии на сексту вводится в огромное количество революционных песен этого периода, причем он часто теряет свое прежнее содержание широкого размаха (соответственно теряя прежнюю интонационно-гармоническую функцию) — и лишь «внешне» напоминает квартово-секстовую интонацию специфической хоровой бытовой песни. Здесь часто сказывается влияние интонаций романса-мелодрамы, что очень хорошо видно на примере таких песен, как «Не дождаться мне, видно, свободы», «Тяжко, братцы, нам живется», «В полном разгаре страда деревенская».

Среди песен этого периода большое место заняли и студенческие бытовые песни, количество которых, начиная с 60-х вплоть до 80-х гг., все возрастало. В интонационном отношении студенческие песни очень разнородны. В них звучат фольклоризовавшиеся отрывки различной оперной и инструментальной музыки, звучавшей в то время в городе (например, «Назови мне такую обитель», певшаяся на мотив арии из «Лукреции Борджиа»¹). Звучат и интонации, восходящие к либерально-дворянским заслуженным («здравным») песням, переработанным в фольклоре разночинного студенчества. Примером песни может служить «Из страны, страны далекой» Языкова — Алябьева. Текст песни подвергся небольшой, но существенной по смыслу фольклорной переработке.

Что касается напева песни, то есть все основания утверждать, что прообразом его послужила одна из застольных песен Алябьева. Правда,

¹ Соединение этого мотива с народническим текстом Некрасова, вероятно, связано именно с наличием в ней той же квартово-секстовой интонации (ассоциировавшейся с песнями о Волге — воле и крестьянстве), падающей на кульминацию песни и не случайно на слова — «где бы русский мужик не страдал».

в полном собрании песен Алябьева, изданных в 1898 году П. Юргенсоном, этой песни не значится; но в журнале «Галатея» за 1839 год (в отделе «Новые книги») было сообщение, что «на-днях поступает в продажу только-что отпечатанное собрание «Застольных песен», положенных на музыку А. А. Алябьевым»; причем в числе семи песен, поименованных в этом извещении, значилась также песня «Из страны, страны далекой, с Волги матушки широкой...», на текст Н. М. Языкова.

Песня Алябьева отталкивается от немецких застольных и охотничих хоров. Возможно здесь влияние и Вебера, опера которого «Волшебный стрелок» была очень популярна. Стиль этого пения каким-то образом отвечал настроению согласованности, коллективности, дружбы, жившему в студенческой среде. Отсюда и популярность в этой среде застольных вообще (впрочем, самый быт, связанный с частными «вечеринками», вызывал потребность в этом песенном жанре) и, в частности, алябьевской застольной. Интересно сличение алябьевского и фольклорного напевов песни:

Алябьев.
Из страны, страны далекой, с Волги-матушки широкой, ради сладко-го труда Ра-ди

Фольклорный вариант

Фольклорный вариант оживил движение мелодии, приблизив ее к напеву просто веселой шуточной песни.

Песня просуществовала в студенческой среде почти до революции. На основе ее интонаций создались некоторые новые песенные образования, так же как это происходило со старой фабрично-бытовой городской бытовой и старой революционной песней.

Так, например, первая фраза вначале студенческой, а затем рабочей песни «У Казанского собора» почти в точности воспроизводит первую фразу напева «Из страны, страны далекой»:

У Ка-зан-ского со-бо-ра, У Ка-зан-ско-го со-бо-ра,

Рассмотренные группы песен составляют основной песенный репертуар второго периода освободительного движения в России.

В этот предшествовавший пролетарскому освободительному движению период такие песни действенного, массового характера, как «Замучен тяжелой неволей» или «Смело, друзья, не теряйте», составляли известное исключение.

«Смело, друзья» — один из ближайших предшественников пролетарского массового периода развития песни, т. е. эпохи «Смело, товарищи, в ногу», «Вихри враждебные» и т. д. В общем, эта песня построена уже как марш, организующий массы, марш, который создается для хождения шагом, демонстрирования (см. прим. на стр. 44).

«Смело, друзья» — несколько переинтонированная, приближенная к маршу студенческая песня «Старый капрал» на известный текст Беранже, в русском переводе Курочкина¹.

¹ А. П. Аристов, опубликовавший эту песню в сборнике «Песни казанских студентов», снабдил ее примечанием: «мелодия приписывается студенту Пескову».

Славное море

Слав-но-е мо-ре, слав-щенный баккаль, слав-ный корабль, о-му ле-ва-я бочка.

Смелое товарищ, смело, то ваза ринь, в но гу! Ду хом окрепнем в борьбе-

Эй, бар-гу-зин, по-ше-ве-ли-ван валь,- плыть то-подецу не-да-леч-ко

в царство сла-бо-ды до-ро-гу грудь-ю про-ло-жим се-бе.

«Узник»

Си-ну за решеткой в темнице ссы-рой, — вскоргленный из во-ле ф-рея мо-ло-дой. — Мой

трусликий то-вз-риш, на-хэ-в крылом, — кро-ва ву-ю ли-щу клю-ег под окном.

Четкая, законченная, граненая форма песен «Вихри враждебные», «Беснуйтесь, тираны», «Борцы идей» (прямое влияние интонаций инструментальной западной музыки) оставила заметный след на интонациях напевов революционных песен, выросших на русской почве: интонации этих последних также обострялись, оттачивались.

С первых же дней революции совершенно особое место в массовом музыкальном быту занял «Интернационал», — и как официальный гимн революции, и как песня.

Огромно значение «Интернационала» как политического фактора. Он сыграл и продолжает играть выдающуюся роль, прежде всего, —

как гимн пролетариата, класса, исторически претендующего на власть во всем мире и в 1917 г. завоевавшего ее на шестой части мира;

как массовая форма искусства, в которой нашел свое выражение главный программный лозунг передового авангарда рабочего класса — интернационализм;

как одно из сильных средств политической агитации и пропаганды этих программных лозунгов в широких демократических массах России.

Об этой исторической роли «Интернационала» в 1917 г. прекрасно свидетельствует передовая одного из первых номеров «Правды» за 1917 г. (№ 5). Передовая эта специально уделяет большое место распространению «Интернационала». В ней мы читаем:

«На фронте в окопах и везде, где русские войска соприкасаются с неприятельскими, должно быть поднято красное знамя... Такое же значение, как красное знамя, имеет песня «Интернационал». Она напечатана в № 1 «Правды». Ее поют европейские рабочие, должны петь и мы при всяких пролетарских выступлениях. Мотив песни — родной мотив для рабочих всех стран. Во многих городах Европы рабочее население разноязычное. Но при праздновании 1-го мая, на митингах, демонстрациях и в других подобных случаях, все рабочие, каждый на своем языке, поют вместе эту песню. И получается мощный, стройный, единый хор.

В окопах часто противники сидят так близко, что песня слышна. Запойте хором «Интернационал» — и во многих случаях ваши голоса со-

льются в одном хоре с голосами германских или австрийских пролетариев, одетых в солдатские мундиры. Этим, конечно, не кончишь войны. Война должна закончиться организованно. Но германские пролетарии, которых правительство Вильгельма начинает всякой ложью против русских, почувствуют в русском солдате товарища. Этим не только уменьшится излишнее жестокости войны, но и подготовится почва к прочному организованному миру. Русская революционная армия во всех ротах, эскадронах, сотнях, батареях и иных командах должна обучиться хоровому пению «Интернационала».

Величественный гимн пролетариата сделался первой интернациональной народной песней, символизируя этим победу интернационализма — большевистской идеи Ленина — Сталина. Подобного использования революционных песен не было и не могло быть в предшествующий период революционного движения, — когда, в подавляющем большинстве случаев, песня являлась только формой эмоционального выражения, а не песней собственно революционного действия. В пролетарский период освободительного движения революционная песня прежде всего стала в качестве песни революционного действия, как бы аккумулировавшей в своих интонациях, в музыкальной форме, организованную энергию революционных масс. С этой песней массы делали революцию 1905 г. и с ней совершили победоносную Октябрьскую революцию, с ней начали сражаться и победили на фронтах гражданской войны.

Вопрос о влиянии старой революционной песни на формирование советского песенного творчества затрагивается Л. Лебединским в специальной статье, которая будет помещена в одном из ближайших номеров журнала. — Ред.