

ИНТОНАЦИОННЫЙ ЯЗЫК ПЕСЕН В.С.ВЫСОЦКОГО

В статье рассматривается проблема соотношения речевого и музыкального интонирования в авторской песне. Анализируется жанровая природа песни, проявляющаяся в органическом единстве стихотворного текста и вокальной мелодии.

Сколько бы ни уточнялись, а может быть, частично и видоизменялись традиционные, обоснованные еще А.Веселовским, представления о синкретизме первобытного искусства, сам факт нераздельного, еще не расчлененного существования всех видов искусства в первоначальном единстве вряд ли будет когда-нибудь оспорен. Из лона этого единства и вышли поэзия с музыкой, слитые первоначально настолько, что и сегодня отголоски данной слитности слышны в песенных жанрах, что и порождает проблемы, связанные с анализом песенной художественной формы, которая в некоторой степени теряет свою естественную изначальную целостность при традиционном исследовании, когда литературоведы изучают особенности поэтического языка, а музыковеды – ритмико-мелодическую структуру произведения.

Если обратиться к истории музыкального искусства, то можно найти парадоксальные ситуации, когда соотношение слова и музыки в вокальной композиции не зависело ни от композитора, ни от поэта, а было предопределено функцией произведения. Так, на протяжении всего средневековья музыка в религиозных песнопениях играла подчиненную роль по отношению к слову. Ее задача заключалась лишь в том, чтобы “озвучить” текст, придать ему чисто эстетическую привлекательность и ту силу эмоционального воздействия, которая всегда признавалась за музыкой и ради которой, собственно говоря, и обращалась к ней церковь. В данном случае неправомерно было бы требовать от музыки глубины содержания и оригинальности формы, если функция ее заведомо подчиненная, прикладная, служебная.

Примерно такая же ситуация сложилась несколько десятилетий назад, когда проходил процесс формирования особого песенного жанра – авторской песни, где доминирующую роль играла текстовая основа, а музыкальное сопровождение в прямом смысле слова сопровождало лирический или лиро-эпический текст. В связи с этим вспомним, что общее требование массово-бытовых жанров заключено в тезисе: музыка должна быть проста.¹

Действительно, песня, предназначенная для исполнения в быту самими авторами, естественно тяготеет к простейшей, наиболее доступной куплетной форме. Ее мелодия соединяется при повторении с разными словами и, следовательно, может отразить не отдельные детали текста, а лишь его общее настроение.

По своей природе песня – жанр синтетический, поэтому именно органическое единство, а не самостоятельная художественная значимость слова, мелодии, голоса

* Статья подготовлена при содействии Отдела филологических и междисциплинарных исследований при Президиуме Самарского научного центра Российской академии наук.

¹ См.: Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. Л., 1981.С.272.

ценно в песне. Любопытно в связи с этим замечание А.Сохора о том, что в песне требования к качеству каждого из составляющих ее компонентов и критерии их оценки иные, чем в произведениях, где поэзия и музыка имеют самостоятельное значение².

И здесь надо вспомнить, что важным аспектом сопоставления поэтического и музыкального текста в рамках “пространства” отдельно взятой песни является выяснение тех сторон музыки, которые позволяют характеризовать ее как особого рода “речь”, как средство общения. Поэтому, говоря о специфике стиля массово-бытовых жанров, мы должны отнестись с наибольшим вниманием к их интонационному языку. В любую эпоху интонации этих жанров являются самыми распространенными, общеизвестными. Именно они и образуют основу того, что Б.Асафьев назвал “интонационным словарем эпохи”³.

В различных исследованиях уже звучала мысль о том, что важнейшей чертой музыкальной формы массово-бытовых жанров является ее доступность, при этом подразумевается, что общепонятность, доходчивость музыкального языка обеспечивается здесь в первую очередь доступностью интонационного состава, то есть наличием мелодико-ритмических оборотов привычного типа.

Если вслушаться в песни, исполняемые В.С.Высоцким, можно убедиться, что их мелодии сотканы из лежащих как бы на поверхности бытовых, расхожих интонаций. Секрет же эмоциональной насыщенности своеобразных песенных речитативов в его исполнении кроется в скрытых, но богатейших ресурсах музыкально-речевой выразительности так называемого “свободного интонирования”. Поскольку речевые интонационные средства не зафиксированы в нотном тексте, органичный союз музыкальной и речевой интонации возникает лишь в пении конкретного исполнителя, а в данном случае – автора, исполняющего собственные произведения. Это и делает нейтральный ритмический и мелодический рисунок песни (при условии интересного текста) предельно выразительным именно в живом исполнении. В этом секрет привлекательности песен В.С.Высоцкого. Отсюда напрашивается вывод: песенную мелодию, являющуюся компонентом авторской песни, необходимо рассматривать с учетом той доли соавторства, которую вносит певец в реальное исполнительское интонирование⁴.

Так, в песне “Милицейский протокол”, помимо собственно стиховых и музыкальных факторов, важными для восприятия оказываются интонации разговорной речи, пронизывающие музыкально-речевую ткань песни. Вспомним, например, необыкновенную доверительность высказывания, рождаемую бытовыми интонациями уже в первой строфе песни:

Не вру, ей-богу, – скажи, Серега!⁵

Подобный полувопрос-полуутверждение – “скажи, Серега” – проходит интонационным лейтмотивом через всю песню. И хотя лексическое наполнение возгласа может меняться (“гляди, Серега”; “слышь, Серег, опохмелимся”; “ну спи, Серега”), сам интонационный рисунок высказывания не меняется. По сути, данный интона-

² См.: Сохор А. Друзья-соперники // Поэзия и музыка. М., 1973. С.10.

³ См.: Асафьев Б. Речевая интонация. М.; Л. 1965.

⁴ Об этом см.: Зак В. О “направленности формы” мелодии массовой песни: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1979. С.21.

⁵ Анализ звучащих текстов проводится на основании аудиозаписи: Высоцкий В. Песни, любимые народом: Студия “Ретро”, М., 2001.

ционно-лексический комплекс – самый яркий микромотив песни, наиболее запоминающийся момент сюжета, который некими скрепами держит всю повествовательную структуру песни в едином ключе.

Если говорить об интонации бытовой речи, то это – одно из самых мощных средств эмоционального воздействия, и потому особенно часто подобные интонации используются именно в массовой песне. В этом отношении песенное творчество В.С.Высоцкого выглядит, если можно так сказать, “аккумулятором” интонационного богатства русской речи. Его мелодии быстро запоминаются благодаря особому отбору и развитию музыкально-речевых интонаций внутри песенно-строфического построения: с одной стороны, это проявляется в доминировании повторов, с другой – в том, что, находя в звуковой атмосфере нашей жизни самые искренние и теплые интонации, поэт-композитор обычно укладывает их в рамки близкой каждому обиходно-разговорной формы общения.

Вспомним, что традиционно под речевой интонацией подразумевается изменение высоты, громкости, ритма, а отчасти и тембра речи в процессе произнесения слов⁶. Следовательно, сама интонация характеризуется определенной высотной линией, динамикой, ритмическим рисунком и тембральной “палитрой”. Богатейшая практика речевого общения, и в частности выражения эмоций, позволила людям осознать и обобщить выразительные возможности каждого из этих свойств интонации. Так, было замечено, что средствами передачи эмоционального возбуждения служат подъем высотной линии (объективная основа: более высокие звуки требуют дополнительного напряжения голосовых связок, больших усилий для своего извлечения), усиление громкости речи, учащение ритма, тогда как эмоциональный спад, успокоение передаются обратными изменениями. Эти наблюдения, повторяющиеся бесчисленное множество раз, позволили выработать устойчивые, применяемые всеми членами данной “речевой общности” интонационные формулы – интонымы, становящиеся уже не знаками-признаками эмоций, а их условными обозначениями (наименованиями).

Но интонирование не является прерогативой только речевой деятельности, хотя нередко именно интонация, с которой произносится слово, обнаруживает его истинный смысл. Тем не менее, только в музыке интонирование становится всей сущностью искусства и выступает в форме акустически точно измеряемой интервалики. Вне интонирования музыка как искусство не существует. Таким образом, музыкальное интонирование можно рассматривать как один из типов художественного мышления, как выражение мыслей и чувств человека, воплощенных в их нерасторжимом единстве и музыкальных (интонируемых) образах.

И тут встает вопрос о соотношении речевого и музыкального интонирования в авторской песне. В свое время, при исследовании проблемы “музыка и слово”, Б.Асафьев в работе “Речевая интонация” пришел к выводу, что “... речевая и чисто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока”⁷. И позже, в “Книге о Стравинском”, он напишет: “Когда-нибудь, когда филологи-музыканты дойдут до понимания эволюции мелодики и до исследований музыкального начала в речевых интонациях, они найдут во многих произведениях русской вокальной музыки

⁶ Характеристика речевой интонации и ее изобразительных и выразительных возможностей дана в ряде работ В.Ванслова, Л.Зиндера, В.Артемова, Н.Жинкина, Н.Витт и др.

⁷ Цит. по: Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984. С.173.

неисчерпаемый источник для изучения. Тогда, быть может, по-настоящему оценят “Евгения Онегина” Чайковского и догадаются, почему эта опера была столь любима несколькими поколениями, несмотря на презрение со стороны многих законодателей вкусов и судей искусства”⁸.

Эта ситуация (с “презрением со стороны многих законодателей вкусов” к опере Чайковского) напоминает споры о достоинствах и недостатках песен В.С.Высоцкого, особенно в период его раннего творчества, когда песни предельно благожелательно воспринимались самым широким кругом почитателей и, мягко говоря, достаточно холодно оценивались “судьями искусства”. При этом ни о каких исследованиях музыкального начала в речевых интонациях произведений В.С.Высоцкого речь, разумеется, не шла.

Общепризнанным является утверждение, что интонация – это душа мелодии. Именно она делает песенную мелодию живой, говорящей. Неповторимость песенных интонаций обусловлена, прежде всего, спецификой самого песенного жанра, его тесной связью с бытом, заданностью музыкальных средств, жизненным предназначением песни. Устойчивость этой связи способствовала, например, в песенном фольклоре возникновению устойчивых интонационных знаков-формул, отразивших и запечатлевших ту эстетическую информацию о бытовой, трудовой и прочих ситуациях, которая вызвала их к жизни и создала условия функционирования. Это – художественные стереотипы колыбельных интонаций “убаюкивания”, полуречевые мотивы плача, вздоха, причитаний, заклинаний и многие другие виды мелодических оборотов, которые приобрели со временем статус мелодических символов.

Роль интонационных стереотипов – устойчивых мелодико-ритмических формул – аналогична, например, гармоническому, ладовому стереотипу. В песне повтор в самых разных его проявлениях – от композиционного повтора до “миграции” напевов и интонационных формул – составляет существо жанра.

В интонационном словаре песни устойчивые формулы занимают особое место. Отличие словаря песни от интонационного словаря жанров в “серьезной” музыке заключается в преобладании в нем уже знакомого. Мера новаторства в песне иная, чем, например, в музыке симфонической: не изобретение новых звукокомплексов, а вариантное изменение существующих, их новое сочетание или преобразование.

Те интонации, что сохраняются в своей мелодической неизменности веками, уходят корнями в древнейшие традиции. В одной из работ Б.Асафьева есть важное для понимания категории интонационного песенного словаря наблюдение: “Существует очень немного убедительнейших для всех людей мелодических попевок, в которых словно навеки отложились эмоционально обобщенные жизнеспособнейшие интонации, впечатление от которых никогда не теряет своей свежести”⁹. Другими словами, имеется “набор” неких музыкальных отражений определенных “неизменных” свойств человека. Эти отражения, облекаемые в наиболее выразительные мелодико-ритмические формулы, способны передать общезначимое содержание, общую логику движения мысли. Эти отражения должны соответствовать законам человеческого восприятия. Способность древнейших традиционных форм интонации

⁸ Асафьев Б. Книга о Стравинском. 2-е изд. Л., 1977. С.207.

⁹ Цит. по: Алексеева Л. Об оценке песенной мелодии // Критика и музыковедение: Сборн. статей. М., 1980. С.71.

наиболее удачно передавать “вечные” чувства человека и быть направленными на восприятие человека во все времена делает их убедительными и жизнеспособными.

Так, “взлет” мелодии на квинту в начале песни В.С.Высоцкого “Черные бушлаты” отражает энергию, призыв, и надо отметить, что, подготавливая энергичное вступление вокальной партии, квинта дважды звучит в гитарном вступлении к песне. Интонация призыва, проходя через несколько повторов, уже создает особый настрой, хотя первая строка стихотворения, казалось бы, не предвещает никаких трагических ситуаций. Только в третьей строфе появляется слово “умрите”, но сама тревога возникает гораздо раньше, с самых первых нот гитарного аккомпанемента.

Как и в мелодике разговорной речи, решающей для восприятия смысла песенной строки является направленность окончания. Эмоциональное состояние героя, от лица которого звучит повествование, выражается интонационными средствами в песне “Он не вернулся из боя”. Каждый куплет заканчивается повторением последних двух строк. При первом повторе слышна интонация вопроса в словах “когда он не вернулся из боя” (4 строфа), которая создается секстовым ходом вверх с восходящим окончанием, что и выражает интонацию вопроса, которая, кстати, соответствует полувопросу в тексте. Отсюда и ощущение растерянности и безысходности, когда человек еще до конца не верит в то, что друг “не вернулся из боя”.

В песне “Прощание с горами” привлекает внимание применение другой восходящей к древним корням интонации – так называемого мотива “грусти”, который претворяется в поступенчатом скольжении мелодии вниз на словах: “Лучше гор могут быть только горы”. Причем этот мотив возникает на разных уровнях музыкальной формы – в виде “следов”, оставляемых секвентным ниспадением мотива, который условно можно обозначить как мотив “просьбы”, в словах *городов, машин* (первая строка первого куплета), *оставьте ненужные* (пятая строка), *все доказал* (шестая строка). Мелодия в указанных моментах звучания движется вслед за речевой интонацией, имитируя просьбу в том виде, в котором она, вероятнее всего, была бы выражена при чтении – “Так оставьте ненужные споры” – с утяжеленным ударением на слове “оставьте” и ниспадающей звучностью и понижением голоса в конце высказывания.

Надо отметить, что песни В.С.Высоцкого отличаются не только слитностью музыкальной и речевой интонации. Интересны примеры, когда автор-исполнитель пользуется интонационной звукописью. Характерный прием – глиссандо¹⁰ – встречаем, например, в песне “Банька по-черному” на словах “копи; топи”, где скольжение голоса вниз передает типичный “русский” вздох-плач, столь часто встречающийся в народных напевах.

Еще более впечатляюще звучит глиссандо в “Песне самолета- истребителя” как иллюстрация к словам “Я в глубоком пике, – И выйти никак не могу!”. Это глиссандирующее сверху вниз “Ми-и-ир вашему дому!” создает почти видимый и осязаемый образ истребителя, падающего вниз.

Надо сказать и о таком явлении в творчестве В.С.Высоцкого, как “цитирование” наиболее ярких интонационных особенностей так называемых “блатных” песен, которые имели широкое распространение еще в 10-20-е годы XX века. Наиболее показательна в этом отношении песня “Бал-маскарад”, где автор обращается к “классике жанра”: последняя строка каждой строфы данной песни В.С.Высоцкого – интонационный близнец второй строки знаменитой “Мурки”.

¹⁰ Glissando – скольжение по звукоряду без точно фиксированной звуковысотности.

Важно также иметь в виду также само качество речевых интонаций в песне: их способность быть ключевыми в конкретном произведении, обладать особой “музыкальной энергией”, таить возможность дальнейшего развития. Ведь в конечном итоге путь интонационного отражения человеком окружающего мира проходит через воспроизводство устойчивых форм интонационно-речевого выражения как естественных реакций на повторяющиеся жизненные ситуации. Но и от того, как “поданы” интонации собственных песен автором-исполнителем, во многом зависит их восприятие слушателями и проникновение в песенно-бытовую атмосферу.

Б.Асафьев назвал музыку “искусством интонируемого смысла”¹¹. Песенная мелодика В.С.Высоцкого как раз и демонстрирует некий принцип ведения интонаций, обладающий силой внушения, рельефно очерчивающий для нашего слуха важнейшие грани куплетно-строфической формы. В этом смысле наиболее характерным приемом является наложение отдельных элементов речевой интонации на ясно выраженную откристаллизовавшуюся песенную структуру. Такого рода наложения мы слышим, например, в “Песне ни про что, или Что случилось в Африке”: на фоне песни – семейной хроники – интонации выкрика в шестой строфе, где в слове “потопу” два первых слога разделены расстоянием в сексту¹². Обратим внимание на то, что в сферу “выкрика” попадают наиболее значимые, эмоционально наполненные, кульминационные высказывания каждой строфы:

1 строфа – “Видно, быть потопу!..”

2 строфа – Будет ей не рада –

3 строфа – “Видали остолопа?”

4 строфа – Нет теперь закона:

Здесь надо еще отметить, что эти выкрики интонационно противопоставлены “скороговорке” первых пяти строк строфы. И далее, припев ритмически четко тяготеет к остинатности¹³.

Тут поднялся галдеж и лай, –
И только старый Попугай
Вдруг громко крикнул из ветвей...

Шестикратное повторение ритмической и интонационной формулы, исполняемой на едином дыхании, провоцирует нарастание темпа пропевания четырехстишия. Но вдруг возникает пауза, остановка, смена дыхания, эмоциональный сдвиг:

Жираф большой – ему видней!

Генеральная идея песни, ее наиболее значимая фраза выделена не только ритмически, но и интонационно: первая половина фразы устремлена вниз (если изобразить строку нотационно, то мелодия будет стремиться к нижней тонике). Создается образ действительно очень большого жирафа, настолько большого, что певческая интонация в пределах одной строки “преодолевает расстояние” в сексту, да еще “задержка” на ударном “о” в слове “большой”, и вслед – небольшая, но многозначительная пауза – все работает на идею выделения значимой строки в структуре строфы.

Таким образом, действует контраст двух различных изобразительных приемов – “топтанья на месте” и скачкообразного движения мелодии. В процессе развития

¹¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С.344.

¹² Секста – расстояние между первой и шестой ступенями лада.

¹³ *Ostinato* – повторяющаяся музыкальная формула; букв. перевод с ит. – “упорный”.

музыкально-поэтического сюжета острота противопоставления нарастает, но между собой эти скачки связаны как звенья секвенции на расстоянии, и повтор их приобретает характер чисто музыкальной закономерности. Идея “взрыва”, выкрика зарождается в первой строфе и постепенно развивается дальше – во второй, третьей, четвертой. Все это убеждает в том, что мы имеем дело не со случайными натуралистическими эффектами и даже не внешним изобразительным штрихом, а с последовательно и целеустремленно проведенной через всю песню музыкальной идеей. Введенные в русло тематического развития речевые “взрывы” оказываются едва ли не главным средством выявления подтекста песни.

Можно с уверенностью констатировать, что поэтический текст в произведениях В.С.Высоцкого становится компонентом новой художественной системы, которую логично было бы определить как музыкальная поэзия. Песни в исполнении самого автора нужно признать целостным явлением, в котором существенны все слагаемые: поэзия, музыка, вокал и гитара.

E.R.Kuznezova

THE INTONATIONAL FRAMING OF VLADIMIR VISOTSKIY SONGS

In the article the problem of relationship between speech and musical intonation in amateur songs is under discussion the genre sense of the songs is analysed. This sense is obviously seen in the unity of rhymes and music.