

Юрий Бойко

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ

заметки инструментоведа



ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ:
з а м е т к и и н с т р у м е н т о в е д а

Ю. Бойко



Юрий Евгеньевич Бойко – человек, вызывающий у меня не только бесконечное уважение как ученый, обладающий энциклопедическими знаниями, но и невероятную симпатию как очень гармоничная личность. Это и фольклорист-инструментовед, исколесивший множество русских деревень, и тонкий знаток симфонической партитуры, и специалист в области классической гитары, автор монографии по транскрипции для этого инструмента, и увлеченный исследователь джаза и бардовской песни. Многие грани его деятельности получили отражение в настоящем сборнике, впервые дающем представление об этом уникальном ученом.

Д. Булатова



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Ю. Е. Бойко

**Интерпретация музыки:
Заметки инструментоведа**

Санкт-Петербург

2014

УДК 78.072
ББК 85.315.3

Научный редактор *Д. Булатова*

Рецензенты: *Н. Александрова*
А. Ромодин

Ю. Е. Бойко. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа / Российский институт истории искусств; – СПб., 2014. 236 с., ноты.

Художник *И. И. Васильева*

delicious telecom
oyster

Подписано к печати 19.08.2014
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Times».
Усл. печ. л. 18. Тираж 200 экз.

www.artcenter.ru

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Т. 314-41-36

ISBN 978-586845-190-4

© Российский институт истории искусств, 2014
© Бойко Ю. Е., 2014

ОТ РЕДАКТОРА

Юрий Евгеньевич Бойко – человек, вызывающий у меня не только бесконечное уважение как ученый, обладающий энциклопедическими знаниями, но и невероятную симпатию как очень гармоничная личность, которые в наше время – большая редкость. Это и фольклорист-инструментовед, в изучении песенно-инструментальной культуры исколесивший множество русских деревень, и тонкий знаток симфонической партитуры, и специалист в области классической гитары, написавший монографию по транскрипции для этого инструмента, и увлеченный исследователь джаза и бардовской песни. Многие грани его исследовательской деятельности получили отражение в настоящем сборнике, впервые дающем представление об этом уникальном ученом. В сборник вошли труды, созданные им в разные годы и по тем или иным причинам не опубликованные. Так, первый вариант статьи «Спасовские частушки Междуречья Волхова и Сяси»¹ был создан еще в 70-е годы прошлого века и изначально предназначался для сборника «Народные инструменты и инструментальная музыка Волхова и Сяси»².

Исследования Ю. Е. Бойко в области русской инструментальной культуры всем хорошо известны. Это человек, который знает традиционную русскую балалайку, гармонику и многие другие инструменты настолько глубоко, насколько это вообще возможно себе представить. Многолетнее исследование традиции давно превратило его в народного музыканта, который по выходным с удовольствием играл на гармонике на Ленинградском парковом пятачке вместе с подлинными носителями традиции. И потому статья «Исполнительское мышление народного музыканта»³ – не сторонний взгляд исследователя, а скорее анализ собственных ощущений, впечатлений и, наконец, знаний автора, основанный на многолетнем исполнительском опыте музыканта-инструменталиста.

Вполне естественным кажется его, человека, который глубоко чувствует и знает традиционную инструментальную культуру, пристальное внимание к проблеме фольклоризма. Всех музыкантов, которые пытаются примкнуть к рядам «народных музыкантов», но по сути ими не являются, Ю. Е. Бойко безжалостно развенчивает в своей статье «Вторичная интерпретация традиционной инструментальной музыки»⁴, давая ценные рекомендации, что называется, из первых рук: что и как допустимо менять,

¹ В него вошли материалы экспедиции ЛГИТМиК 1970 года в Киришский район. В дальнейшем текст статьи, существенно дополненный материалами собственных экспедиций автора, вошел в его кандидатскую диссертацию «Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада».

² Ввиду того, что в 80–90-е годы существовали трудности в публикации трудов и сборников Российского института истории искусств, ряд сборников сектора инструментоведения так и остался не изданным, а с ними – и статьи Ю. Е. Бойко. В данном сборнике автор значительно переработал созданные в те годы статьи, учтя в них современные исследования и публикации.

³ Статья написана в 1980-е годы и первоначально предназначалась для сборника «Проблемы традиционной инструментальной музыки Восточной Европы и Азии. Народный музыкант и традиция» под редакцией И. В. Мацеевского, который так и остался неопубликованным.

⁴ Статья написана в 1990-е годы и предназначалась для сборника «Народная инструментальная музыка: Традиция и современность», который также остался неопубликованным.

а что принципиально менять не следует в обращении с фольклорным материалом тем, кто с ним работает.

Его страсть к музицированию – еще одна грань бесконечного таланта. Вспоминается Ленинградский камерный фольклорный ансамбль, в котором участвовал Ю. Е. Бойко, а также детские фольклорные коллективы «Китежград» и «Лучинушка», в которых работал ученый и где он был не просто наставником, а активным участником.

Традиционное музицирование – далеко не единственная сфера его интересов как исполнителя. С не меньшим профессионализмом он играет и в других жанрах, с разными исполнительскими составами. Это и джем-сейшны в Джаз-филармонии, и руководство джаз-ансамблем с солисткой Татьяной Громовой, и дуэт со скрипачом Иосифом Вязовским. И еще одно его увлечение, переросшее в профессионально изучаемую сферу, – бардовская песня, которую он сам же исполняет в дуэтах с Любовью Бойко и Еленой Колосовой, а также с вокальным ансамблем «Живой голос». Его статья «Аранжировка бардовской песни»⁵ опять же основана на собственном богатейшем исполнительском опыте.

Все, что бы ни делал Ю. Е. Бойко, делается им с большим профессионализмом и глубоким, порой даже скрупулезным изучением предмета. Эта скрупулезность исследователя зачастую становилась его бичом. Нежелание останавливаться в изучении всех деталей, высокая степень научной ответственности, когда автор считает своим долгом высказаться по изучаемой теме в полной мере, мешала ему опубликовываться в том или ином сборнике. Так произошло с рецензией на книгу Г. Банщикова, которая была написана в 1998 году для «Cosmos instrumentorum», но из-за превзошедшего объема не была принята в указанное издание. Та же участь постигла его статью «Проблемы публикации традиционной инструментальной музыки». Написанная в 2007 году по следам выступления на семинаре «Среды в РИИИ» и предназначавшаяся для «Временника Зубовского института», не вошла в этот сборник из-за чрезмерно большого объема⁶.

Еще одно свидетельство разностороннего таланта Ю. Е. Бойко мы имеем возможность наблюдать в завершающем сборник остроумном стихотворном эссе «Это руны Калевалы...». В совершенно неожиданной форме, свидетельствующей о прекрасном знании ученым поэтики карело-финского эпоса, автором излагается... теория музыкального строя. И этой шуточной миниатюрой уже всю пользуются педагоги различных музыкальных учреждений – от школ до вузов – как материалом, призванным помочь учащимся и студентам в доходчивой форме объяснить различие пифагорейского и темперированного строев.

Издание сборника статей Ю. Е. Бойко не просто восстанавливает справедливость в публикации ранее не изданных работ, но и дает важный и ценный материал для грядущих поколений исследователей, которые будут обращаться к нему снова и снова.

Д. Булатова

⁵ Написана в 2008 году по следам доклада на семинаре «Среды в РИИИ» (руководитель – В. В. Виноградов).

⁶ Материал статьи частично опубликован в виде кратких тезисов (*Бойко Ю. Е. Некоторые вопросы публикации традиционной инструментальной музыки // Музыка народов Центральной Азии. Алматы, 2009. С. 315–323*).

ОТ АВТОРА

Представляем на суд читателя статьи, написанные в разные годы и доработанные в процессе подготовки настоящего сборника. Про его составлении мы решили не придерживаться хронологии написания статей, предпочтя такой «сценарий» в этноорганологическом блоке статей: образцы народно-инструментального искусства зарождаются в творческой лаборатории традиционного музыканта (ИМНМ)¹, формируются в отдельно взятый жанр (СЧ), доносятся до широкого читателя (ПП) и становятся достоянием вторичных фольклорных ансамблей, дарящих им вторую жизнь (ПВИ). Далее следуют статьи, расширяющие круг наших научных интересов за пределы традиционной музыки в сферу симфонической музыки (РФИ) и бардовской песни (АБП). Завершает сборник наш небольшой поэтический опыт, где мы попытались изложить основные положения теории музыкального строя. Первые три строки взяты из фольклора студентов Петрозаводской консерватории и любезно предоставлены нами Е. Ведайко. Отдельные детали (и соответствующие строки) подсказаны В. Радченковым, которому мы выражаем благодарность. Мы благодарим также Д. Булатову за теплый отзыв о нашей работе.

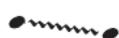
Поскольку источники, на которые имеются ссылки в статьях, в какой-то мере пересекаются, мы предпочли экономную систему отсылок на библиографию, общую для всего сборника. Первая цифра в квадратных скобках – номер источника, после двоеточия – номер страницы; между номерами источников – точка с запятой.

Условные обозначения в нотах

Крестообразными головками в вокальных партиях обозначена речевая интонация, в партиях хордовых – неплотное прижатие струны.

Глиссандо

Для обозначения всех видов глиссандо мы предпочитаем волнистую линию. Знак в виде двойной лиги мы не используем по причине его схожести с лигой, обозначающей распев слога, с которым глиссандо не всегда совмещается.



– глиссандо между звуками с фиксированной высотой



– глиссандо от звука с фиксированной высотой к звуку с условно фиксированной высотой



– глиссандо от звука с фиксированной высотой к звуку с нефиксированной высотой

¹ Аббревиатуры названий статей даны в оглавлении. Мы сочли их удобными для отсылок от одной к статье к другой в пределах сборника.

-  – глissандо с переменной направлением и нефиксированной промежуточной высотой
 -  – глissандо от звука с нефиксированной высотой к звуку с фиксированной высотой («подъезд»)
 -  – слогонота, пропущенная исполнителем (момент припоминания текста)
- [Ka] -

Обозначения в партиях балалайки

-  – арпеджиато четырьмя пальцами правой руки (rasgueado)
-  – запись, абстрагированная от ритма

Обозначения в партиях гитары

-  – запись, абстрагированная от ритма
-  – запись, абстрагированная от ритма, за исключением мелодической линии

Обозначения в партиях гармоники

-  – разжим
-  – сжим
-  – приостановка меха

I, II, III – ряды правой клавиатуры (от края грифа)

1D, 2D, 3D, 4D – басы 1-го (мажорного) ряда

1m, 2m, 3m, 4m – басы 2-го (минорного) ряда

-  – на петербургской минорке исполняется одной клавишей (комбинацией клавиш) с помощью смены меха.

Аппликатурные обозначения – по четырехпальцевой системе (1-й – указательный).

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МЫШЛЕНИЕ НАРОДНОГО МУЗЫКАНТА

Предметом этноинструментоведения на современном этапе является триединый феномен «инструмент – музыка – исполнитель» во всех взаимосвязях его компонентов. Если учет взаимосвязи первых двух в настоящее время с освоением системно-этнофонического метода [38] стал нормой для инструментоведческой науки, то третий компонент и его связи с двумя первыми еще только вводятся в научный обиход отдельными исследователями. Причина этого естественна: творческая лаборатория народного музыканта скрывается в глубинах его сознания, и традиционными методами ее можно лишь с большей или меньшей степенью точности смоделировать, в то время как первые два компонента системы лежат как бы на поверхности – инструмент можно подержать в руках, обмерить, выявить его исполнительские возможности хотя бы на «лабораторном» уровне, музыку при помощи современной техники можно нотировать и исследовать до мельчайших деталей, с одной стороны, и до самых монументальных форм – с другой.

Внимание к фигуре самого народного музыканта вызвало к жизни особый тип исследователя, владеющего инструментами изучаемой традиции и их репертуаром (В. Какнавичюте, В. Мациевская, С. Утегалиева, Б. Яремко): вполне созвучен времени приход в органологию самих традиционных музыкантов (Ж. Расултаев, Ф. Челеби). Не избежал подобной «участи» и автор этих строк – «штатный» гармонист Ленинградского паркового пяточка [8]. Важно только не искать с позиции академического образования не свойственные традиционному инструменту выразительные средства, идущие от совсем иной музыкальной системы (именно такой взгляд породил академическое музицирование на «народных» инструментах с его «усовершенствованием» – читай: приспособлением для принципиально другой музыки – инструментария и образованием типа исполнительского коллектива, не свойственного традиции), а попытаться понять причину именно такой трактовки инструмента и выйти на принцип инструментального мышления традиционного музыканта. Особенно это касается достаточно развитого инструментария бытового музицирования с его своеобразным соотношением заложенных в самой конструкции инструмента и реализуемых традиционными музыкантами возможностей.

Проиллюстрируем сказанное на примере весьма специфического инструмента – петербургской (тихвинской) минорки, бытующей на северо-западе (Ленинградская, Псковская, Новгородская и прилегающие районы Калининградской области, а также Литва и Беларусь). Не вдаваясь пока в подробности строения клавиатур и распределения звуков по направлениям движения меха, дадим полный звукоряд инструмента (см. на с. 8).

Как видим, возможности инструмента достаточно богатые: диапазон правой клавиатуры – почти четыре октавы; в двух средних октавах не хватает только одного звука до полной хроматики; в левой клавиатуре 9 басов из 12 возмож-

1a правая

1b левая

ных, 9 мажорных и 3 минорных трезвучия и многочисленные комбинации для получения других аккордов. В качества личного эксперимента автор реализует все эти возможности и играет на минорке самую разную музыку, вплоть до эстрадных и бардовских песен. Один из наиболее ярких примеров подобного рода – песня Ю. Кима «Старый пират» с ее далекой модуляцией в сторону диэзов в запеве:

2a

На Ти - хом о - ке - а - не ле - тит мой чер - ный бриг. Бри -

столь, Мар-сель, Кейп - та - ун, То - рон - то... Сто три ме - ри - ди -

а - на про-ткнул е - го буш-прит и все без кап - ре - мон - та.

и гармонической субдоминантой в припеве:

2b

Че - рез глаз по - вяз - ка, че - рез че - реп

шрам. Э - то не жизнь, а сказ - ка, до - ло - жу я вам!

Все это, однако, никакого отношения к научной реконструкции не имеет и хорошо только в качестве личного эксперимента. Более того: автор глубоко убежден, что как только народный инструмент начинают трактовать подобным образом, он теряет право называться народным.

Традиционные музыканты используют минорку весьма своеобразно. Такая трактовка инструмента может показаться ограниченной, однако это «ограничение» идет от чистоты традиции, которая сопротивляется слишком активному вмешательству. По сведениям, сообщенным автору новгородской фольклористкой М. Бурьяк, многие гармонисты в Новгородской области признают, что на минорке можно сыграть меньше (в смысле широты репертуара), чем на хромке¹, хотя объективно, казалось бы, наоборот². Однако в этот репертуарный минимум входят наиболее традиционные, характерные для данной местности наигрыши.

Принцип мышления музыканта на минорке невозможно понять, исходя лишь из ее суммарного звукоряда и не принимая во внимание распределение звуков по рядам и направлениям движения меха – то, что гармонисты и баянисты называют «раскладкой». Раскладка минорки дана на схеме 2 ПП. Музыканту, воспитанному на академической музыке и соответствующем инстру-

¹ Напомним, что у правой клавиатуры хромки трехоктавный диапазон, диатонический звукоряд, дополненный тремя хроматизмами, каждый из которых только в одной октаве; в левой 8 басов, один из которых вспомогательный, не имеющий «своего» аккорда, 6 мажорных и 2 минорных трезвучия.

² Реально вопрос относительной широты репертуара минорки и хромки далеко не однозначен. С одной стороны, репертуар пашозерской гармонистки А. Степичевой (минорка), анализ которого см. ниже, весьма узок. С другой – пушкиногорский гармонист Г. Степанов обладает предельно широким репертуаром, включающим многочисленные песенные наигрыши композиторского происхождения, на минорке, хромке и баяне; приближается к нему в этом плане исполнитель на минорке из Валдая И. Корнев.

ментарии (например, баянисту), эта раскладка может показаться причудливой и необычной³, однако она традиционно унаследована от первых тульских гармоней середины XIX века – однорядных, у которых устойчивые звуки мажорного лада в правой клавиатуре сблокированы направлением движения меха с тоническим аккордом в левой, а неустойчивые – с доминантовым. Из бытующих ныне гармоней этот принцип в чистом виде присутствует на однорядной саратовской. Минорка представляет собой как бы утроенную саратовскую гармонь в том смысле, что три ряда правой клавиатуры минорки – три тональности, построенные по тому же принципу, а каждому ряду соответствует своя пара клавиш первого ряда левой клавиатуры. Во втором ряду – доминанты и тоники параллельных минорных тональностей, нижние пары клавиш каждого ряда – дополнительные. Это обстоятельство – соответствие рядов правой клавиатуры басам – и является основой двигательного стереотипа исполнителей на минорке и аналогичных инструментах. Несмотря на то, что наличие трех рядов позволяет преодолеть насильственно-однозначную гармонизацию каждого звука мелодии, свойственную саратовской гармонии (с помощью схемы правой клавиатуры можно установить, что гамма центральной тональности инструмента – тональности второго ряда – может быть сыграна при любом направлении движения меха), для народного музыканта все же велико значение соответствия ряда басу, в результате чего в партии правой клавиатуры преобладают аккордовые звуки.

Еще одна немаловажная особенность инструментов типа минорки – возможность образования мелодии и смены гармонии путем не только смены клавиш, но и смены меха. Академическому музыканту, воспитанному на однозначности клавиатуры, перемена значений клавиш при перемене меха может показаться затрудняющей освоение инструмента, но традиционному музыканту смена меха, освобождающая от смены клавиш, облегчает пальцевую технику. Вопреки распространенному в зачинах частушек утверждению, что «не сама гармонь играет», от игры на минорке складывается ощущение, что традиционные наигрыши она «играет сама», во многом за счет смены меха. Именно игра мехом дает ту своеобразную стилистику, тот неповторимый колорит традиционных гармонных наигрышей, который мы попытаемся показать на примере пашозерской традиции, отличающейся большим значением соответствия рядов басам и игры мехом. Это большая кадильная композиция, записанная

³ Автора этих строк неоднократно спрашивали (в основном, гармонисты), увидев три ряда в правой клавиатуре: «Это что – как у баяна?». До недавнего времени мы считали, что правая клавиатура баяна с ее уменьшенными септаккордами в каждом ряду не имеет ничего общего с клавиатурами традиционных гармоник (в отличие от другой хроматической гармоники – аккордеона, у которого белоклавишный ряд сохраняет преемственную связь с однорядными диатоническими гармониками) и чужда исполнительскому мышлению народного гармониста. Однако белорусский этноорганолог В. Берберов эту связь все же обнаружил: если в каждом ряду при разжиге понизить один звук на полтона (e-es, a-as, d-des), то полууменьшенные септаккорды превратятся в уменьшенные и получится раскладка баяна петербургской системы.

нами в июле 1978 года в дер. Лазарево Пашозерского сельсовета Тихвинского района Ленинградской области от А. Степичевой. Полному анализу этой композиции, основанной на широком использовании модуляционных возможностей минорки (движение по рядам правой клавиатуры и соответствующим им басам), посвящены наши прежние работы [7; 14]; здесь же уделим внимание только тем особенностям наигрыша, которые вытекают из своеобразия двигательного стереотипа исполнительницы.

Анализ, как и традиционное обучение игре на гармонии, целесообразно начать с басов. Большинство традиционных русских бытовых наигрышей опирается на три гармонические функции; не составляет исключения в этом плане и «Русского», на основе которого выстраивается композиция. Смена меха на одной паре клавиш левой клавиатуры дает две функции, третья же должна получиться за счет смены клавиш. Народно-исполнительская практика на гармониях этого типа знает два способа реализации основной гармонической формулы S-T-D-T. При первом способе – два аккорда на мех – смена гармонии осуществляется попеременно то сменой клавиш, то сменой меха:

a) ОРЧФ

3a

b) ОРЧФ

3b

c) Русского

3c

d) Русского

3d

Правая рука при этом перемещается вслед за левой в соответствующий ряд, в результате чего тоника перед доминантой извлекается при движении меха в «доминантовую» сторону и в соответствующем ряду правой клавиатуры не оказывается основного тона, зато появляется столь характерная для частушечных наигрышей миксолидийская септима. Такая реализация основной гармонической формулы характерна для стилей, опирающихся на виртуозную игру с активными переборами, чему способствует относительно редкая смена меха, располагающая к активизации пальцевой техники.

Пашозерской традиции с ее активной игрой мехом свойствен второй способ реализации гармонической формулы – по одному аккорду на мех. Такой способ

позволяет к трем тональностям инструмента добавить три других в миксолидийском ладу: оборот T-D-T, исполняемый без смены клавиш, можно переменной меха превратить в оборот T-S-T, но в миксолидийском ладу:

④

G^{ИОН} C^{ИОН} F^{ИОН} D^{МИКС} G^{МИКС} C^{МИКС}

1D 2D 3D 1D 2D 3D

T D T T D T T D T T S T T S T T S T

Недостающая функция (субдоминанта в ионийском ладу, доминанта в миксолидийском) получается за счет одновременной смены меха и клавиш, причем, в отличие от первого способа, где пальцы переходят на соседнюю пару клавиш, здесь третья функция далеко не всегда «под рукой», а в миксолидийских D и G возможна только минорная доминанта:

⑤

G^{ИОН} C^{ИОН} F^{ИОН} D^{МИКС} G^{МИКС} C^{МИКС}

1D 3D 1D 2D 4D 2D 3D 4m 3D 1D 2m 2D 3m 3D 1D

T S T D T S T D T S T D T S T d T S T d T S T D

Перенос пальцев через пару клавиш, возникающий в ионийских G и C, – вообще для техники русских гармонистов исключение, вследствие чего в наигрышах на хромке практически не встречается последовательность S-D, требующая этого приема. Данная исполнительница обходит этот момент весьма своеобразно: при смене меха смещает левую руку на соседнюю пару клавиш, в результате чего получается упрощенная гармоническая формула «Русского» – T-T-T-D. Представлена эта тоника на месте субдоминанты одним басом по причине, названной ниже. Только в ионийском F субдоминанта оказывается под рукой – наискосок во втором ряду, но все равно извлекается без аккорда:

⑥

G^{ИОН} C^{ИОН} F^{ИОН}

1D 2D 1D 2D 3D 2D 3D 4m 3D

T D T S T D T S T D

В миксолидийских D и G доминанта, извлекаемая со сменой клавиш, также оказывается под рукой и требует того же движения, что и субдоминанта ионийского F. Однако единственно возможное при данном направлении движения меха минорное наклонение этого аккорда оказалось для исполнительницы эстетически неприемлемым (хотя имеются версии частушечных наигрышей, как гармонных – например, в миксолидийской тональности кирилловской хромки, также бытующей в регионе⁴, – так и балалаечных, с минорной доминантой в миксолидийском ладу), вследствие чего эта функция представлена одним басом без аккорда:



Более того: двигательный стереотип миксолидийских разделов композиции – при смене позиции руки бас без аккорда – оказался перенесенным в ионийские разделы на субдоминанту или замещающую ее тонику, где сопутствующий басу аккорд соответствует наклонению лада и, казалось бы, не должен избегаться, – пример того, как стилистические особенности музыки не могут быть объяснены ни самой музыкой, ни особенностями инструментария, а только характером мышления и двигательным стереотипом исполнителя!

Наконец, шестая из теоретически возможных на инструменте ладотональных сфер – миксолидийский C – просто не использована в композиции по причине неудобоисполнимости доминантового аккорда: единственно возможная здесь мажорная доминанта (в принципе не противоречащая стилю и весьма характерная для частушечных наигрышей на хромке в миксолидийской тональности, на минорке при двух аккордах на мех, а также некоторых балалаечных версий) требует переноса пальцев через пару клавиш, а перенос в эту тональность аппликатуры других миксолидийских тональностей и ионийского F (наискосок во второй ряд) дает совершенно неприемлемый ни с точки зрения традиционной, ни академической музыки результат:



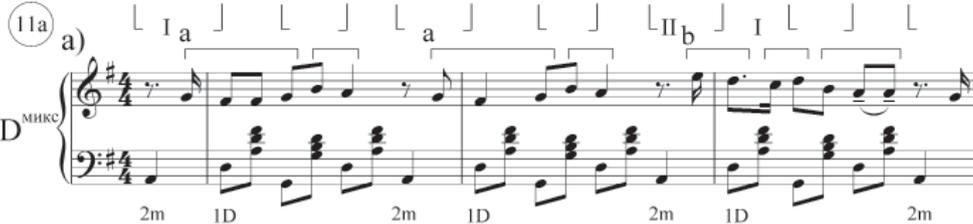
Партия правой клавиатуры опирается, как уже было сказано, на активную игру мехом и являет собой яркий пример образования мелодии преимущественно сменой меха, а не клавиш, – гармонь почти «играет ее сама». Именно через данный инструмент в руках данного музыканта можно понять характерный интонационный фонд ячеек-попевок (ЯП) четырех видов:

⁴ См., например, [40].



из которых складывается композиция, и их дифференциацию по ладовым сферам: «b» только в миксолидийском ладу, «с» и «d» только в ионийском; общая для обоих ладов ЯП «а» имеет в разных ладах характерные микроразличия, обусловленные различным распределением звуков по направлениям движения меха. В ионийских разделах все образующие их ЯП реализуются без смены позиции руки четырьмя пальцами, причем в большинстве случаев при смене меха клавиши не меняются:

Миксолидийские разделы характеризуются несколько иным распределением ступеней лада по направлениям движения меха: на разжим (тоническая гармония) II, III, V и VII, на сжим (субдоминантовая и доминантовая гармония) I, IV и VI. Этим (в частности, отсутствием I ступени на тонической гармонии) обусловлено отсутствие нижней терции в начале ЯП «а», характерной для ионийских разделов. Аппликатура ЯП «b» связана с переходом в соседний, более дальний от края ряд, причем опять же соседствуют звуки, извлекаемые одной клавишей:

11a) 

11b) 

Транспозиция миксолидийского раздела в тональность третьего ряда (С) потребовала бы для ЯП «b» перехода в первый ряд, причем на значительное расстояние, где находятся необходимые звуки d^3 и c^3 , да еще и на разных клавишах:

12) 

Такой аппликатурный прием для техники народного гармониста является искусственным, что также послужило одной из причин отсутствия этой тональности в композиции.

Как мы видим, одна из стилистических особенностей русской гармонной музыки состоит в большом значении опоры мелодии на басо-аккордовый аккомпанемент и практическом отсутствии неаккордовых звуков на сильных долях. Последнее обстоятельство, жестко обусловленное конструкцией первых гармоней, закрепилось в двигательном стереотипе гармонистов и перешло на более совершенные конструкции инструмента, допускающие отступления от этого правила. В большей степени это касается минорки с ее достаточно жесткой связью мелодии и гармонии посредством меха и рядов соответствия, в меньшей степени это свойственно равнотонным гармоникам⁵, например, наиболее распространенной сегодня хромке. Здесь уже не работает важнейший фактор, блокирующий правую руку с левой – мех, – но остается двигательный стереотип рядов соответствия, имеющий, однако, свои особенности сообразно строению правой клавиатуры (см. схему 4 в ПП). Здесь, в отличие от минорки, октавы аппликатурно не идентичны, и принцип терцового родства

⁵ Здесь и в других статьях сборника: термин У. Моргенштерна (нем. gleichtönige Harmonikas) [75].

ослабляет свое действие по мере удаления вверх или вниз от данного участка. Поэтому на хромке блокировка определенного ряда правой клавиатуры с соответствующим басом однозначна лишь для относительно небольшого участка клавиатуры, по мере продвижения в соседнюю октаву эти соотношения меняются на противоположные. Например, в средней октаве инструмента (c^2-c^3) второму ряду соответствует тоника, первому – субдоминанта и доминанта; эти же соотношения сохраняются квинтой выше в миксолидийской тональности инструмента (g^2-g^3). В других октавах в основной тональности (c^1-c^2 и c^3-c^4) и квартой ниже центральной октавы в миксолидийской тональности (g^1-g^2) эти соотношения «переворачиваются»⁶:

13

3D 4D 2D 2D 3D 1D 3D 4D 2D 2D 3D 1D

Несмотря на кажущуюся (обусловленную конструкцией инструмента!) независимость партий клавиатур, ряды соответствия в двигательном стереотипе исполнителей на хромке играют важную роль в формировании стилистики наигрышей, не меньшую, чем на сменнотонных гармониках (по У. Моргенштерну – *wechseltönige Harmonikas* [75]). В значительной мере опирается на ряды соответствия достаточно распространенная версия ОРЧФ⁷:

14

3D 3m 3D 2D 2m 2D 1D 1m 1D 2D

⁶ Попутно заметим, что в правой клавиатуре хромки воплотилась идея соответствия нотного стана (в данном случае традиционного диатонического) клавиатуре (ноты на линейках в одном ряду, ноты между линеек в другом), которую пропагандирует К. Еременко [26], предлагая хроматический нотный стан и унифицированную для всех инструментов клавиатуру.

⁷ Еще один пример влияния двигательного стереотипа музыканта на стилистику наигрышей – «противоречащее здравому смыслу» разрешение верхнего вводного тона в тонику в другую октаву на стыке тактов 3-4. «Нормативное» разрешение сделало бы крайне неудобным аккордовое утолщение вверх от тоники (которое также лежит в русле данной

стилистки): 14a необходимый в аккорде 1-й палец должен соскальзывать с a^1 на g^1 . Такое разрешение удобно (и практикуется) в основной тональности

инструмента: 14b

Наиболее ярко эта особенность проявляется в фольклоризованных мелодиях композиторского происхождения:

15

Это фрагмент «Песенки крокодила Гены» В. Шаинского в авторском варианте, как его сыграл бы ученик класса баяна ДМШ. Фрагмент характерен неаккордовыми звуками на сильных долях при каждой смене гармонии, кроме последней. Такого обилия задержаний, вполне исполнимых и не представляющих затруднений на хромке, «не потерпит» ни слуховое сознание, ни двигательный стереотип традиционного гармониста. Для стилистики русской гармонной музыки более характерны смены гармонии в самых неожиданных местах (таковы многие локальные частушечные формулы), с помощью которых неаккордовые звуки становятся аккордовыми в соответствии с блокировкой рядов правой клавиатуры с басами. Именно такую версию мы записали от 13-летнего гармониста В. Любимова, ученика класса баяна, но параллельно обучающегося у местных традиционных музыкантов. Своеобразные гармонические синкопы со сменой гармонии на вторых долях ярко свидетельствуют, что в приводимой версии традиционное начало пересилило в юном гармонисте баянное образование:

16

Еще более показательное сравнение авторской и фольклоризованной версий этой песни в исполнении на минорке, где неаккордовые звуки исполнимы только с помощью искусственных приемов, совершенно немислимых у традиционного музыканта и насилующих природу инструмента. При смене гармонии один и тот же звук приходится извлекать разными клавишами в разных рядах:

17

Действительно, при попытке точно передать композиторскую музыку (к чему стремятся академические исполнители на «народных» инструментах) разные звуки на разжим и сжим доставляют значительные неудобства. Попытаемся реконструировать, как бы сыграл «Гену» традиционный исполнитель на минорке⁸:

Помимо «неожиданных» с точки зрения композиторской музыки, но естественной для народной, мест смены гармонии (как и в примере 16), осуществляемой на минорке мехом, весьма характерны аккорды правой клавиатуры на концах фраз, особенно при переходе в мажор, – к ним располагает строение каждого ряда правой клавиатуры по звукам одного аккорда, – а также украшающие мелодию гаммообразные переборы⁹.

На одном, хотя и частном, но весьма показательном примере мы попытались обратить внимание на то, мимо чего может пройти исследователь, не владеющий инструментами изучаемой традиции и их основным репертуаром. Настоящая статья – один из первых, еще робких, шагов на пути проникновения в творческую лабораторию народного музыканта¹⁰. Не исключено, что истина лежит где-то гораздо глубже, чем мы можем сейчас себе представить. Необходим приток в этноинструментоведение свежих сил в лице музыкантов, если не являющихся традиционными, то стремящихся как можно глубже проникнуть в традицию, чтобы понять ее «изнутри». При этом вовсе не обязательно, а иногда не совсем желательно, чтобы исследователь изначально владел инструментом, аналогичным изучаемому, но принадлежащем иной сфере музицирования¹¹.

⁸ Заметим, что вторая половина запева содержит отклонение в субдоминантовую тональность, невозможное на хромке, а на минорке реализуемое с помощью гармонической синкопы. Доминанта к субдоминанте наступает на четверть раньше, чем у автора, поскольку b^2 на последней восьмой имеется только на разжим.

⁹ Обратим внимание также на фактуру аккомпанемента в примерах 15–18, лежащую в русле эстрадно-песенной стилистики в авторской версии и традиционную в фольклоризованных.

¹⁰ В настоящее время ситуация в этом плане кардинально поменялась – см., например, [55].

¹¹ Подробнее об этом см. [18].

СПАСОВСКИЕ ЧАСТУШКИ МЕЖДУРЕЧЬЯ ВОЛХОВА И СЯСИ

Русская частушка, при всей кажущейся простоте и непритязательности напева и наигрыша, обнаруживает поразительное богатство и разнообразие форм. Частушки образуют целую жанровую систему и делятся на две большие группы – общерусские и локальные. Первые более известны и бытуют на всей русской этнической территории. Это «Русского» («Барыня»), «Цыганочка», «Семеновна» и самая распространенная частушечная формула, которая, как ни странно, не имеет общерусского названия. Ее называют «Подгорная», «Елецкого», «Страдания» (хотя последние – частушечная жанровая доминанта юга России, и ее двустрочные тексты абсолютно не пересекаются с четырехстрочными текстами основного корпуса¹), а то и просто «игра под пляску», «под частушку». В ее основе лежит гармоническая формула S-T-D-T в мажоре в размере $\frac{2}{4}$ по одному аккорду на такт. Здесь и в других статьях сборника мы будем применять к ней аббревиатуру ОРЧФ (общерусская частушечная формула).

Наиболее самобытны и колоритны, но менее известны локальные частушки с более или менее широким ареалом распространения. Многие регионы России могут похвастать своими, местными частушками. Это, в первую очередь, знаменитый «Скобарь» (Псковская и прилегающие районы Новгородской и Тверской областей). Значительным разнообразием частушечных форм славится Новгородская область. Север (Архангельская, Вологодская области) и частично Северо-Запад (восток Ленинградской области) характеризуется частушками, в основе которых лежит «Русского», но с проигрышем между получастушками. Юг ассоциируется со «Страданиями», Поволжье – с «Сормачом». Своеобразную частушечную форму нам удалось зафиксировать на Среднем Урале [13].

Общерусские частушки, все без исключения, характеризуются быстрым темпом, оправдывая этимологию термина – от слова «частый»²; темп большинства локальных частушек, как правило, средний³. Вследствие этого общерусские частушки – исключительно плясовые; что касается локальных, то тут все не так однозначно. Одним локальным частушкам, пусть даже в умеренном темпе, сопутствует хореографический компонент (например, знаменитые «ломания», характеризующие «Скобаря под драку»), в других – быстрый темп располагает скорее к проходке по деревне или просто к музицированию в кругу, где каждый слушатель в любой момент может стать исполнителем. Именно к таким, «проходным» частушкам относится «Спасовская» – жанровая доминанта фольклорной традиции междуречья Волхова и Сяси.

¹ Подробнее об этом см. [16].

² Хотя сам термин «частушка» лишь сравнительно недавно, с «подачи» Г. Успенского, стал общерусским; на Севере и Северо-Западе частушки называют «короткими песнями», в отличие от «длинных» – собственно песен.

³ Одно из немногих исключений – южнорусская «Матаня» (плясовая и в быстром темпе), отличающаяся от ОРЧФ лишь некоторыми гармоническими деталями.

«Спасовская» представляет собой сегодня один из наиболее активно бытующих жанров названного региона. Это обусловлено следующими причинами. Во-первых, «Спасовская», как и всякая частушка, характеризуется мобильностью, в противоположность многим другим жанрам русского фольклора, особенно обрядовым, для которых исчезли общественные предпосылки активного бытования. Ее мобильность определяется в первую очередь поэтической стороной. Частушка не связана со свойственными многим жанрам «каноническими» текстами. Именно благодаря поэтической стороне частушка способна реагировать на любое событие общественной и личной жизни⁴.

Вторая причина активного бытования «Спасовской» связана с ее характерными признаками, выделяющими ее из всего множества разнообразных частушечных форм. Тот факт, что жители региона предпочитают «Спасовскую» другим частушкам, может быть воспринят как своего рода местный патриотизм, имеющий, однако, под собой реальную почву: определенное эстетическое воздействие, которое она оказывает на слушателя. Своеобразная полифония напева и наигрыша, асинхронность их кадансов, начал и концов построений – все это, с одной стороны, создает бесконечный ток движения «Спасовской», с другой – делает это движение пружинистым и задорным.

Несмотря на то, что в ареале распространения «Спасовской» бытуют и другие частушечные формулы, носители традиции отдают предпочтение «Спасовской». Показательно, что определение «спасовский» применяется не только к частушкам, но и к жителям данной этностилевой зоны, и к некоторым другим объектам:

Мимо спасовских садочков
 Нам идти, да нам идти не по пути.
 Лучше спасовских девчоночек
 (вариант: робятушэк)
 Искать еще, искать, дак не найти.

Сюда же примыкает оценка, данная автору этих строк А. Григорьевой при описанной ниже встрече: «Ты наш, ты спасовский!»

«Спасовская» глубоко вошла в сознание ее носителей. Когда Е. Мухиной предложили спеть качельную частушку⁵, она автоматически положила один из

⁴ Подробнее об этом см. [8; 12].

⁵ Локальная частушечная формула, бытующая на востоке Ленинградской области:

① $\text{♩} = 60$
 Ло - дки е - дут, ма - чты ве - ют, мы по - ве - си - ли ка - чель.
 Он при - шёл и по - ка - ча - лся, О - та - да - йте, э - то чей.

Западная граница ареала ее распространения «пересекается» с восточной границей ареала распространения «Спасовской», на которой проживает Е. Мухина.

характерных «качельных» текстов на напев «Спасовской», спохватившись на третьей фразе и заметив: «Погодите, выключите [магнитофон]. Не так ведь я запелá-то» (пример 69). К спасовскому напеву пришли и певицы из дер. Городище, пройдя через некоторые промежуточные, «гибридные» формы, как, например, вступление с ОРЧФ на вторую долю доминантового такта:

②

[Ка] - ку - ю пе - сню ни спо - ю - всё Шу - ро - чки ка - са - е - тсэ.

или смешанная форма, в которой первая половина общерусская, а вторая спасовская⁶:

③

До - ро - ги - е вы ро - ди - те - ли, не да - йте по - ме - реть,
ку - пи - те ба - но - чку по - ма - ды бе - лы г - ру - ди, бе - лы г - ру ди на - те - реть.

###

Итак, «Спасовская» – особый инструментально-вокальный⁷ жанр бассейнов Волхова и Сяси, т. е. практически всего Волховского и прилегающих к нему территорий Кировского, Киришского и Тихвинского районов Ленинградской области. В некоторых традиционно спасовских текстах есть прямое указание на географию жанра:

Мы по-спасовски сыграём
И по-волховски, по-волховски споём.

с вариантами «по-ладожски сыграём», «по-колчановски споём» и некоторыми другими. Одна из первых попыток описания этого жанра на небольшом материале принадлежит Л. Кершнер [31]. В ее статье, так и не дождавшейся публикации, делается предположение о времени возникновения «Спасовской» (ок. 1917–1918 г.) и объясняется происхождение названия: от Спасовщины – группы деревень, ныне составляющих Верховинскую волость Волховского района.

Первое (и, по существу, единственное) упоминание о «Спасовской» в периодике – статья Н. Жемчужиной [27], в которой автор отмечает характерную, сразу бросающуюся в глаза особенность «спасовских песен»: «Они отличаются особой структурой мелодии и текста (повторы слов внутри стиха⁸, удлиняющие его

⁶ Комментарий исполнительниц: «Вот как-то и мотив собьется и всё, так и сидишь другой раз».

⁷ Именно такое определение, а не более привычное «вокально-инструментальный», подходит к «Спасовской» ввиду явного примата инструментализма, о чем речь пойдет ниже.

⁸ Эти повторы присутствуют только в пении и снимаются при пересказе текста; мы предпочитаем при цитировании текстов повторы сохранять. – Ю. Б.

в связи с размером музыкальной фразы) и несовпадением отдельных фаз вокальной партии и инструментального наигрыша» (с. 51). Названные факторы создают характерную асимметрию и будут проанализированы ниже.

Отдельные образцы «Спасовской» опубликованы Н. Котиковой в сборнике [58], цель которого – попытка приспособить подлинные фольклорные наигрыши для инструментария андреевских оркестров, используемого в самодеятельности⁹. «Девичьи спасовские частушки» (с. 16), несмотря на данное составителем локальное название, представляют собой ОРЧФ, тактированную весьма причудливо (ПП, пример 23). В «Новоладожских спасовских частушках» (с. 86–87) вызывает подозрение отсутствие повтора в удлинённых по-спасовски четных строках некоторых частушек:

С неба звездочка упала,
 ? Серебриночка упала на росу.
 Милый любит иль не любит,
 ? Обязательно о том его спрошу.
 Поиграйте, поиграйте,
 Ой, хорошо, ой, хорошо играете,
 Только тем нехорошо, да,
 ? Что не со мной, милой, гуляете.

В принципе тексты, не содержащие прямого указания на определенную частушечную формулу, могут исполняться на любой напев, кроме «Семеновны и «Яблочка». Соответственно, любой текст «Спасовской» ляжет на ОРЧФ, «Барыню» или «Цыганочку», будучи освобожденным от спасовских повторов, иными словами, приведенными к ритмоформуле:



Из трех отмеченных нами вопросительными знаками строк первая не поддается такой трансформации, а две другие примут следующий вид:

Обязательно спрошу,
 Что не со мной гуляете.

В свете собранных нами многочисленных образцов «Спасовской» объяснению поддается (правда, с большими оговорками) лишь второй случай («что не со мной, [милой,] гуляете») – замена повтора обращением. Из более 700 рассмотренных нами срук, содержащих повтор, такая замена содержится только в одной: «запевать, девчоночки, хотелось» (согласно спасовской норме «запевать, да запевать хотелось»). В примере из сборника Н. Котиковой вставное обращение содержит два слога вместо нормативных четырех. К сожалению, приведенный текст в сборнике под нотами отсутствует, и местоположение соответствующей фразы относительно ритмогармонической формулы можно

⁹ Подробнее см. ПП.

лишь с большей или меньшей степенью вероятности реконструировать. Наши полевые материалы показывают, что в «Спасовской» в тех крайне редких случаях, когда четная фраза лишается повтора и, соответственно, укорачивается до размеров ОРЧФ (на 4 слога), ее окончание, тем не менее, совпадает с сильной долей. Естественно предположить, что окончание этой укороченной на 2 слога фразы также совпадает с сильной долей (пример 4, первая строка), а вступает эта фраза на полтакта позже по сравнению с нормативной для жанра (вторая строка). Однако не исключено и вступление фразы согласно норме с дальнейшим, неожиданным для инструменталиста укорочением и сдвигом каданса, что может вызвать сбой ритмогармонической сетки (инструменталист начнет «ловить» певца – третья строка)¹⁰:

④

что не со мной, ми - лой, гу - ля - е - те.

что не со мной, что не со мной гу - ля - е - те.

что не со мной, ми - лой, гу - ля - е - те.

Ни один из этих вариантов напева составителем не приводится. Что касается первого случая («обязательно [о том его] спрошу»), то отбрасываемые в аналитических целях слова при нормативной длине (4 слога) не являются ни вводными, ни обращениями, а несут смысловую нагрузку, что для «Спасовской» является из ряда вон выходящим случаем.

Еще одна публикация «Спасовской» [58: 192–193] привлекает редким вариантом напева¹¹:

⑤

Ни разу не встретившийся в наших материалах, он может быть выделен в самостоятельный тип при всей размытости граней между многими вариантами напева «Спасовской» (см. ниже). Этот образец, правда, с другими текстами, использован в качестве примеров в названных статьях Л. Кершнер и Н. Жемчужиной, от последних он отличается отредактированной и упорядоченной записью:

¹⁰ Все напевы «Спасовской» транспонированы in G, гармонные наигрыши – in C, балалаечные в строй с¹-e¹-g¹, мандолинные – g-d¹-a¹-e², гитарные – D-G-c-g-h-d¹. Исключение составляют примеры, иллюстрирующие вокальную тесситуру, а также указания на нее в тексте: дана реальная тесситура.

¹¹ Запись Л. Кершнер и О. Соловьевой.

– тактировка на $\frac{2}{4}$, унифицированная с другим приведенным в этом сборнике образцом «Спасовской» (с. 86–87) и независимо от Н. Котиковой принятая нами, вместо причудливых комбинаций размеров $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ и даже $\frac{1}{4}$ у Л. Кершнер и $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{5}{4}$ у Н. Жемчужиной¹²;

– восстановление недостающей четверти на последнем звуке второй строки (имеющейся также у Н. Жемчужиной и отсутствующей у Л. Кершнер);

– басовый ключ для нотации левой клавиатуры гармоника (также у Н. Жемчужиной) вместо скрипичного (!?)¹³ у Л. Кершнер.

Характерный повтор во второй и четвертой строках спасовской частушки отмечается всеми исследователями [27; 31]. Сопоставив одни и те же тексты, спетые по-спасовски и на другие частушечные формулы, не требующие повтора¹⁴, нетрудно убедиться, что каждая четная строка в спасовской частушке длиннее обычной, как правило, на 4 слога. На предлагаемой схеме все встречающиеся типы повтора сопоставлены с ОРЧФ (верхняя строка). В аналитических целях пауза между нечетной и последующей четной фразой опущена, а «тактировка» дана по ОРЧФ; в «Спасовской» сильные доли смещены на полтакта: (см. схему 2 на след с.).

Как видно из схемы, возможно 4 местоположения начала повторяющихся слов: на «сильной доле» третьего «такта», на восьмую раньше ее либо на 1 или 2 восьмых позже (обозначено «репризами»). Последний слог в повторяющиеся слова никогда не входит. Эти 4 местоположения обозначены цифрами 1–4 без дополнительных букв. Если повторяющиеся слова содержат три или два слога, то недостающие слоги восполняются, соответственно, одно- или двусложными вставными словами, не несущими, как правило, смысловой нагрузки (на схеме подчеркнуты и помечены «вольтами»). Первый случай обозначен буквой «а» после цифры, определяющей местоположение вставных слов, второй – буквой «б». На последней строке схемы зафиксирован единичный случай расширения системы типов: повторяемые слова начинаются на «сильной доле» третьего «такта» (тип 1), а двусложная вставка занимает три восьмых (дополнительное обозначение «в»).

Зафиксировано 20 различных односложных слов-вставок, их которых резко выделяются по распространенности союз «да» (86 случаев из 212) и частица «-то» (48 случаев). Из остальных слов-вставок чаще других встречаются «же» (16), «ой» (15), «я» (13). Последнее, вместе с реже встречающимися другими личными местоимениями, составляет особую группу слов-вставок. В остальном вставками служат различные служебные части речи и междометия.

¹² Очевидно, оба автора (причем каждый по-своему) следовали установке, аналогичной той, что взята на вооружение М. Дьяченко [70], и прокомментированной нами в ПП.

¹³ Вообще скрипичный ключ для нотации левой клавиатуры гармоника используется только в случае ее нестандартного строения – например, саратовской гармоника с двумя парами аккордов в октавном соотношении. Подробнее см. ПП.

¹⁴ Спасовский напев «обслуживает», согласно нашей классификации [16], основной корпус частушечных текстов, опирающийся на четверостишие четырехстопного хора

сх2

За - цы - га - на вы - йду за - муж, хоть ро - дна - я мать, у - бей.

1 Мы ча - сту - шек мно - го зна - ем, зна - ем со - тни, зна - ем со - тни по - лто - ры.

1а Не - у - же - ли ты за - вя - нешь, тра - ву - шка, да тра - ву - шка ше - лко - ва - я?

1б О - ни о - бе же о - ни да за - муж, то - лько за - муж со - би - ра - ю - тся.

2 Я е - го за по - це - луй, за ка - ри - е, за ка - от - е гла - зё - но - чки.

2а Ми - лы - е по - дру - же - ньки, не бу - дьте вы, не бу - дьте го - рдо - ва - ты - ми.

2б Де - ву - шки, по - по - йте - ко, ме - ня е - щё, ме - ня ра - зве - се - ли - те - ко.

3 У - спе - ва - ла я, ве - сё - ла - я, у - ха - жи - вать, у - ха - жи - вать за - всем.

3а Я у - мру, а ты не вы - тер - рпишь, ко гро - бу же, ко гро - бу по - до - йдёшь.

3б Во - скре - се - нска - я де - ре - ве - нка бо - льша е - щё, бо - льша и хо - ро - ша.

4 Го - во - ри - ли про ме - ня: ро - сту ма - ле - нько - го, ма - ле - нько - го я.

4а По - лу - чи - ла те - ле - гра - мму: ми - лый ра - не - ной, да ра - не - ной ле - жит.

4б Ты по - дру - жка ми - ла - я, ка - ку - ю пу - лю, да вот пу - лю вы - ли - ла.

1в О - тка - зать те - бе не сме - ю, сам же ты, сам не до - га - да - е - шья.

Двусложные слова-вставки делятся на две большие группы: хореические в типах 1б и 4б и ямбические в типах 2б и 3б. Первые более разнообразны (зафиксировано 13 различных вставок): по распространенности выделяются три: «ой да» (6 из 25), «только» (5), «тоже» (4). Вторые не столь разнообразны (5 различных вставок); в подавляющем большинстве случаев употребляется только одна – «еще» (35 из 40). Многие двусложные вставки комбинируются из односложных («же ой», «-то а»), встречаются и личные местоимения («она») и даже наречия («очень»).

Большинство отступлений от этой закономерности встретилось нам на Захожье (историческое название группы деревень Мотоховской волости Киришского района). Они представляют особенность микролокальной разновидности «Спасовской» и будут рассмотрены ниже.

Словообрывы обычно связаны с повтором слова, содержащего более 4 слогов, и примыкают к одному из 12 типов («до сегодня... до сегодняшнего дни» – тип 1; «до семи... да до семидесяти лет» – тип 1а: «повыболе... повыболела грудь» – тип 3). Как исключение встречаются словообрывы, не связанные с повтором более чем четырехсложного слова. Наиболее характерен случай, когда повторяемое слово вместе с относящимся к нему предлогом («во высоки... во высокие дома» – тип 1; могло бы быть: «во высокие, высокие дома» – тип 3) или отрицанием («не залива... не заливайся, алый цвет» – тип 2; могло бы быть: «не заливайся, заливайся, алый цвет») содержит более 4 слогов. Такое словосочетание для исполнителей, по-видимому, неразрывно, поэтому они предпочитают словообрыв. Принципиально не нарушает схемы повтора редукция конечных согласных («не узна... и не узнать стало тебя» – тип 1а). Встретился и формально необъяснимый случай – «нитям связа... нитям связана гармонь» (тип 1); могло бы быть: «нитям связана, да связана гармонь» (тип 4а).

Еще один исключительный прием повтора – варьирование слова. Все зафиксированные случаи представлены в таблице¹⁵:

Строка, как она была исполнена	Строка в общерусской частушке	Нормативная перетекстовка по-спасовски и тип повтора
Как сердечко, как сердечушко болит	Как сердечушко болит	Как сердечушко, сердечушко болит – 3
Появл цветочек, цветок над головой	Появл цветок над головой	Появл цветок, появл цветок над головой – 2
Во солдаты, солдатушки пойдешь	Во солдатушки пойдешь	Во солдатушки, солдатушки пойдешь – 3
Зарой голову, головушку мою	Зарой голову мою	Зарой голову, да голову мою – 4а
Ухажёрке, ухажёрчке своей	Ухажёрчке своей	Ухажё... да ухажёрчке своей – 1а
Запевайте, запевай которую	Запевай которую	Запевай, да запевай которую – 1а
Зарой голову, да головушку ты мою	Зарой голову мою	Зарой голову, да голову мою – 1а

¹⁵ Встречающиеся в первой графе недостающие слоги исполнительски реализуются путем двукратного растягивания одного из ударных слогов, лишние – путем дробления основной единицы движения напева.

Сюда же примыкает единственный зафиксированный нами случай замены повтора слова его синонимом: «к тебе, девчоночка, забавочка, ходил» (тип 3).

Наконец, три совершенно особых случая повтора. Первый – троекратное повторение слова («спите, спите, спите без заботушки») – в общем подпадает под тип 1б, если одно из повторений заменить вставкой, что реально происходит с этим же текстом в другом исполнении: «спите тоже, спите без заботушки». Второй («надо, надобно-то ведь, надо уважать») более сложен: строка содержит буквальный повтор слова, его варьирование и вставки, дробящие основную единицу движения (в цитате подчеркнуты). Восстановить строку в первоизданном виде, без повторов, затруднительно. Третий случай – уже упомянутая нами замена повтора вставным обращением.

Выбор типа повтора определяется расположением слов различной длины в строке. Однако, как выясняется из сравнительного анализа одних и тех же частушек, поют их далеко не всегда одинаково. В основном различия касаются употребления неодинаковых слов-вставок, причем как у разных исполнителей, так и у одного. При этом тип повтора не меняется. Наиболее стабильны повторы, не требующие вставок. Однако и тут нам встретилось применение разными исполнителями различных типов повтора к одному и тому же тексту: «на чай воды, на чай воды несет» (тип 3), «на чай еще, на чай воды несет» или «воды еще, воды на чай несет» (оба – тип 3б).

По-спасовски может быть спето практически любое четверостишие четырехстопного хорее при условии перетекстовки четных строк согласно любому из 12 типов повтора с использованием в необходимых случаях словообрывов. Так достигается взаимозаменяемость текстов «Спасовской» с другими частушечными формулами. Однако существуют два ограничения. Первое касается выпадения неударных слогов, характерного для плясовых припевов, которое дает движение четвертями, противоречащее единице движения напева «Спасовской» – восьмой. Тем не менее, встретившийся нам «в единственном экземпляре» на концах четных строк союз «да», явно не несущий смысловой нагрузки («котора веселее, да»), наводит на мысль о возможности исключения из этого правила. Возможно, это своего рода слово-вставка, с помощью которого трехстопная четная строка, встречающаяся иногда в общерусских частушках и вызывающая в окончании фразы ритмическую фигуру или , до четырехстопной, которую требует спасовский каданс. Очищенная от повторов и вставок, эта частушка должна выглядеть так:

Веселитесь, девушки,
Котора веселее,
Чтобы это времечко
Прошло бы поскорее¹⁶.

¹⁶ Другой способ дополнения трехстопной строки до четырехстопной в поле нами не зафиксирован (это однако не означает, что традиционным носителям он неизвестен), а был найден в порядке эксперимента в Ленинградском камерном фольклорном ансамбле п/у И. Мациевского (в дальнейшем – ЛКФА), когда на мелодию «Спасовской» распевались самые

Второе ограничение – женское окончание в четной сороке, разрушающее характерный спасовский каданс, обязательным условием которого является совпадение последнего слога четной фразы с сильной долей. Такой исключительный случай нам встретился – правда, в исполнении музыканта, 20 лет назад переселившегося со своей родины (пос. Сясьстрой Волховского р-на) в вепсскую деревню Немжа Подпорожского района (см. также пример 67):

В Красной Армии – не дома:
Сапоги, да сапоги, шинель готова,
Кашу манную варят,
Про девок думать, девок думать не велят¹⁷.

Наряду с текстами, несовместимыми со спасовским кадансом, существует незначительное количество текстов, которые могут быть положены только на частушечные формулы, содержащие междустрочные паузы (к которым относятся и «Спасовская»). Это случаи вкрапления ямбических строк при женском окончании предыдущей строки:

А он пойдёт и заиграёт,
Тогда и взади, да и взади не бежать.

Данным исполнителям свойственны затакты шестнадцатыми:  ; при затакте восьмыми:  междустрочная пауза сокращается с 4 до 3 восьмых за счет «лишнего» ямбического слога¹⁸.

###

Теперь непосредственно о музыкальной стороне спасовской частушки. Гармоническая схема, на которую она опирается, на первый взгляд неожиданна для такой асимметрии напева, но, тем не менее, это симметрично-квадратная общерусская формула S-T-D-T. Однако удлиненная за счет повтора четная фраза и перемещение начала напева на 3-ю восьмую (при тактировке наигрыша по смене гармонии):

различные тексты. Четырехстопная строка (согласно ОРЧФ; по-спасовски – пятистопная) образовалась за счет замены слова его уменьшительной формой:

Наш паровоз, вперед лети,
В коммуне-то, в коммуне остановочка.
Иного нет у нас пути,
В руках у нас, в руках у нас винтовочка.

(Вариант: «гармошечка»)

¹⁷ Есть основание предполагать, что в последней строке отделение предлога от слова, к которому он относится, на фоне нормативного для жанра избегания такого отделения также является признаком «переселенческой» исполнительской версии.

¹⁸ Это позволило участникам ЛКФА в шутку распевать на мелодию «Спасовской» стихи, написанные четырехстопным ямбом, в том числе и такой загрязненный текст:

Погиб поэт – невольник чести,
Пал, оклеветан... пал, оклеветанный молвой.
Его высокая могила
Заросла же, заросла густой травой.

Первые две строки – М. Лермонтов, вторые – оригинальная частушка, в которой третья строка – также ямб (как и текст, приведенный в сноске 16).

сх7 ОРЧФ

Спасовская

вносят в эту гармоническую формулу свои коррективы, подчиняя наигрыш логике развития напева. В качестве субдоминанты, наряду с комплексом IV ступени, достаточно широко применяется и комплекс II ступени, к чему располагает характерное для четных фраз напева окончание на II ступени лада. Наиболее свойствен аккорд II ступени балалайке, поскольку требует лишь немногим более сложной аппликатуры, чем аккорд IV ступени¹⁹. На гармонике и гитаре II ступень встречается в виде нижнетерцового вспомогательного баса, употребляемого также с тоникой и доминантой. Тоника иногда принимает структуру доминантсептаккорда, характерного для миксолидийского лада, и не теряет при этом своей устойчивости (пригодности к окончанию), в противоположность классической европейской гармонии. В большинстве случаев это обусловлено конструкцией инструмента. Например, в некоторых моделях хромки в левой клавиатуре имеется готовый септаккорд на V ступени основной тональности, который в миксолидийской тональности становится тоникой, Тем не менее, гармонисты в основном предпочитают именно эту тональность, в которой для них очень важна тоникальность доминантсептаккода²⁰. Встречается миксолидийский септаккорд и в балалаечных наигрышах:

8

Основная гармоническая схема «Спасовской» в подавляющем большинстве случаев подвергается обыгрыванию, характер которого определяется спецификой инструмента. Активность обыгрывания зависит от личных качеств музыканта – ср., например, спасовские наигрыши Е. Ивановой:

¹⁹ Комплекс II ступени настолько вошел в слуховое сознание спасовских балалаечников, что проникает в другие жанры, например, «Русского»:

²⁰ Автор этих строк, на инструменте которого (хромка или минорка) имеется только доминантовое трезвучие, для сохранения спасовского колорита дополняет на кадансе это трезвучие септимой в правой клавиатуре:



с их минимумом вспомогательных гармоний²¹ с цветистыми наигрышами В. Гаврилёнкова:



и особенно П. Буюва:



Для многих версий «Спасовской» характерно разграничение двух входящих в гармоническую схему тонических тактов: тоника после субдоминанты (на вступлении четной фразы напева) и после доминанты (на кадансе). Если после субдоминанты тоника подвергается активному обыгрыванию, то после доминанты такового не наблюдается. Кроме гармонических, в распоряжении исполнителей имеются и ритмические средства для разграничения этих видов тоники, как, например, характерный пунктирный ритм на кадансе (ср. пример 7):



или протянутые звуки:



²¹ Комментарий исполнительницы: «Я не играю, я только аккомпанирую».

17

Но не ско-ро, но не ско-ро во-зра-шусь.

В остальном субдоминантовые окончания сосуществуют в одном наигрыше с другой гармонизацией этого такта. Весьма характерен следующий пример:

18

Из-за го-ро-чки ви-д-не-е-тсэ, за-ба-во-чка, за-ба-во-чка и-дёт. О-на не-по-лны-е ве-дё-ро-чки во-ды е-щё, во-ды на чай не-сёт.

с субдоминантовым окончанием вторых фраз и тоническим – каждой частушки. При этом ритмический каданс вызывает полутактовый сдвиг всего наигрыша. Все это отличается редкой для традиционного музыканта последовательностью. В следующем примере:

19

субдоминанта остается, но начинает разлагаться вспомогательной, скользящей тоникой. Далее тоника перемещается на сильную долю, следуя за кадансами вокальной партии, но еще достаточно сильно влияние субдоминанты остальные $7/_{16}$:

20

или $3/_{8}$

21

В следующем ряде примеров формально наступило равновесие – полтакта тоника и полтакта субдоминанты, – но определяет функцию такта, находясь

на сильной доле, уже тоника. Наиболее стабильно это соотношение функций у балалаечниц М. Оленичевой:  Е. Ивановой:  и гармониста А. Солдатова: 

В следующих примерах субдоминанта оттесняется на 6-ю:  7-ю:  и 8-ю шестнадцатые: .

Наконец, ни следа не остается от субдоминанты в целом ряде наигрышей, например:   

Интересно отметить, что полный набор всевозможных гармонических решений этого такта наблюдается исключительно в балалаечных наигрышах. Это объясняется легкостью, с которой на балалайке достигается смена гармонии: движение одним-двумя пальцами левой руки без смены позиции при узком грифе, что при дроблении правой рукой шестнадцатыми (либо с помощью легато) позволяет менять гармонию на любой шестнадцатой. Последнее недоступно гармонике²² и гитаре, изложение каждого аккорда на которых (если не «ломать» фактуру) в спасовских наигрышах длится, как правило, полтакта (бас и аккорд), а со вспомогательным басом – и целый такт. Этим объясняется тот факт, что сосуществование в одном такте тоники и субдоминанты при смене гармонии четвертями из всех гармонных наигрышей нам встретилось только в одном:  ; в гитарных версиях такие случаи не зафиксированы.

В подавляющем большинстве гармонных версий «спорный» такт гармонизован тоникой, что дает последование трех тонических тактов, не требующее на их протяжении смены позиции левой руки; в гитарных версиях этот такт или чисто тонический, или чисто субдоминантовый.

Периодическое вторжение тонической гармонии на каждый второй субдоминантовый такт превращает четырехтактовую периодичность ОРЧФ в восьми-

²² Сказанное касается гармоники-хромки. Для минорки, напротив, характерна частая смена гармонии с помощью меха:



тактовую периодичность «Спасовской». Иными словами, протяженность спасовского «квадрата»²³ равна двум функциональным оборотам по 4 такта:



Однако этот «квадрат» далеко не всегда четко выдерживается исполнителями. Самое распространенное и нормативное для жанра отклонение от него вносит вокальная партия. Голос может вступить на любом из двух входящих в схему доминантовых тактов, что дает сдвиг гармонической формулы на один функциональный оборот. Сдвинутый на 4 такта напев вносит коррективы в наигрыш, в котором в этом случае как бы меняются местами чисто субдоминантовые и тонико-субдоминантовые такты²⁴. Как правило, такие сдвиги возникают в ситуации, когда певец не вспомнит вовремя текст частушки и ему приходится выждать лишние 4 такта. Однако у исполнительниц из дер. Мотохово, часто выступающих в фольклорно-этнографических концертах, стабильно закрепилось удлинение междучастушечной паузы по сравнению с паузой между получастушками.

Другие отклонения от приведенного «квадрата» носят чаще всего локальный или индивидуально-исполнительский характер. Тонике и субдоминанте как бы тесно в «спорном» такте, в результате чего, по сравнению с «нормой» (см. также схему 3):

33

появляется «лишний» такт:

34

или полтора:

35

²³ Этим термином, заимствованным у джазовых музыкантов, мы обозначаем ритмогармонический период наигрыша.

²⁴ Именно поэтому не удалась запись певицы из дер. Бор Киришского района под кольцевую фонограмму (к сожалению, в деревне не нашлось инструменталиста), на которой была записана приведенная восьмитактовая схема. Когда певица не вступала после минимальной междучастушечной паузы и сдвигала тем самым напев на один функциональный оборот, кадансы в вокальной и инструментальной партии противоречили друг другу.

реже полтакта²⁵:

Сокращение «квадрата» – два с половиной такта тоники вместо трех – встретилось нам лишь у одного музыканта, причем только на тоническом окончании всей частушки (окончание второй фразы субдоминантовое с сохранением «квадрата»):

Также только у одного музыканта нам встретилась нестабильность «квадрата» в пределах одной исполнительской версии: строгое соблюдение «квадрата»:

удлинение на полтакта:

на один такт:

²⁵ Здесь и далее: если пауза между частушками больше минимальной, то место вступления голоса при минимальной паузе обозначено нотами без головок.

или полтора:

41

...я.

либо укорочение на полтакта:

42

...то. На ча...

Интересно проследить взаимодействие различных метрических и гармонических схем «Спасовской» в ансамбле. Для примера возьмем экспериментальную запись с наложением от мультиинструменталиста В. Гаврилёнка (Городище, Киришский р-н). Ранее от этого музыканта были записаны на разных инструментах разные версии «Спасовской», в том числе и отличающиеся «квадратом»: в балалаечной версии (пример 37) встречается полутактовое удлинение, а в гитарной – полутактовое укорочение (пример 38). На мандолине он исполнил спасовский наигрыш с однотоковым удлинением – характерный аккордовый каданс появляется в каждом девятом такте:

43

*) на одном хоре струн

В процессе наложения партий балалайки и гитары музыкант поначалу сосредоточился, учитывая новизну ситуации и, по-видимому, расхождение «квадратов» разноинструментальных версий. Однако, начиная с третьего «квадрата», внимание отключилось, а выработанный годами автоматизм взял свое. На основании приведенного конца наигрыша можно сделать заключение, что В. Гаврилёнков лишь краем уха прислушивался к фонограмме и изредка

пытался ее «ловить». На это указывают сбои «квадрата» и расхождения в партиях балалайки и гитары²⁶:

Показательно, что Е. Иванова (Воскресенское, Волховский р-н), спасовские наигрыши которой отличает строгое соблюдение «квадрата», в целом признала принадлежность данной версии к жанру «Спасовской»²⁷, однако в «заочном ансамбле» с Гаврилёнковым-мандолинистом участвовать отказалась, заявив, что он «неправильно играет». Так же непреклонна она была при обучении автора этих строк своему балалаечному наигрышу, пресекая наши попытки использования других версий: «Ты неправильно играешь. Здесь²⁸ надо задержаться еще на два удара²⁹, а потом два удара на этих ладах»³⁰. Однако это помешало ей совместить в ансамбле с собственным наложением две версии «Спасовской» с различной гармонией на окончании четной фразы:

²⁶ Тактировка дана по партии мандолины; реальный метр в партиях балалайки и гитары показан с помощью нестандартной группировки нот.

²⁷ Ей была продемонстрирована первая промежуточная фонограмма – одна мандолина.

²⁸ После предшествующего тонического такта.

²⁹ Имеются в виду основные удары вниз, без учета «дробушек».

³⁰ О «ладах» подробнее см. [19: 21].



В балалаечной партии тоника и субдоминанта по полтакта, в гитарной – тоника на весь такт. Видимо, в слуховом сознании спасовских музыкантов тоника и субдоминанта сосуществуют в этом такте не только по горизонтали, но и по вертикали. Особенно это касается музыкантов, для наигрышей которых характерно такое сосуществование по горизонтали. В противоположность этому, в балалаечных и гитарных наигрышах А. Григорьевой (Кисельня, Волховский р-н) окончание четной фразы стабильно субдоминантовое. Это обстоятельство и богатый опыт ансамблевой игры с братом С. Александровым позволили ей без особых затруднений сделать запись с наложением – два голоса и два инструмента:

46

На по - зи - ци - ю по - го - нят - на пе - рёд, на пе -

рёд не ста - но - вись, о - бо мне по - ду - май,

ми - ле - нький, и сам и - шшо, и сам о - сте - ре - гись.

Лишь на кадансе второй фразы второй частушки (приведенной в данном примере) исполнительнице «попала под руку» тоническая гармония (первой была записана партия гитары), которая «потянула за собой» однотоковое удлинение «квадрата», сбои в партии балалайки и комментарии А. Григорьевой: «Там неправильно я сыграла».

Стабильно субдоминантовое решение «спорного» такта не помешало, однако, исполнительнице проявить определенную гибкость в ансамбле с автором этих строк. Произошло это при первой нашей встрече, когда ЛКФА приехал с концертом в Кисельню. Репетиция ансамбля на открытом воздухе переросла по инициативе местных жителей («приехали какие-то – по-нашему поют») в совместное исполнение спасовских частушек. В ЛКФА за основу была взята балалаечный наигрыш Е. Ивановой с его тонико-субдоминантовым решением данного такта (пример 23). Эта же гармоническая схема была положена в основу гитарной партии (на классическом шестиструнном строе)³¹:



А. Григорьева настояла на том, чтобы начал автор этих строк, а она «подладит». При этом Александра Матвеевна не стала принимать в штыки непривычную версию, а довольно быстро приспособилась к ней: в партии балалайки «спорный» такт поначалу чисто субдоминантовый, затем тонико-субдоминантовый с соотношением функций 1+7 шестнадцатых (ср. пример 20), далее 1+3 восьмых (ср. пример 21) и, наконец, по четверти на аккорд.

Важнейший и весьма характерный момент — место вступления вокальной партии в спасовских частушках³². Л. Кершнер определяет его «через два с половиной такта после начала наигрыша на доминанте» [31]. Можно согласиться лишь со второй частью этого утверждения. Проанализировав достаточное количество материала, нетрудно убедиться, что единственным стабильным ориентиром для вступления голоса является доминантовая гармония, а не отсчет тактов от какой-либо точки. В процессе припоминания наигрыш может начинаться с любого такта. Сказанное подтверждается и экспериментальным путем. Певицы из дер. Мотохово Киришского района уверенно вступали на доминантовом такте наигрыша Е. Ивановой (дер. Воскресенское Волховского р-на), отличающегося «нормативным» восьмитактовым «квадратом» (в исполнении автора этих строк), несмотря на богатый опыт пения с местной балалаечницей А. Катинной, наигрыши которой отличаются «лишним» тактом.

³¹ В то время нам не были известны аутентичные гитарные спасовские наигрыши, и мы руководствовались партией левой клавиатуры гармонике с ее характерными нижнетерцовыми вспомогательными басами. Впоследствии наша реконструкция получила подтверждение (пример 18), за исключением одного момента: сосуществование в одном такте тоники и субдоминанты (т. 8 примера 47), как уже отмечалось, ни разу не зафиксировано.

³² Именно в нем испытывают затруднения уроженцы спасовской этностилевой зоны, давно живущие за ее пределами, и вторичные исполнители.

Голос вступает на вторую долю доминантового такта при хореической структуре стиха или на вторую восьмую при добавлении в начале строки лишнего слога, превращающего хореическую структуру в ямбическую. Значительно реже встречается выпадение первого слога, отодвигающее вступление голоса на последнюю восьмую. Образуется три типа затакта к тоническому такту, на сильную долю которого приходится второй ударный слог: две, три, реже одна восьмая. В некоторых исполнительских версиях эти восьмые могут быть заменены шестнадцатыми; в таком случае вступление голоса отодвигается соответственно на 7-ю, 6-ю, реже 8-ю шестнадцатые. Такие затакты шестнадцатыми, помимо того, что они составляют микролокальную особенность или, отличаясь большей энергичностью, являются характерной чертой преимущественно мужского исполнения (у женщин такие затакты встречаются почти исключительно в медленных темпах и заменяются обычными восьмьюшечными при ускорении темпа), удобны исполнителю, припоминающему текст в самый последний момент.

###

Напев «Спасовской» резко отличается от общерусских частушек своими паузами между строк, во время которых звучит только инструмент. Структуру фраз «Спасовской» и размеры междустрочных пауз легко понять из сравнительного анализа «Спасовской» и записанной Л. Кершнер в 1946 году и практически не бытующей в наши дни старинной формы «Спасовской» – так называемой робячьей частушки (см. пример 48 на с.):

На предлагаемой «партитуре» приведены несколько разновидностей «Спасовской»: «робячья» (первая строка), современная «Спасовская» (шестая строка), а между ними последовательно даны переходные формы.

«Робячья» частушка характеризуется повтором каждого трех-четырёх-сложного слова или словосочетания (с использованием слов-вставок), кроме последнего. Повторы как бы заполняют собой все междустрочные паузы спасовской частушки, благодаря чему «робячья» идет на одном дыхании, будучи растянутой по сравнению с ОРЧФ вдвое. Характерной асимметрии «Спасовской» здесь нет. Относительно гармонии (к сожалению, в нашем распоряжении имеется только одна чисто вокальная версия) есть основание предполагать, что схема S-T-D-T выдерживается четко – во всяком случае, мелодический материал не дает повода для отхода от нее.

Первая пауза в вокальной партии появляется между второй и третьей строками, разбивая частушку на две идентичные половины (вторая строка примера 48). Возникает эта пауза за счет снятия второго повтора во второй строки, что делает ее аналогичной четвертой. Напев частушки еще остается симметричным, однако образующийся в конце второй строки каданс, приходящийся на субдоминантовый такт, дает повод для вторжения в этот такт тонической гармонии.

48

*)

За-ра-стать, вот за-ра-стать ста-ла до-ро-жка, до-рожка му-ра-во-ю, му-ра-вой и тра ву-

Да го-ро-чки, да го-ро-чки ви-не-е-т-ся, ви-не-е-т-ся, де-вчо-но-чка, де-вчо-но-чка и-

Дыб-ро шупить дыб-ро-шу пить, ку-рить не ста-ну, ро-дна ма-ту-шка да ма-ту-шка же-

Я и-ду, а ты не чу-вству-ешь, вы-со-ка-я, вы-со-ка-я го-

Ве-се-ли-т-ся, ве-се-ли-т-ся, ко-му ве-се-ло, я бу-ду, бу-ду го-ре-

Во-скре-се-нска-я де-ре-ве-нка бо-льша-е-щё, бо-льша-и хо-ро-

Е-го-ди-но-чка у-е-хал, пи-сьма де-ву-шке пи-

Зо-ло-то мо-ё ко-ле-чко, ко-ле-чко по те-сни... по те-сни нке про-ка-

шко-й, тра-ву-

дёт.

ни.

ра.

вать.

ша.

ши..

чу.

*)Примечание: В оригинале (зап. Л. Кершнер) - вдвое крупнее и в размере 4/4

шкой. Да не при - ду, я не при - ду бо - льше про - сти - тцы, про -

О - на не - по - лны - я, не - по - лны - я ве - дё - ро - чки, ве -

Ды я мо - ло - де - нькой, мо - ло - де - нькой ма - льчи - ше - чка

Не стал хо - дить и стал хо - дить, дак с по - хуй ле - ло,

Ох бе - зо в - ре - ме - чка за - ба - во - чку

За во - дой по - йду, у - ви - жу -

Не жа - лей на ма - рку де - нег,

Шу - ра по - тчу - с ко - нфе - там, ко -

сти - тцы со сво - ёй, да со сво - ёй су - да - ру - шкой.

дё - ро - чки на чай во - ды, на чай во - ды не - сёт.

гу - ля - ю, всё гу - ля - ю в сте - пе - ни.

не у - зна... и не у - знать ста - ло те - бя.

при - дё - тся, при - дё - тся за - бы - вать.

за - бо - лит, да за - бо - лит мо - я ду - ша.

по - жа - лей, да по - жа - лей мо - ёй ду - ши.

нфе - там, я ска - за - ла, ска - за - ла: не хо - чу.

На очередном этапе (третья строка) второй повтор, соединяющий одну строку частушки с другой, утрачивают, вслед за второй, нечетные строки – напев распадается на 4 идентичные фразы.

Далее мы располагаем двумя параллельными примерами (записанными от того же исполнителя, что и представленный на 2-й строке) последней переходной формы от «робячьей» частушки к спасовской. Снимается повтор в нечетной фразе (первой на 3-й строке и третьей на 4-й), из-за чего вступление голоса отодвигается с тонического такта на доминантовый. Внутри одной из получастушек появляется характерная асимметрия, которая распространяется на всю современную спасовскую частушку.

Обращает также на себя внимание характерный для данного музыканта проигрыш между получастушками, удлинённый по сравнению с «нормативным» ровно на один «квадрат» – 8 тактов (в нашей «партитуре» 9 тактам на строках 2–4 соответствует один в других версиях). К сожалению, недостаток материала (в нашем распоряжении такие промежуточные формы имеются «в единственном экземпляре») не позволяет сделать вывод, насколько такой удлинённый проигрыш вообще свойствен этой «полуробячьей» частушке. В современной «Спасовской» такой проигрыш (как и любой другой протяженности, кратной четырем тактам) встречается только между частушками – во время его звучания певцы вспоминают текст.

Последний отголосок «робячьей» представлен на 5-й строке – эта форма отличается от «Спасовской» только повтором в первой фразе. На то, что такая форма в целом данным исполнителям не свойственна, указывают сбои гармонической формулы наигрыша: вступление певицы на такт раньше оказалось для балалаечника неожиданным, и он принял ее «ловить».

На 7-й строке примера 48 представлен встретившийся нам практически единственный случай опущения повтора в четной фразе (в данном случае – второй). Если бы не уникальность данной версии, то можно было бы говорить о дальнейшем «разложении» «Спасовской» (утрате последнего повтора в четвертой фразе), подобно тому, как «робячья» постепенно эволюционировала в «Спасовскую». Записи последних лет показывают, что подобного «разложения» не происходит. Объясняется отсутствие повтора гораздо проще – исполнительница (певица и гитаристка) вспоминала текст. Для этого ей хватило того единственного такта, который занимает опущенный повтор, однако некоторого сбоя гармонической формулы избежать не удалось (т. 7).

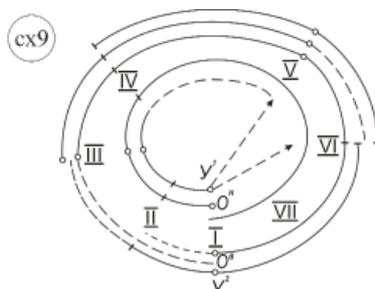
Наконец, последняя строка нашей своеобразной «партитуры» – микролокальная заходящая разновидность «Спасовской», анализ которой ниже.

Напевы «Спасовской» весьма разнообразны. По существу, единственное, что их объединяет, – это структура фраз. Для выявления мелодических закономерностей мы попытались спроецировать все имеющиеся напевы «Спасовской» на одну вертикаль, что дало почти сплошные «кластеры»³³:

³³ Вертикальные линии между нотными головками в примерах 49, 65 и 75 означают все промежуточные диатонические звуки.

Сквозь них, однако, видно, что напев так или иначе опирается на свою гармоническую формулу. На это указывают некоторые «созвучия» на 1-й и 4-й восьмых, т. е. на смене гармонии, – в них преобладают аккордовые звуки (например, последние восьмые в тт. 3 и 6). Показательны в этом отношении «созвучия», вызванные суммой меньшего числа рассмотренных версий (т. 4 2-я восьмая и т. 5 2-я восьмая). Еще более показательны фрагменты, встретившиеся лишь в незначительном количестве в переходных и микролокальных формах и отмеченные треугольными головками, – в первом такте исключительно аккордовые звуки. Характерно также заключительное «созвучие», в котором единственный неаккордовый звук обязан своим происхождением лишь трижды встретившемуся у одного исполнителя (тяготеющего к субдоминантовому решению «спорного» такта) окончанию четной фразы.

Обилие разнообразных напевов «Спасовской» привело нас к целесообразности их рассмотрения по двум признакам: общему амбитусу и опорным звукам окончаний фраз³⁴:



Все представленные на предлагаемой схеме версии объединяются в два основных типа – октавный и узкообъемный. Более разнообразен и вместе с тем монолитен октавный тип с амбитусом от нижней до верхней тоники. Одна разновидность этого типа заключена в октаве и тяготеет к нижней ее части (на схеме обозначена O^H), где находятся опорные звуки окончаний фраз: IV-II ступени для нечетных фраз и III-I для четных:

³⁴ Обозначения на схеме:

- сплошные дуги – основной звукоряд;
- пунктирные дуги – эпизодическое расширение звукоряда;
- пунктирные хорды – эпизодически встречающиеся звуки;
- кружок – тоническая опора;
- штрих поперек дуги – субдоминантовая опора.

Другая разновидность октавного типа вращается, в основном, в верхней части звукоряда (обозначена O^B), выходя иногда за верхнюю тонику и изредка захватывая II и I ступени на выдохе в окончаниях фраз:

51



Опорные звуки окончаний фраз в большинстве случаев также находятся в верхней части звукоряда. В качестве субдоминантовой чаще фигурирует VI ступень, менее характерна IV. Четная фраза обычно опирается на верхнюю тонику либо покидается поступенным ходом на тоническую квинту:



нисходящим скачком на тоническую терцию:



или падением голоса с захватом всех содержащихся в звукоряде устоев:



Встречается также опора на V-III ступени:



и даже на миксолидийскую септиму:



Грани между разновидностями октавного типа напева довольно размыты. В частности, преобладание верхней части звукоряда может сочетаться с опорами, характерными для O^H :



Возможно также сочетание в одном напеве субдоминантовой опоры O^B и тонической O^H :



Из двух разновидностей узкообъемного типа наиболее распространена первая (обозначена U^1). В основном она заключена между I и IV ступенями, иногда сверху в качестве вспомогательной появляется квинта, а на выдохе в конце нечетной фразы – субтерция. Субдоминантовая опора на II ступени, заключе-

ние – на тонике, которая в ансамблевом исполнении часто поддерживается терцией (кроме последнего звука); реже встречается терция, опевающая тонику на кадансе в сольном исполнении. Примеры этой разновидности бесчисленны, поэтому мы не сочли нужным их приводить. Укажем только на единичный, присущий только данному исполнителю случай дополнения звукоряда этой разновидности субквартой:



Вторая разновидность узкообъемного типа (Y^2) заключена между VI и II ступенями. Как и в Y^1 , возможны ступени, прилегающие к этому звукоряду сверху и снизу. Субдоминантовая опора на VI и II ступенях с окончательным утверждением последней, заключительный каданс на тонике без характерной для Y^1 тонической терции:



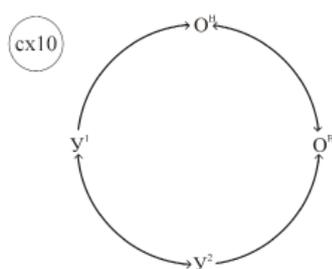
Четкой грани и между октавными и узкообъемными напевами также не существует. Последние имеют тенденцию к расширению амбитуса, тяготея к первым. Напев Y^1 , имея тонику внизу звукоряда, стремится к O^H : Этот напев отличает также характерная для октавного типа опора на тоническую терцию.



Напев Y^2 с тоникой в верхней части звукоряда тяготеет к O^B :



На предлагаемой схеме мы отразили все описанные связи между разновидностями напева:



Напев, представленный на второй сверху дуге схемы 9, встретился нам в единственном экземпляре. По своему амбитусу примыкая к узкообъемным, он отличается отсутствием тоники, роль которой в окончании четной фразы взяла на себя тоническая терция. По своему речитативному складу этот напев приближается к записанному в 1946 году Л. Кершнер (пример 5), имеющему еще более узкий амбитус (терция между IV и VI ступенями) и заключительную опору на тонической квинте (верхняя дуга схемы 9).

Сравнительный анализ разных исполнений «Спасовской» одними и теми же певцами в разных тональностях привел нас к выводу, что на выбор напева влияют следующие факторы: тональность, задаваемая инструментом, знание певцом разнообразных вариантов напева, выразительность напева (здесь несомненное преимущество октавных напевов перед узкообъемными), вокальные данные певца (диапазон и тесситура голоса), наконец, его эмоциональное состояние в момент исполнения.

Существует группа исполнителей, в репертуаре которых имеется только один напев «Спасовской» (как правило, самый распространенный Y^1). Зачастую этот напев они приспособливают ценой тесситурных неудобств к далеким по звуковысотному положению тональностям:

Исполнитель	Тональность	Амбитус ³⁵	Тип напева ³⁶
А. Комиссаров	B-dur	(f), b-es ¹ , (g ¹)	Y^1 (O ^H)
	E-dur	(cis ¹), e ¹ -a ¹ , ³⁷	Y^1
Е. Вересова	B-dur	b-g ¹	Y^1 (O ^H)
	Es-dur	es ¹ -as ¹	Y^1
Певицы из деревни Дуняково	E-dur	e ¹ -cis ²	Y^1 (O ^H)
	G-dur	(e ¹), g ¹ -c ²	Y^1
	Des-dur	(b ¹), des ² -f ² , ³⁸	Y^1

При резкой в звуковысотном отношении перемене тональности сохранить удобную тесситуру позволяет другая разновидность напева. Например, если в F-dur⁷е певичкам из дер. Мемино оказалась удобной разновидность Y^1 (от f¹ до b¹ + субтерция d¹), то в B-dur⁷е – Y^2 (от g¹ до c²)³⁹. Пример более тонкой коррекции тесситуры – «Спасовская» в исполнении Е. Ивановой. При общей опоре на Y^2 в более высоких тональностях (A-dur – fis¹-h¹, B-dur – g¹-c²) наблюдается тенденция к расширению амбитуса вниз (соответственно, до а и b), что приводит к O^B; в немногим более низком G-dur⁷е напев захватывает сверху терцию h¹, тяготея к Y^1 .

Обратный случай представляют собой два исполнения К. Васиной. Если в предыдущих сериях примеров общей была тесситура, а отличались они тональностью и напевом, то в данной паре версий общей является тональность при различных тесситуре и напеве. В сольном исполнении (в том числе на фольклорно-этнографических концертах) К. Васина предпочитает напев Y^1 (C-dur, c¹-f¹ с субтерцией а), в ансамбле она подхватила резко отличающийся по тесситуре напев O^B (e¹-c²; на схеме 10 – «диаметрально противоположный»), заданный В. Дарушкиной.

³⁵ В скобках – фрагментарно захватываемые ступени.

³⁶ В скобках – тип напева, к которому тяготеет данная версия при общей опоре на Y^1 .

³⁷ Только на шестой частушке исполнитель, дав голосу отдохнуть, перешел на более низкий вариант Oв (от gis до e1), однако в седьмой частушке вернулся к Y^1 .

³⁸ С фрагментарным удвоением в нижнюю октаву.

³⁹ Эта версия названа исполнителями «Вторая спасовская», предположительно, по двум причинам: менее характерная ионийская тональность хромки и менее распространенный напев Y^2 .

Из трех исполнительских версий А. Егорова в первой (U^1 , A-dur, a-cis¹ с субквартой е) исполнитель был скован совмещением пения с игрой на гармонике. Когда функцию инструменталиста взял на себя автор этих строк (наигрыш односельчанки А. Егорова балалаечницы А. Катинной), Александр Васильевич почувствовал себя более раскованно и предпочел тот же напев, только в более высокой тесситуре (D-Dur, d¹-g¹ с субквартой а). Наконец, в состоянии крайнего возбуждения в условиях свободного выбора тональности (чередование пения с «игрой под язык») исполнитель предпочел более выразительный напев O^H (Fis-dur, fis-fis¹). Также к октавной версии (O^B, F-dur, a-f¹), после некоторой «раскачки» на напеве, представленном на второй сверху дуге схемы 9, пришел и П. Був. Интересно, что когда его попросили спеть, он специально смодулировал (первоначальная тональность – C-dur), видимо зная, что в F-dur’е у него «лучше голос бежит». Этот же напев оказался ему удобным по эмоциональному состоянию и тесситуре в звуковысотно близком G-dur’е (h-g¹ + единичная субдоминантовая опора а). Напротив, в более далеком C-dur’е приемлемым оказался напев U^1 (c¹-f¹ с эпизодическим захватом g¹), что побудило исполнителя в первой из описанных версий отказаться от этой тональности.

В отличие от большинства общерусских частушек, для «Спасовской» характерно многоголосное исполнение – по принципу гетерофонного наложения версий, причем как в пределах одного типа напева (пример 46 – O^B), так и совмещение разных типов (U^1 +O^B):

63

Ой, ты при-ди, при-ди, за ба-во-чка, хоть на де-сять, хоть на де-сять ми-нут.
хо-ть на де-сять, хо-ть

В процессе вторичной интерпретации «Спасовской» подобный метод наложения был использован в ЛКФА, а впоследствии, под руководством автора этих строк, – в детском фольклорном ансамбле «Лучинушка». При этом мы не ставили многоголосие по партиям, как это делается в хорах (академических и «народных»), а лишь обозначили исполнительское поле вариантов, предоставив каждому участнику выбирать удобный по тесситуре. Определенную помощь здесь оказало выработанное исполнителями на другом материале ощущение многоголосия:

64

За и -грай по-ве-се - ле -е, а не-у - же-ли, не-у - же-ли те-бе лень?
Я тво - ей и-гры ве - сё-лой до-жи да-лась, до-жи да-лась це-лый день.
А я тво -

Запеваёт частушку и ведёт верхний голос Н. Корж, которая, благодаря своим вокальным данным и импровизационному таланту, в других стилях, практикуемых в ансамбле, специализируется на верхнем подголоске (дишканте). Здесь она пришла к напеву, близкому тому, что представлен на второй сверху дуге схемы 9 (отличается только включением VI ступени в основной звукоряд), несмотря на то, что этот вариант участницам ансамбля продемонстрирован не был. Остальные женские голоса распределились между У¹ и У², в мужском голосе – О^B.

###

Осталось рассмотреть ещё один важнейший компонент фактуры «Спасовской» – мелодическую составляющую инструментального наигрыша. Она свойственна, в первую очередь, мелодическим инструментам – «языку», гармонике и мандолине. Аналогичные наигрыши на балалайке – исключительная редкость; в нашем распоряжении таковых оказалось всего два: один – на гитарном строе – чисто мелодический, другой – на балалаечном строе – в мелодико-бурдонной фактуре с отдельными аккордовыми «всплесками» на одном из наиболее естественных для этого строя созвучий (согласно андреевскому стандарту – e¹-gis¹-h¹). Характерные мелодические обороты отличаются в большей степени жанровыми особенностями, чем спецификой инструмента, и служат своего рода визитной карточкой «Спасовской». Ее инструментальные мелодии отличаются ещё большим разнообразием, чем напевы, и, будучи сведенными к одной вертикали:

65

T D T

S T

D T [T S]

дают, как и в примере 49, почти сплошной ряд «кластеров», в которых тонут характерные инструментальные интонации «Спасовской»:

66

"язык" хромка

мандолина балалайка бал. строй балалайка гит. строй суммарный звукоряд

Как и в случае с напевами, метод вертикального наложения позволяет выявить опору мелодии на ритмогармоническую формулу. Обратимся к первым и последним «созвучиям» каждого такта примера 65, приходящим на смену гармонии. «Созвучия» в начале тт. 4 и 7 и в конце т. 2 состоят почти исключительно из аккордовых звуков, в каждом только по одному неаккордовому. Что касается характерного спасовского оборота, то на его присутствие указывают лишь такие же «созвучия» на 3-й шестнадцатой тт. 3 и 4. В последнем, суммирующем такте примера 66 мы видим, что именно 3-я шестнадцатая совпадает во всех приведенных образцах тонических тактов: этот же оборот имеется и в субдоминантовом такте, будучи секвентно сдвинутым.

Многие спасовские наигрыши отличают ритмические кадансы, подчеркивающие окончание четной фразы напева. Эти кадансы приходятся на спорный в гармоническом отношении такт и неразрывно связаны с его тоническим решением. При отсутствии каданса возможны и тоника, и субдоминанта, и их различные комбинации. Разную склонность к ритмическим кадансам обнаруживают различные инструменты. Для «языка», связанного с дыханием, ритмический каданс обязателен, – нам не встретилась ни одна версия, где бы он отсутствовал. Характерен ритмический каданс и для другого инструмента с незатухающей природой звука, обладающего, к тому же, недостаточно острой атакой, – гармоники (пример 13). Тем не менее, встречаются исключения: отсутствие ритмического каданса в левой клавиатуре при наличии его в правой (пример 28), либо полный отказ от каданса. Последнее связано и исключительным для жанра женским окончанием второй строки, разрушающим характерный спасовский каданс в вокальной партии⁴⁰:

67

са - по - ги, да са - по - ги, ши-нель го - то - ва,

Наигрышам на инструментах с затухающей природой звука (мандолина, балалайка, гитара), казалось бы, должна быть свойственна бескадансовость – ввиду необходимости поддерживать звучание в момент окончания четной фразы напева. Однако в действительности здесь все не так однозначно. Полностью отсутствует ритмический каданс только в наигрышах на самом короткозвучном инструменте – мандолине; каданс здесь решается другими средствами – аккордовыми «всплесками» на окончании четной фразы напева (пример 44)⁴¹.

⁴⁰ Исключительной является также эпизодическая дублировка вокальной партии в правой клавиатуре (в целом для «Спасовской» характерна вокально-инструментальная полифония); единственная четверть в т. 4 в потоке более мелких длительностей – еще не признак ритмического каданса.

⁴¹ Точнее – в соответствующих тактах; в нашем распоряжении имеется чисто инструментальная версия.

Относительно гитарных наигрышей можно сказать, что они лишь тяготеют к бескадансовости: кадансы изредка встречаются только на окончании всей частушки (пример 37).

Наконец, в балалаечных наигрышах соотношение между кадансовой и бескадансовой версиями примерно равное. Можно привести достаточное количество примеров как той и другой формы в чистом виде, так и колебаний между ними в пределах одного наигрыша.

Темп спасовского наигрыша во многом определяется инструментом. Мелодические наигрыши отличаются, как правило, более медленным темпом, чем гармонические, причем самые медленные темпы зафиксированы у инструментов, для которых подвижная мелодия технически более затруднительна (хордофоны, «язык»). Из гармоник более оживленные темпы свойственны минорке – единственный зафиксированный нами спасовский наигрыш на этом инструменте по своему темпу ($\text{♩} = 90$) близок к верхней границе темпов гармонных наигрышей. Из гармонических наигрышей гитарные отличаются более быстрым темпом, чем балалаечные, что связано с различными способами звукоизвлечения на этих инструментах. Все темпы спасовских наигрышей представлены в таблице⁴²:

	Максимальный темп	Минимальный темп	Средний темп
Мелодические хордофоны	66	75	67,2
«Язык»	57	90	68,5
Гармоника	66	96	81,2
Балалайка с гитарным строем	72	102	87,4
Гитара	72	108	93,8
Чисто вокальное исполнение	60	108	85,5

###

Чисто инструментальная версия «Спасовской» не менее характерна для жанра, чем инструментально-вокальная, в то время как чисто вокальная – исключение. Отсутствие вокальной партии почти не сказывается на стабильности структуры наигрыша, отсутствие же инструментальной партии существенно влияет на ритмоструктуру напева. Это обусловлено тем, что в «Спасовской» ведущей является непрерывная, а в некоторых версиях бескадансовая инструментальная партия, в противоположность вокальной, содержащей паузы после каждой фразы. Естественно, легче аккомпанировать воображаемому певцу, чем петь под воображаемый инструмент, не имея во время пауз реальной слуховой опоры. Исполнители охотно настраиваются на чисто инструментальную

⁴² При подсчете среднего темпа учитывались все наигрыши на данном инструменте, поэтому получившийся результат отличается от среднего арифметического между крайними темпами и лучше отражает свойственный каждому инструменту темп. В ансамблевых версиях учитывается только инструмент, задающий темп.

версию, переводя ее в инструментально-вокальную на восьмом-десятом «квадрате», но часто отказываются петь спасовские частушки без инструмента.

Отсутствие вокальной партии не сказывается на соблюдении «квадрата», характерная особенность которого – регулярное, повторяющееся через 8 тактов вторжение тоники на место субдоминанты (иногда сопровождающееся ритмическим кадансом) – сохраняется и в чисто инструментальных версиях, и в длительных проигрышах между частушками. Сохраняются в чисто инструментальной версии и свойственные некоторым исполнителям отклонения от восьмитактовой структуры – свой «квадрат» эти музыканты также соблюдают. Сдвиги схемы на один функциональный оборот, вызываемые в инструментально-вокальном исполнении вступлением голоса не на ближайшем после окончания частушки доминантовом такте, а на следующем, встречаются и в чисто инструментальных версиях «Спасовской».

Что касается чисто вокального исполнения, то отсутствие инструмента существенно сказывается на ритмоструктуре напева. Здесь наблюдается явление, сходное с тем, что происходит при исполнении в крестьянской среде романсов без сопровождения или песенных наигрышей на мелодических инструментах соло, но с той существенной разницей, что подобное исполнение типично для деревенского романса или песенного наигрыша, чего нельзя сказать о «Спасовской». Отсутствие наигрыша сказывается на междуперечных паузах, которые по сравнению с инструментально-вокальной версией сокращаются, а то и вообще «заплывают». При определении степени этого сокращения, чтобы «вынести за скобки» ритмические колебания напева в зоне анакруз и клаузул, целесообразно вести отсчет от последнего удара предыдущей строки до первого удара последующей – если принять стихотворный размер за третий пеон, при котором все ударения приходятся на сильные доли⁴³. Как правило, бóльшая «степень сжатия» напева (в данном примере – минус $\frac{3}{4}$) наблюдается между получастушками, где в инструментально-вокальной версии междуперечная пауза длиннее; меньшая – между 1-2 и 3-4 фразами (соответственно, $\frac{3}{8}$ и $\frac{1}{4}$)⁴⁴:

68 D T 2/4 S | T D T
Жа - ла рожь вы - со - ку - ю, жа - ла я, да жа - ла, на - кло - ня - ла -

2/4 T S | T D T 2/4 S | T D T
Пе - ред та - ким ма - зу - ри - ком сто - я - ла я, сто - я - ла, и - зви - ня - ла - ся.

⁴³ Именно в этом нас подправила редколлегия учебника [43: 403]. Первоначально мы определили стихотворный размер частушки как хорей. Ознакомившись с окончательной редакцией учебника и проанализировав значительное число частушечных текстов, мы обнаружили, что третий пеон не всегда выдерживается и «соскальзывает» на первый, а эти размеры, как известно, в сумме дают хорей.

⁴⁴ Для наглядности в примерах 68-72 сверху приведена ритмогармоническая схема «нормативной» инструментально-вокальной версии.

Единственное исключение, где пауза между 2-3 фразами оказалась длиннее таковой между 1-2 фразами, как и при наличии инструментальной партии, ровно на $\frac{2}{4}$ (обе паузы сокращены на $\frac{3}{8}$):

69

Ло - дки е - дут, ма - чты ве - ют, мы по - ве - си - ли, по -
ве - си - ли ка - чель. Да он при - шёл и по - ка - ча...

связано, по-видимому, с тем, что исполнительница является также балалаечницей и в ее сознании инструменталистки прочно «засел» «квадрат».

В переходной форме от «робячьей» к «Спасовской» (см. также пример 48 4-я строка), где в «нормативной» версии паузы между фразами одинаковые, «степень сжатия» также примерно одинакова ($\frac{2}{4}$ между 1-2 и 3-4 фразами и $\frac{3}{8}$ между получастушками):

70

В са-ду а ле-нький цве - ток лю-бо-вью - то, лю-бо-вью за - ви-ва - е - тя. Не за-ви-
вай... не за - ви - ва - йся, а - лый цвет, у нас в лю - бо - ви-то в лю - бо - ви сча-стья нет.

Особенности чисто вокального исполнения «Спасовской» сказываются и на другой, в высшей степени самобытной и уникальной форме исполнения – совмещении в одном лице партий голоса и «языка»⁴⁵. Проигрыши «языка» заполняют только паузы между получастушками; остальные паузы ничем не заполняются и, как и в чисто вокальной версии, подвергаются сокращению. В исполнении А. Васиной это сокращение практически стабильно и составляет, как правило, $\frac{3}{8}$ ⁴⁶:

71

А мой за - ба - во - чка во - ю - е, а во - е - вать же, во - е -

⁴⁵ Исполнители применяют к «языку» термин «играть», подчеркивая тем самым его инструментальную функцию и отделяя его от собственно пения. А. Егоров, воспроизводя обстановку концерта, так назвал это исполнение: «Товарищи! Александр Васильич Егоров из деревни Мотохово играет “Спаску” и сам поет».

⁴⁶ Отметим также полуторатактовое (не считая недостающей восьмой при переходе от «языка» к пению) удлинение «квадрата» на стыке получастушек; аналогичное имеется у односельчанки А. Васиной балалаечницы А. Васиной (пример 35).



Т S Т D
 вать то-ро - пи-тсэ. та рам та ра ди ди ди ри рам та ра ри да ди ди ди при-я-тка
 Т 2/4 S Т D Т
 ле - то о - тво - ю - с, ко-се - ни же, ко - се - ни он во-ро - ти-тсэ.

У А. Егорова:



72 D Т 2/4 S Т D Т 2/4
 Та-тко,мам-ка, вы-рой я-мку, за-рой го-ло - ву, ты го - ло - ву-шку ты мо - ю. э
 D Т
 ра э на ри на и на ри на и да ру И за гу ль - бу ты, за во - лю -
 S Т D Т
 дку, и да что! за-рой мо - ю, за-рой ты мо - ю го - ло - ву - шку.

пауза между нечетной и последующей четной фразой заполняется оригинальной, присущей только этому исполнителю вставкой (в приведенном примере – вторая частушка из трех – между 3-4 фразами), которая позволяет четко выдерживать ритмоструктуру напева. Там, где эта вставка отсутствует (между 1-2 фразами), междустрочная пауза сокращается на $\frac{1}{8}$; насколько стабильно это сокращение, судить трудно из-за недостатка материала⁴⁷.

На стыке «языка» и голоса более четко «квадрат» соблюдает гармонист А. Егоров (в двух случаях из шести – минус $\frac{3}{8}$ и минус $\frac{1}{8}$, в остальных четырех – «ноль»), менее – А. Васихина, не владеющая инструментами («ноль» только в двух случаях из шести, в остальном – колебания от минус $\frac{1}{8}$ до плюс $\frac{1}{8}$).

Еще более стабилен в ритмическом отношении переход от напева к наигрышу. Наигрыш А. Васихиной начинается с субдоминанты, которая в одной из гармонических схем «Спасовской» приходится на окончание четной фразы напева. Это окончание в сольном исполнении невозможно совместить с началом наигрыша, вследствие чего последнее отодвигается, растягивая «квадрат». У А. Васихиной это растяжение на редкость стабильно и составляет $\frac{1}{4}$. Наигрыш А. Егорова начинается с тоники, т. е. на такт позже окончания четной фразы напева.

⁴⁷ Из других особенностей отметим длительное выдерживание тоники между получастушками (тт. 5-8), характеризующее также Егорова-гармониста.

Возникающая между напевом и наигрышем пауза препятствует ритмической стабильности этого момента и вызывает в двух случаях из пяти нарушения «квадрата».

В противоположность некоторым другим локальным частушечным жанрам (например, «Скобарю», имеющему множество довольно существенных микролокальных различий), «Спасовская» внутри себя достаточно едина. Тем не менее, микролокальные различия имеются и здесь, и касаются они, в основном, темпа, гармонических решений «спорного» такта и размера проигрыша между получастушками. Эти различия вызывают порой критику исполнителей из одной микролокальной зоны со стороны представителей другой. К уже упомянутым критическим замечаниям добавим отзыв певиц из дер. Мотохово Киришского района об исполнителях из дер. Мемино того же района: «“Спасовскую” тянуть надо, выводить, а меминские частят, сами не знают, чего».

###

Следующий отзыв послужит мостом к описанию характерных особенностей разновидности «Спасовской», ярко выделяющейся из всего жанра, – мнение П. Буева (дер. Городище) о певицах из дер. Мотохово: «Неправильно поют, перерыв надо, а они подряд, перерыва нету». П. Буев подметил здесь самую яркую черту той разновидности «Спасовской», которая бытует на Захожье, – отсутствие паузы (и, соответственно, заменяющий ее дополнительный повтор) между 1-2 и 3-4 фразами (последняя строка примера 48). Этот повтор содержится также в «робячьей» частушке и в первой переходной форме. Певицы из дер. Дуняково применяют к нему термин «перепевание», которое встречается только в женском исполнении. Если мотоховские певицы исполняют почти исключительно захожский вариант и неуверенно чувствуют себя в общеспасовском напеве, который у них исполняется в более низкой тесситуре и служит для имитации мужского пения, то в Дуняково сосуществуют оба напева, причем вариант без перепевания лишь в отдельных, специально оговариваемых случаях имитирует мужское пение⁴⁸. В остальном, будучи исполненным в высокой тесситуре, он этой функции не несет и может даже сосуществовать в одном цикле с вариантом с перепеванием.

Типы перепевания поддаются той же классификации, что и типы повтора в четной строке (от 1 до 4б; см. также схему 2)⁴⁹.

Зафиксировано всего 8 типов перепевания, а не 12, как типов общеспасовского повтора. Повторяемые слова в типах 1 и 1а начинаются на «сильной доле» второго «такта», в остальных типах, как и в общеспасовском повторе, соответственно, раньше или позже. Перепевание отмечено «репризами» с «усиками», повтор в четной строке – обычными «репризами».

⁴⁸ Этот вариант (как и в Мотохово, в низкой тесситуре) исполнители называли «Частушки по-робячьи», противопоставив его основному, названному «Частушки по-девочки» (в высокой тесситуре).

⁴⁹ См. схему на след. странице. Слева указан тип перепевания, справа – тип повтора в четной строке.

сх11

За - цы - га - на вы - йду за - муж, хоть, ро - дна - я мать, у - бей.

1 Си - ня мо - ря не на - по - лнишь, не на - по - лнишь, что про - шло, да во - ро - тишь, что про - шло, не

1а До че - го я до - жи - ла, до - жи - ла, да ста - ла до - ма - то, до - ма ли - шня - я.

2 Че - рез ту ко - ло - ди - ну, ко - ло - ли - ну да я рва - ла, я рва - ла смо - ро - ди - ну.

3 Во со - лда - ту - шки, ре - бя - ту - шки, ре - бя - ту - шки, и - дти - не то, и - дти не хо - че - тсы.

3а Шу - ра по - тчу - е ко - нфе - там, ко - нфе - там, там, я ска - за - ла, ска - за - ла: не хо - чу.

3б Вы по - дру - же - ньки мо - и - то, мо - и, у вас цве - ты, у вас цве - ты на го - ло - вы.

4а Я спро - сил у ро - дной ма - ту - шки, ма - ту - шки: ко - му е - щё, ко - му ру - ба - шку шьёшь?

4б Все пу - ти - до - ро - жки зна - е, зна - е, е, на - у - чи... на - у - чи - лсы от не - го.

Употребление слов-вставок и словообрывов как при перепевании, так и в общеспасовском повторе имеет ряд особенностей, отличающих захожскую частушку от общеспасовской. Эти характерные приемы приводят к вкраплению четвертей в поток восьмых, что разбивает монотонное движение удвоенной по сравнению с общеспасовским напевом фразы. Слабые восьмые опускаются на повторах (обозначено на схеме 9 двойными штилями) за счет словообрывов в типах повтора, не требующих вставок (строка 9), отказа от односложных вставок в типах «а» (строка 4) либо замены двусложных вставок в типах повтора «б» односложными (строка 5). Возможно и «безвозмездное» опущение двусложной вставки, что ведет в появлении в напеве двух четвертей подряд (строка 9). Все описанные приемы являются для Захожья такой же стилистической нормой, как и замещаемые ими приемы в общеспасовской частушке. Встречается и одновременное сочетание различных приемов:

73

ста - ло то,
За мо - ё за ре-ти- во...за ре - ти - во-ё что-то ста - ло, ста-ло за- де - вать.

В верхнем голосе замена двусложной вставки на односложную, в нижнем – опущение двусложной вставки⁵⁰. Реже попадаетея совмещение разных приемов в одном голосе – словообрыв и замена двусложной вставки на односложную⁵¹:

74

За-пе-ва-ю-то су-лы... ой. су-лы-бочкой, а на се-рци, на-се-рци-то ой.

Напев захожской разновидности «Спасовской» обнаруживает не меньшее разнообразие, чем общеспасовский, – уже апробированный нами метод вертикального наложения также дает обилие «кластеров»:

75

T D T S
T D T [T S]

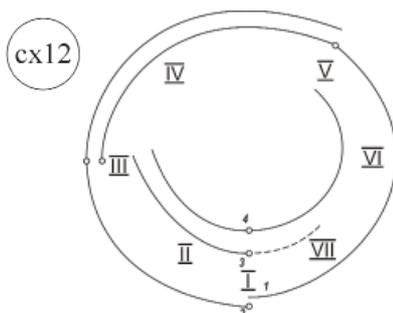
Однако «созвучий», характеризующих опору напева на гармоническую схему (содержащих не более одного неаккордового звука), здесь больше⁵², и встречаются они не только на первой (тт. 3, 4, 5, 7, 8) или последней (т. 5) восьмой, но и на второй (тт. 4 и 5) и третьей (т. 7).

⁵⁰ То и другое подпадает под тип 4б. За пределами Захожья этот текст звучит: «За моё за ретивое что-то стало, что-то стало задевать» (тип 1).

⁵¹ Согласно принятой нами классификационной системе – тип 3в (начало повторяемого слова на 2-й восьмой 2-го «такта»+вставка со словообрывом, занимающие 3 восьмых).

⁵² Сказывается меньший объем проанализированного материала, не подпадающий под «закон больших чисел».

Типы напева, выделенные по амбитусу и заключительной опоре (только тонической, поскольку субдоминантовая «поглощается» перепеванием), не обнаруживают такой тенденции диффундировать друг в друга, как общеспасовские. Здесь четко можно выделить 4 типа, не делящиеся на узкообъемные и октавные разновидности, но по некоторым признакам аналогичные им⁵³:



1. Объем от терции лада до верхней тоники, заключительная опора соскальзывает с квинты на терцию. Сходен с O^B (примеры 73 и 74).
2. Заключен в тонической квинте, на кадансе скольжение от терции к тонике. Во многом аналогичен Y^1 (последняя строка примера 48).
3. В основном, заключен в тонической терции, в нижнем голосе при ансамблевом исполнении захватывает вводный тон. Опора на тонике. Занимает промежуточное положение между Y^1 и Y^2 :

76 Че-рез ту ко-ло-ди-ну, ко-ло-ди-ну да я рва-ла, я рва-ла смо-ро-ди-ну.

4. Отличается от предыдущего расширением амбитуса вниз до субкварты:

77 Бе-йте, ча-си-ки. по-ре-жи, по-ре-жи, то-ро-пи-тсы, то-ро-пи-тсы не-ку-да.

Встретился нам только у одного исполнителя, как и сходный с ним напев Y^1 с субквартой.

При выборе напева заходские исполнители руководствуются в общем теми же принципами, что и на остальной территории ареала распространения «Спасовской». Весьма показательным в этом плане сравнение трех версий напева, записанных от одной и той же группы певиц из дер. Мотохово в трех разных тональностях, задаваемых инструментом. Варьирование напева позволило исполнительницам сохранить тесситуру: в Es-dur тип 1 (g^1-es^2), в As-dur тип 2 (as^1-es^2), в B-dur тип 3 (a^1-d^2). В чисто вокальном исполнении чаще всего используются напевы наиболее распространенных первых двух типов.

⁵³ Перечисление типов напева – в порядке распространенности; обозначения – см. схему 9.

###

«Спасовская», благодаря своему эстетическому воздействию, по силе которого превосходит частушки «Ярославских ребят» или «Калиновские частушки» (ансамбль «Петрушка»), ставшие популярными благодаря разного рода вторичным формам бытования, представляется нам весьма перспективной для этих вторичных форм (молодежные вечеринки, «капустники» и т. д.). Она способна занять достойное место в репертуаре исполнительских коллективов самых разных направлений: от фольклорных ансамблей до агитбригад, ВИА и рок-групп (особенно фольклорной ориентации). Поскольку мелодико-ритмическая формула «Спасовской» допускает взаимозаменяемость текстов с подавляющим большинством частушечных формул, в условиях вторичного бытования возможны самые различные источники текстов (традиционно-спасовские, творчество исполнителей⁵⁴, частушечные сборники – как чисто текстовые, так и с напевами), иногда с переработкой некоторых фрагментов текста с целью конкретизации отдельных моментов.

Из всего многообразия напевов «Спасовской» всегда можно выбрать пригодный для данного голоса в данной тональности, что не исключает другого пути: соединение в многоголосный комплекс различных версий напева. Такое вертикальное наложение встречается и у самих народных исполнителей (пример 63), и широко практикуется в ЛКФА и «Лучинушке» (пример 63).

Что касается переработки инструментальной фактуры⁵⁵, то почти все ее компоненты заложены в самом жанре. Мелодический тип спасовского наигрыша дает материал для мелодической функции, которую в условиях современного инструментария может нести духовой инструмент (наиболее характерен сопрано-саксофон), электроорган, синтезатор, а также соло-гитара в чисто гитарных составах. Ритмогармоническую функцию можно поручить введенной в состав ВИА или рок-группы балалайке (подзвученной микрофоном или звукоснимателем); возможно также использование в этой роли гитары, основной прием звукоизвлечения на которой в эстрадной музыке близок балалаечному. К тому же, на современных электрогитарах можно умелым подбором тембра имитировать звучание балалайки, как и на синтезаторе – гармонике. Басо-аккордовая фактура народной гитары и левой клавиатуры гармоники может быть распределена между гитарой и бас-гитарой⁵⁶.

Кроме того, возможна также чисто фортепианная версия «Спасовской». Характеристика, данная постоянным ведущим джазовых концертов, музыковедом В. Фейертагом фактуре рэгтайма («левая: бас – аккорд, бас – аккорд;

⁵⁴ Практически единственный в ансамбле «Лучинушка».

⁵⁵ Мы сознательно избегаем распространенного у эстрадных и джазовых музыкантов термина «аранжировка», за которым обычно стоит привнесение в обрабатываемый материал индивидуальных черт творческой личности ее автора.

⁵⁶ Именно так формировалась «партитура» упомянутой в сноске 23 фонограммы, исполненной автором этих строк на трех инструментах с наложением: электроорган имитировал правую клавиатуру гармонике, электрогитара – балалайку, за основу партии бас-гитары были взяты гармонные басы.

правая: все, что угодно»), может быть отнесена и к спасовским наигрышам на гармонике и наталкивает на принцип использования фортепиано в жанре «Спасовской»⁵⁷. Остается только подчеркнуть, что подобные эксперименты должны основываться на бережном отношении к оригиналу, на стремлении сохранить самобытность жанра⁵⁸.

В 80-е годы прошлого века основная работа по пропаганде «Спасовской» велась в ЛКФА. «Спасовская» стала своеобразным гимном ансамбля, органично вошла в быт его членов. Именно ею ансамбль завершал многие свои выступления. Не случайно «Спасовская» была выбрана материалом для пародии на ЛКФА со стороны ансамбля «Musica tinata» во время совместной работы ансамблей в ленинградском театре «Эксперимент»; балалаечный наигрыш блестяще, с удивительно точным попаданием в стиль имитировал на скрипке pizzicato А. Заливалов. Для выступлений ЛКФА в театре стало традицией исполнять «Спасовскую» в последнем «концертном отделении» после спектакля. Исполнение хорошо принималось публикой, которая долго не расходилась. Частушки, которые запевали различные участники ансамбля, сыпались как из рога изобилия, выплескивались на улицу и провожали зрителей от дверей закрывающегося театра до трамвайной остановки.

В 90-е годы работа по вторичной интерпретации «Спасовской» продолжилась в «Лучинушке». Поначалу участники ансамбля не вполне уверенно чувствовали себя в том самом моменте, который утрачивают спасовские переселенцы, — месте вступления напева. Однако вскоре это затруднение было преодолено, а что же касается перетекстовки по-спасовски⁵⁹, то с этой особенностью жанра участники ансамбля справились, не имея никакого теоретического понятия о представленной нами типологии, но, тем не менее, точно попадая в стиль. «Спасовская» органично вошла и жизнь и быт ансамбля и стала его визитной карточкой, с той лишь поправкой, что ансамбль представлял не Волховский район, а Петербург, чему, однако, не помешали тексты, содержащие указание на географию жанра:

А мы спасовски робятушка
С-за Волхова, с-за Волхова-реки.
Нам не страшны исправдомы,
Только страшны, только страшны Соловки.

⁵⁷ А. Григорьева признала за родную имитацию на фортепиано гармонного спасовского наигрыша, исполненную автором этих строк, и с удовольствием пела под нее спасовские частушки.

⁵⁸ Тем не менее, нам доводилось наблюдать ситуацию, аналогичную той, что описана нами в ПВИ, — спасовские частушки в исполнении самодельного коллектива Волховского алюминиевого завода. Порядок частушек был раз навсегда запрограммирован, причем исполнители даже не пытались скрыть «режиссуру» и запевали каждую частушку всем ансамблем. Встретилось даже не свойственное жанру дробление внутри частушки: мужская группа поет: «Без девчат нам будет скучно», женская отвечает: «Будет скучно, будет скучно без ребят». И все это — в сопровождении шести (!) хромов строго в унисон.

⁵⁹ Напомним, что практически единственный источник текстов в «Лучинушке» — творчество (либо исполнительский багаж) участников.

Именно «Спасовская» в исполнении «Лучинушки», благодаря своему «проходному» характеру, являлась непременным атрибутом различных шествий участников фольклорных фестивалей. По неисчерпаемости текстов «Лучинушка» порой превосходила ЛКФА. Часами могла длиться перепалка женской и мужской групп. На «вызов» девушек:

Охи-ахи-аханьки,
Наши парни, наши парни махоньки.
Из-за кочек, из-за пней
Не видать, да не видать наших парней.

парни тут же, в полном соответствии с законами бытования частушек, «вынимали из кармана» достойный ответ:

Охи-ахи-аханьки,
Наши девки, наши девки махоньки.
Целоваться – нагибаться,
Провожать, да провожать – в карман сажать.

При этом участники ансамбля свободно комбинировали варианты напева как по горизонтали, так и по вертикали, не имея, естественно, никакого теоретического понятия о представленной в статье типологии напевов, а просто полагаясь на ощущение стиля, который стал для них своим. Особенно красочным оказалось многоголосие, в котором результат по вертикали непредсказуем, в мужской группе, благодаря сочетанию собственно мужских голосов и голосов мальчиков.

Доводилось нам исполнять «Спасовскую» и на парковом пятачке в ленинградском Удельном парке. Весьма специфическая и непривычная для непосвященных⁶⁰, «Спасовская» не была подхвачена посетителями пятачка, хотя слушали ее с удовольствием и постоянно просили автора этих строк спеть «свои частушки». Скорее она стала своеобразным «личным наигрышем»: «я пришел, я здесь, я готов для вас играть». Принимала участие в исполнении только уроженка дер. Боргино Волховского района (ныне проживающая в пос. Мга Кировского района) Ф. Никифорова, причем поначалу не всегда вступала в нужное время.

«Проходной» характер «Спасовской» оказался созвучным ситуации, которая постоянно возникала на конференциях «Фондации музыки кресов» (Польша). Согласно традиции этого цикла конференций, помимо собственно научных докладов, проводились концерты в окрестных деревнях силами участников конференции, с непременным шествием по деревне к сельскому клубу. Поначалу мы попробовали в этой ситуации более доходчивые общерусские частушки, однако их плясовой характер не соответствовал ситуации. «Спасовская», напротив, оказалась ей созвучной, особенно с «проходными» текстами, благо

⁶⁰ Весьма характерная слушательская реакция на эту частушечную форму: «поют одно, играют другое».

преимущественно белорусское население приграничных районов Польши «через слово» понимало по-русски:

Ко деревенке подходим –
Телеграмму, телеграмму подаём:
Наливайте-ко⁶¹, бабки, щей –
Мы голодные, голодные идем.

По деревне шорнем-дернем –
Две построины, построины долой.
А еще разочек дернем –
Не оставим, не оставим ни одной.

Изредка предоставляются случаи, когда «Спасовская» оказывается созвучной ситуации, далекой от фольклорной. Один из таких случаев – «соцзаказ», поступивший в адрес руководимого автором этих строк вокального ансамбля «Живой голос» со стороны руководства Музея блокады Ленинграда. Требовалась литературно-музыкальная композиция на соответствующую тему. А поскольку ансамбль принципиально не исполняет ура-патриотических песен (и даже полуфольклорная «Ладога» после нескольких проб была отвергнута его участниками), возникло следующее решение: война глазами бардов (Б. Окуджава, А. Розенбаум) и народа – спасовские частушки с подлинными фольклорными текстами, благо события, о которых они повествуют, происходили в спасовской этностилевой зоне. «Спасовская» была очень хорошо принята организаторами мероприятия, не говоря уж о публике. Эффект усиливался предварявшим «Спасовскую» отрывком из «Василия Теркина» А.Твардовского. Многоголосие строилось по уже апробированному в «Лучинушке» принципу наложения вариантов. Однако, поскольку ансамбль «Живой голос» не является фольклорным (основные направления – классика, эстрада и бардовская песня) порядок частушек и запевал на каждую из них пришлось определить заранее. В отличие от уже упомянутого коллектива Волховского алюминиевого завода, «режиссура» была тщательно скрыта: никаких коллективных запевов!

#

На материале «Спасовской» нами была продемонстрирована жанровая специфика бытовой инструментальной музыки русского Северо-Запада. Использованный нами аналитический аппарат может быть приложен к любому самобытному локальному частушечному жанру⁶², которыми так богата русская традиция и которые ждут своего исследователя.

⁶¹ Возникающий за счет частицы «ко» лишний слог в напеве реализуется с помощью дробления шестнадцатыми, весьма характерного для жанра, как и пунктирный ритм, «выпрямленный» нами в ряде аналитических примеров

⁶² Что и реализовано нами на материале уральской «Улошной» [13] и У. Моргенштерном на материале «Скобаря» [77].

ПРОБЛЕМЫ ПУБЛИКАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

На протяжении десятилетий у нас в стране происходила подмена традиционного фольклора различными псевдонародными явлениями, порой представляющими собой суррогат академического искусства, подаваемый под вывеской «народный». Не составляет исключения и сфера инструментализма. Все это нашло свое отражение и в издательской политике: в море сотен, если не тысяч названий и массовых тиражей концертной, учебно-методической и справочной литературы по усовершенствованным академизированным «народным» инструментам¹ буквально тонут немногие публикации подлинных образцов традиционного инструментального искусства. Не спасают, а скорее запутывают общую картину достаточно многочисленные издания, пытающиеся примирить две в общем-то антагонистические системы: традиционный инструментализм и музицирование на псевдонародных инструментах. Это предназначенные, главным образом, для самостоятельности обработки народной музыки с большей или меньшей приближенностью к оригиналу².

Также на грани между названными сферами музицирования балансирует сборник традиционных балалаечных наигрышей [22], составленный балалаечником андреевской школы, которой известен только унисонно-квартетный строй, именуемый в народе балалаечным. В отличие от сборников Н. Котиковой

¹ Об усовершенствовании народных инструментов см. [17].

² Имеются в виду, в первую очередь, сборники Н. Котиковой [57; 58], в гармонных разделах которых значительно преобладают обработки; немало таких и в балалаечных разделах. К этому же ряду явлений отнесем и неизвестно как оказавшуюся среди публикаций традиционной музыки обработку Б. Трояновского русской народной песни «Из-под дуба, из-под вяза» для балалайки и фортепиано [76 т. 2: № 7]. Хотя анализ обработок фольклора не входит в нашу задачу, на одном образце позволим себе остановиться подробнее: это три версии спасовских частушек (подробнее см. СЧ) Ленинградской области. Первая [57: 178–180] представляет собой обработку, сильно искажающую и упрощающую оригинал, – вместо характерной вокально-инструментальной полифонии в партии правой клавиатуры баяна то незамысловатое аккордовое изложение, которое могло бы вызвать ассоциации с балалаечными версиями «Спасовской», если бы не разница в природе звука, то примитивные гармонические фигурации. По-видимому, составительница почувствовала этот недостаток и в следующий сборник, являющийся, по существу, переизданием первого (на что указывает значительное «пересечение» материала), включила оригинал [58: 192–193]. Самое интересное, что ни одна из этих версий не содержит столь характерный для традиционных гармонных наигрышей, в том числе, спасовских, нижнетерцовый вспомогательный бас – по-видимому, академические и ориентированные на них самодельные баянисты считают его гармонической шероховатостью, хотя технически он на баяне не менее удобен, чем на хромке и минорке. Третья версия [52: 22–23], включенная составителем в раздел «Обработки русских народных песен и произведения советских композиторов» с пометкой «Запись и обработка Ю. Бойко», по сути дела, обработкой не является. Вокальная и балалаечная партии – подлинные (указан строй балалайки c¹-e¹-g¹, не известный самодельным балалаечникам андреевского направления); партия гитары лишь приспособлена к академическому строю, с сохранением стилистики оригинала; обе инструментальные партии в традиции бытуют как по отдельности, так и в ансамбле.

вой, здесь нет обработок, но настораживает отбор материала: значительный перекоп в сторону наигрышей с явным влиянием близкой сердцу автора андреевской школы на традиционное исполнительство (например, № 18 или практически весь раздел песенных наигрышей). Именно этот материал, по мнению составителя, наиболее ценен. Нескольким странным на фоне примата гитарного (мажорно-трезвучного) строя в современном традиционном балалаечном исполнительстве выглядит тот факт, что некоторые записанные В. Галаховым балалаечники не знают этого строя, а владеют только балалаечным. Остается только догадываться, что в таких музыкантах первично: традиция или приобретенная через средства массовой информации андреевская балалаечная школа, которую балалаечники применяют к традиционным наигрышам. Во всяком случае, современные полевые материалы, в том числе и наши, свидетельствуют, что значительно чаще встречаются балалаечники, не знающие балалаечного строя и владеющие только гитарным.

Проникает в издания, посвященные традиционному инструментализму, и другой отголосок «народно»-академического инструментализма – неудачно заимствованный андреевскими балалаечниками у скрипачей термин «пиццикато». О неправомерности применения этого термина к щипковым инструментам мы уже писали [19: 51–52]; здесь же отметим, что пользуются этим термином, в основном, «народники» по образованию (В. Галахов [22: 35, 43, 45], А. Скоробогатченко [60: 127]) и авторы, пользовавшиеся консультациями академических балалаечников (Ф. Соколов [62: 41]³, К. Юноки-Оиэ [71: 18]), хотя, к сожалению, встречается он и у «чистых» фольклористов А. Мехнецова [40: 26] и И. Назиной [5: 112–113].

Вызывает ассоциации с «народно»-академическим инструментализмом и нотация дуэта гармонистов, в которой у первой гармоники нотирована только правая клавиатура [61: №№ 65–67] (перепечатка № 66 – [56: 85–86]). Такая форма записи характерна для баянных дуэтов, с указанием на исполнение басов только вторым или обоими баянистами. В традиционных гармонных ансамблях все исполнители играют двумя руками; партии левых клавиатур характеризуются такой же гетерофонией, как и правых.

Знаменем нашего времени стало обращение к традиционному фольклору не с целью его обработки (улучшения? – как явствует из приведенного примера со спасовскими частушками, порой наоборот), а с целью познания его закономерностей, по возможности, изнутри и – соответственно – аутентичной интерпретации. Это породило многочисленные фольклорные ансамбли⁴. Наи-

³ К тому же, Ф. Соколов пользуется этим термином непоследовательно и неточно: фрагмент с чередующимся одно- и двухголосием снабжен примечанием «исполняется щипком»; фрагмент в фактуре трехголосного арпеджио, исполняемый, подобно академическим гитаристам, большим, указательным и средним пальцами, – примечанием «исполняется приемом двойного пиццикато».

⁴ Из музыкантов исполнительских профессий именно им, а не выпускникам отделений и факультетов «народных» инструментов, адресованы публикации традиционной инструментальной музыки, хотя В. Петров и пишет, что «<...> инструменталист-«народник» может и должен развивать не заимствованные, а самобытные творческие традиции и

более благодарный в плане письменной (через сборники, публикации и т. д.) передачи от аутентичного к вторичному исполнителю материал – традиционная инструментальная музыка. Нотация, даже максимально детализированная, не передает тембра. В сфере инструментализма, в отличие от традиционной песенной культуры, уже сам по себе перенос звукового орудия из аутентичной во вторичную исполнительскую среду во многом обеспечивает адекватность воспроизведения⁵.

Сказанным обусловлена насущная потребность в познании традиционного инструментализма «изнутри» (а не через формально близкую, но на самом деле принципиально иную сферу псевдонародного музицирования) и, соответственно, его осмыслении с позиций современного состояния науки во всем ее комплексе: этноорганиология, этноорганофония, музыкальная фольклористика, этноинтерпретология, методика и методология и т. д. Попытаемся обобщить накопленный в этом плане опыт на основании имеющихся публикаций и изложить разработанные нами принципы подачи материала⁶.

###

Поскольку одна из целей публикации – ориентация на последующее вторичное воспроизведение (хотя нижесказанное касается и остальных целей), особое внимание должно быть уделено координации инструмента и музыки, что позволит реконструировать исполнительский процесс. Эта координация является основным положением системно-этнофонического метода (в дальнейшем – СЭМ) [38]. В частности, при нотировке инструментальных наигрышей она оказывает существенную помощь в труднопрослушиваемых фрагментах и исключает написание неисполнимого на данном инструменте⁷.

исполнительские приемы. Речь идет о русской народной инструментальной музыке, о народном инструментальном наигрыше» [31: 3]. «Народникам», в силу их тезауруса, сложно переключиться на формально близкий, а по существу – принципиально иной природы традиционный инструментализм (подробнее см. [18: 264–268]). Весьма показательный в этом плане случай произошел на международной конференции в честь 100-летия со дня рождения К. Верткова (сектор инструментоведения Российского института истории искусств). Два участника конференции – представители Финляндии – пожелали освоить простейший балалаечный наигрыш, с рук автора этих строк. Первый – академический балалаечник К. Дахлблом – так и не смог преодолеть исполнительские стереотипы андреевской школы, в то время как второй – гитарист Р. Ниеминен – сыграл с удивительно точным попаданием в стиль. С аналогичным явлением мы столкнулись в процессе обучения традиционному инструментализму в Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств. И в игре на традиционной балалайке академической балалаечницы А. Ивановой, и в игре на гармонике-хромке академической аккордеонистки М. Тюленевой сквозят отголоски «родного» инструмента. Стоило студенткам поменяться инструментами, как стилистически все стало на свои места.

⁵ Подробнее об этом см. [18: 264].

⁶ В основном, они использованы в готовящейся «Антологии русской народной инструментальной музыки», отчасти – в подготовленной к печати «Энциклопедии русских гармоник». Некоторые положения реализованы [16].

⁷ Тем не менее, в публикациях встречаются неисполнимые на балалайке аккорды: c¹-e¹-f¹ при строе c¹-e¹-g¹ [60: 127]; d¹-e¹-a¹ и d¹-e¹-g¹ при строе d¹-fis¹-a¹ [60: № 11]; c¹-d¹-f¹ при

В плане координации инструмента и музыки возвышается над всеми фигурами крупнейшего фольклориста и инструментоведа Е. Гиппиуса. По существу, именно он стоял у истоков СЭМа задолго до его окончательного формирования. До сих пор не превзойден уровень его аналитических нотаций наигрышей на двух- и трехрядных венских гармониках [23]. Такая, казалось бы, деталь, как направление движения меха (к которой, по существу, безразличны академические баянисты), на этих инструментах является решающей в понимании исполнительского процесса и во многом определяет стилистику музыки.

В числе тех, кто стоял у истоков СЭМа, можно было бы назвать и Б. Смирнова, но скорее со знаком минус. Он пишет: «Было бы неправильно объяснять ладовый и гармонический строй народных наигрышей особенностями конструкции инструмента (о которой у автора – ни слова. – Ю. Б.); скорее в самих конструкциях местных гармоник находят свое отражение определенные приемы игры, обусловленные теми или иными особенностями мелодических стилей, традициями местного или общерусского инструментализма» [61: 14]. Как видим, из двух направленностей взаимосвязи «инструмент – музыка» Б. Смирнов отрицает важнейшую для понимания сущности гармонической музыки – обусловленность ее стилистики конструкцией инструмента. Далее, в сноске, автор замечает: «В связи с этим представляется неудовлетворительным термин «гармоническая формула» примененный Ю. Энгелем к искусству гармонистов вообще; этим как бы игнорируется творческое осмысление народными музыкантами комплекса готовых аккордов левой клавиатуры гармоники. Термин, выдвинутый Ю. Энгелем, ... широко применяет и Е. В. Гиппиус, утверждающий, что напевы частушек образуются как контурное опевание верхних звуков гармонической формулы аккомпанеента гармоники» [61: 14]. Между тем, именно гармоническая формула является единственным элементом музыки, репрезентирующим тот или иной жанр бытового музицирования. Только она позволяет безоговорочно отнести к одному жанру наигрыши, исполненные на разных инструментах и не имеющие, на первый взгляд, между собой ничего общего ни по мелодии, ни по инструментальной фактуре, ни по каким-либо другим параметрам. Исключительно по гармонической (точнее – по ритмогармонической) формуле атрибутируют наигрыши не только традиционные инструменталисты, но и их аудитория. Так что глубоко прав Е. Гиппиус, ставящий во главу угла именно гармоническую формулу наигрыша, реализованную на инструменте той или иной конструкции. Если и можно с ним поспорить, то в более частном вопросе: более широкий материал показывает, что существует значительное количество напевов для каждой разновидности частушки, отличающихся амбитусом и местоположением опорного тона в звукоряде⁸,

строе $c^1-e^1-g^1$ [71: 75]. Предположительные причины этого различны: в первом случае – опечатка (по функции подходит аккорд $d^1-f^1-g^1$), во втором – слуховая aberrация (в другом проведении темы на соответствующем месте исполнимый аккорд $d^1-g^1-a^1$), в третьем – неверное определение строя (реально – $b-d^1-f^1$ или $c^1-d^1-f^1$; строй малого секундаккорда изредка встречается [22]).

⁸ Подробнее см. СЧ.

из которых частушечник выбирает более удобный по тесситуре в тональности, задаваемой инструментом. Верхние звуки гармонической формулы – всего лишь мелодическое положение аккордов, ясно прослушиваемое на балалайке и практически не слышимое в готовых аккордах гармонике (к тому же, нотируемое с известной долей условности, порой вопреки реальному расположению аккорда), которое может быть самым различным. Сказанное не умаляет заслуги Е. Гиппиуса в теоретическом осмыслении такого самобытного материала, каким является русская частушка.

В полевой работе этноорганолога СЭМ предполагает в первую очередь фиксацию сведений об инструменте. Особенно это касается такого сложного инструмента, как гармоника. Здесь следует выделить два момента: многоканальная запись и фиксация строя. Двухканальная запись гармонике (а при наличии вокальной партии или другого инструмента – дополнительные каналы) с расположением микрофонов около правой и левой сеток оказывает существенную помощь в нотировке, а для некоторых локальных разновидностей инструмента с готовыми аккордами левой клавиатуры, звучащими в зоне богато регистрованной правой, – просто незаменима. Для ансамбля гармоник, как правило, гетерофонного, соответствующее число каналов (по два на каждый инструмент) – неременная гарантия достоверности нотации⁹.

Полевая фиксация строя – неременное условие для локальных разновидностей гармонике. Особенно тщательной фиксации требуют нестандартные левые клавиатуры, в частности, содержащие аккорды в высокой и низкой тесситуре (либо аккорд в низкой тесситуре плюс его основной тон в зоне малой – первой октавы, усиленный несколькими «голосами», настроенными в унисон) вместо обычных басов и аккордов. В этом случае приходится (с разрешения музыканта) разбирать инструмент и зашпиговывать поочередно каждый «голос», чтобы зафиксировать конкретное расположение аккорда. Для хромки полная фиксация строя не обязательна – он общеизвестен. Достаточно указать тональность инструмента, виды аккордов доминанты и двойной доминанты (они могут быть представлены трезвучиями, полными или неполными доминантсептаккордами¹⁰ в самых различных комбинациях) и – если имеются – отклонения от стандарта. Нет смысла также тщательно зарисовывать однорядные равнотонные правые клавиатуры¹¹ – достаточно указать диапазон и тональность.

Собранные в поле сведения об инструменте неременно должны быть отражены в публикации, поскольку ими во многом обусловлена стилистика наигрышей. Прежде всего, это касается строя инструмента. Существует несколько способов графической передачи строя гармонике. Одного из них

⁹ В этом плане представляется сомнительной нотация гармонных ансамблей в некоторых публикациях [59 т.1: №№ 5, 6; 61: № 68] – едва ли авторы пользовались в поле указанным методом.

¹⁰ Если отличить полный доминантсептаккорд от неполного на слух затруднительно, то можно снять левую сетку и посмотреть, сколько клапанов открывается при нажатии на соответствующую клавишу.

¹¹ Тем не менее, А. Соколова это делает [63: 262–263].

придерживается А. Мирек – правда, в работе, посвященной исключительно инструменту, безотносительно музыки [41]. Каждый «такт» символизирует соответствующую клавишу; у сменнотонных гармоник звуки, извлекаемые на разжим, обозначаются штилями вниз, на сжим – вверх. При всех достоинствах (например, дано конкретное расположение аккордов нестандартных левых клавиатур) система обладает существенным недостатком: не отражено взаимное расположение рядов клавиш, что не позволяет реконструировать исполнительский процесс. Кроме того, расположение аккордов левых клавиатур может быть иным в другом строе инструмента.

Оптимальной представляется схема клавиатур, ориентированная на игровое положение инструмента и соответствующая взгляду музыканта на инструмент. Такая ориентация позволяет воссоздать исполнительский процесс: приложить лист к груди (или положить его на стол перед собой) и манипулировать пальцами по изображениям клавиш (при наличии клавиш на тыльной стороне грифа – мысленно перегибая лист). На левой стороне листа изображается левая клавиатура (при наличии клавиш на тыльной стороне последние – слева), на правой стороне – правая клавиатура. Крайние ряды клавиатур располагаются по краям схемы, мех незримо «расположился» между клавиатурами. Поскольку верх каждой клавиатуры ближе к глазу гармониста, чем низ, на схемах верх клавиатуры также располагается ближе к глазу читателя, т. е. снизу. При такой ориентации обозначения звуков на изображениях клавиш будут прочитываться привычным способом, а не, к примеру, «вверх ногами» либо повернутыми на 90 градусов. У сменнотонных гармоник в верхней части изображения каждой клавиши даются звуки или аккорды, извлекаемые на разжим, в нижней – на сжим. Готовые басы, образующие единственную незамкнутую октаву, обозначаются прописными буквами без указания на определенную октаву¹². Конкретные расположения готовых аккордов даются только для систем с высоким и низким аккордами (вместо обычных баса и аккорда) и с двумя аккордами в разной тесситуре от одного баса; в остальных случаях указывается только основной тон и вид аккорда. Для однорядных равнотонных клавиатур указывается только диапазон и тональность. Изображения клавиш не отражают их форму и относительные размеры: см. схемы 1–4 на с. 000–000.

Отметим, что эта методика реализована нами в статье «Частушка Среднего Урала» [13: 118–119, 122]. В более ранних наших работах [10: 11–12] можно встретить иные схемы клавиатур, от которых мы в дальнейшем отказались. Из других авторов ближе всего подошла к схеме, которую мы считаем оптимальной, А. Соколова [63: 262–264]. Тем не менее, ее схемы представляются нам менее «читаемыми». Не совсем четко разведены басовые и аккордовые клавиши; подписи «dur» и «moll» (на хромке – также «7») для большей наглядности лучше делать непосредственно на изображениях клавиш. Остается загадкой – что символизируют прописные и строчные буквы на изображениях басовых клавиш? – в то время как с аккордовыми все ясно: мажор и минор.

¹² К тому же, они, как правило, зарегистрированы в трех и более октавах.

Бологовка

cx1

$f^2 - a^2 - c^3 - f^3 - f^3$
$c^2 - g^2 - c^3 - e^3 - g^3$

$f - c^1 - a - c^1 - f^1$
$c - c^1 - g - c^1 - e^1$

$c^2 - g^2 - c^3 - e^3 - g^3$
$g^1 - g^2 - h^2 - d^3 - g^3$

$c - c^1 - g - c^1 - e^1$
$G - g - g - h - d^1$

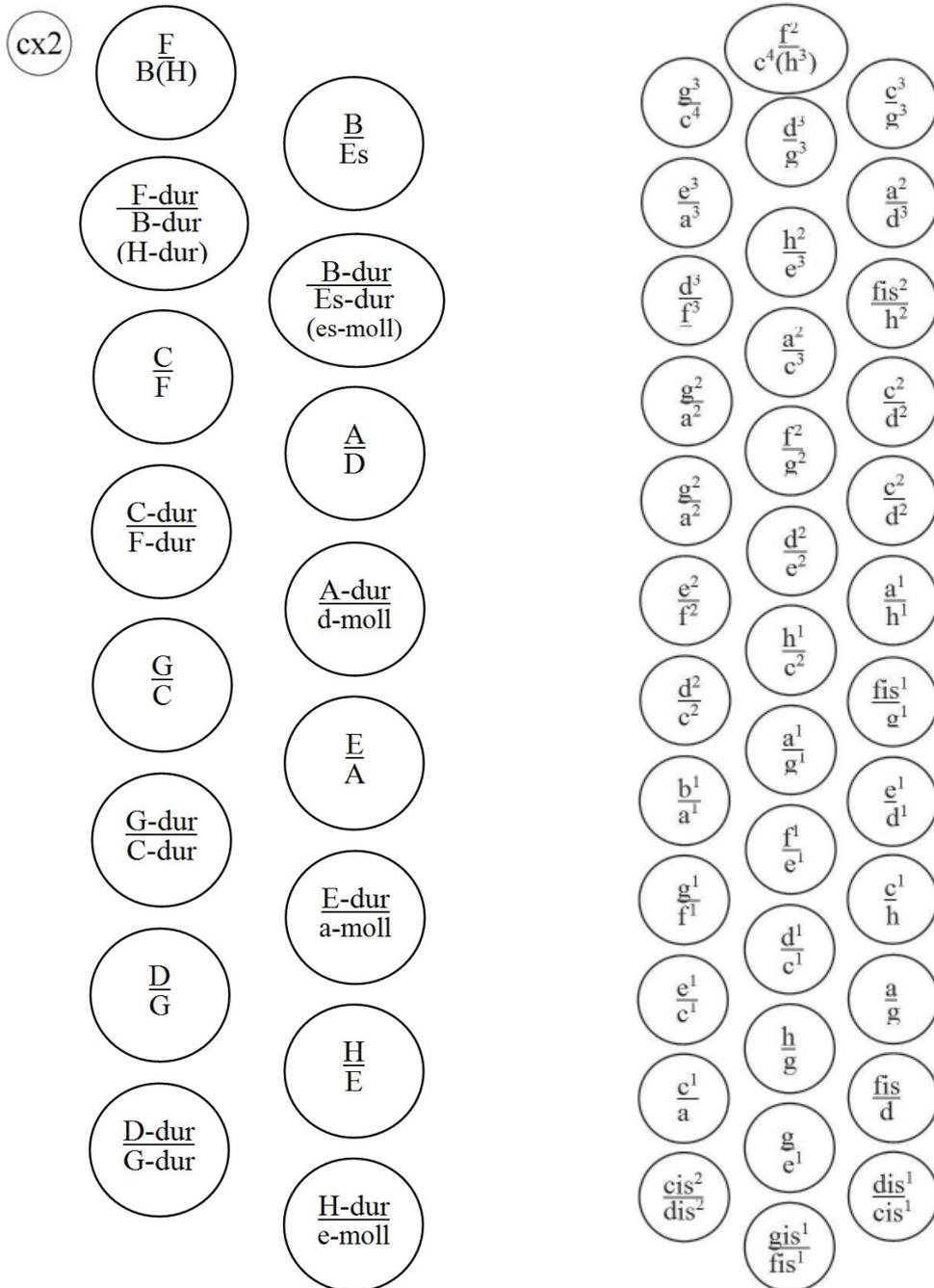
$G - g - g - h - d^1$
$D - d - fis - a - d^1$

$g^1 - g^2 - h^2 - d^3 - g^3$
$d^1 - fis^2 - a^2 - d^3 - d^3$

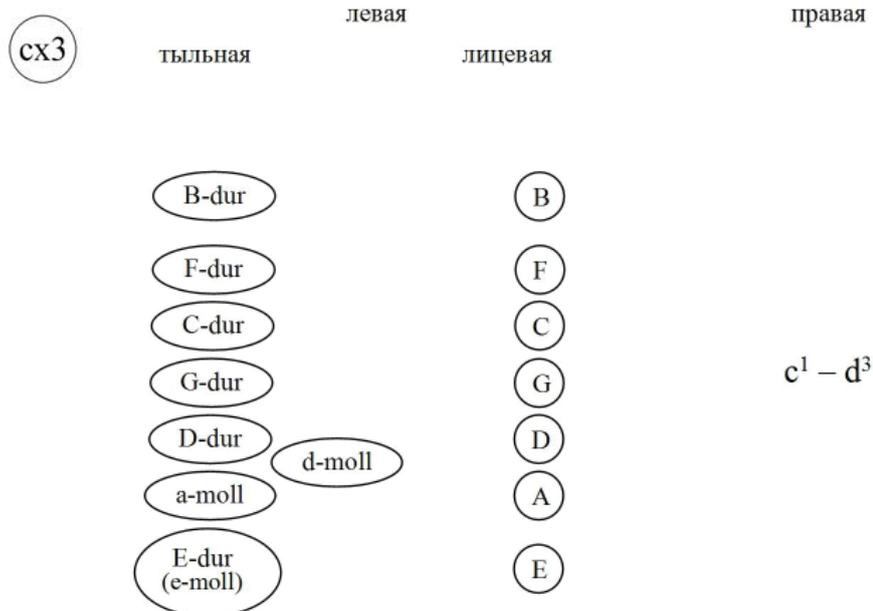
$\frac{d^3}{c^3}$	$\frac{h^2}{a^2}$	$\frac{f^2}{e^2}$
$\frac{c^3}{b^2}$	$\frac{f^2}{g^2}$	$\frac{d^2}{c^2}$
$\frac{a^2}{g^2}$	$\frac{d^2}{e^2}$	$\frac{h^1}{a^1}$
$\frac{f^2}{e^2}$	$\frac{h^1}{c^2}$	$\frac{f^1}{a^1}$
$\frac{c^2}{d^2}$	$\frac{h^1}{c^2}$	$\frac{fis^1}{fis^1}$
$\frac{a^1}{b^1}$	$\frac{g^1}{a^1}$	$\frac{d^1}{e^1}$
$\frac{f^1}{g^1}$	$\frac{e^1}{f^1}$	$\frac{h}{c^1}$
	$\frac{c^1}{d^1}$	$\frac{g}{a}$

На тыльной стороне пискун – d³

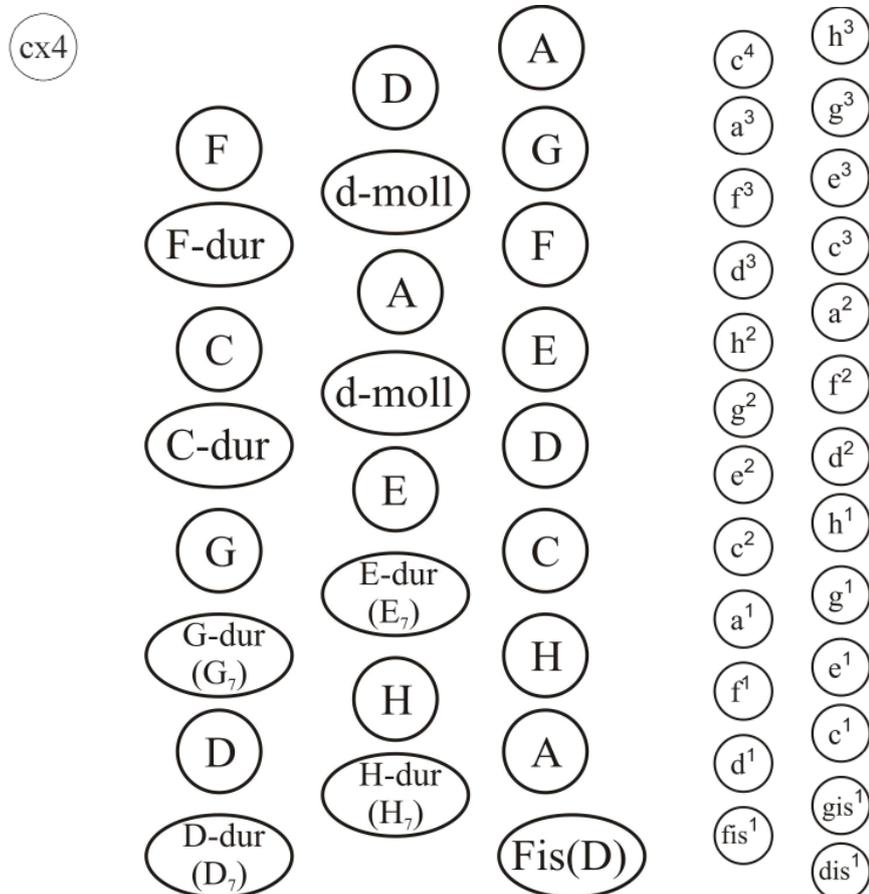
Петербургская минорка трехрядная, 16-басовая



Елецкая рояльная гармоника, семипарка



Хромка, 25 x 25



В схемах гармоник венского строя¹³ не совсем понятно, к чему относятся надписи «разжим» и «сжим». Поскольку они расположены соответственно сверху и снизу изображения правой клавиатуры, еще можно догадаться, к обозначениям каких звуков они относятся; экстраполировать этот принцип на левую клавиатуру можно лишь при определенном умственном усилии. Неясно также расположение пискунa [63: 262] – по-видимому, информация ориентирована на слишком осведомленного читателя – специалиста по гармоникам, которому хорошо известно, что на вятских гармониках, бологовках и некоторых других системах пискун обычно располагается на тыльной стороне левого грифа.

¹³ Судя по схемам, гармоники однорядные 2- и 4-басовые. Однако из других источников (например, [23: 37]) явствует, что венские гармоники – двух- или трехрядные, как минимум, с 8 басами. Автор лишь отчасти проливает свет на это несоответствие: «Адыги, проживающие в Турции, Сирии, Иордании, под словом “пщинэ” понимают гармонику венского строя (имеющую разные звуки на сжим и разжим), распространенную в их среде» [63: 44].

Менее удачна ориентация схем клавиатур гармоник в работе А. Скоробогатченко [59 т.1: 9–11] – для реконструкции исполнительского процесса их удобнее развернуть на 180 градусов, для прочтения нот – на 90 градусов¹⁴. Наименее «читаема» схема правой клавиатуры петербургской минорки¹⁵: в отличие от системы А. Мирека, в каждом «такте» только одна нота, а пометки «сжим» и «разжим» даются только для нижних по расположению клавиш каждого ряда. Кроме того, звуки, получаемые клавишами 22-24¹⁶, смещены на секунду вверх¹⁷, а имеющийся в 3-м ряду звук *a_{is}* лучше нотировать как *b* – IV ступень тональности 3-го ряда – *F-dur*. Схемы левой клавиатуры минорки в работе нет.

Несколько более удачны схемы клавиатур хромки¹⁸; во всяком случае, ясно, какая нота к какой клавише относится. На рисунках клавиш правой клавиатуры проставлены названия звуков; осталось только дополнить их обозначениями октав – и ноты станут излишними. Верхняя по расположению клавиша первого ряда – *d¹*, хотя, согласно стандарту, должна быть *dis²*. Казалось бы, мелкая опечатка, однако на самом верху правой клавиатуры хромки располагаются дополнительные хроматизмы, следовательно, звука основного звукоряда там не должно быть.

Больших коррективов требует схема левой клавиатуры хромки: два А третьего ряда нотированы в разных октавах (по-видимому, во избежание «ломки» гаммы), в то время как реально они звучат в одной октаве (точнее – в комплексе октав), будучи заблокированными с помощью наборной механики. На схеме приведена только одна из многочисленных комбинаций трезвучий и доминант-септаккордов (очевидно, был обследован только один инструмент), в то время, как в нотациях наигрышей на гармониках – исключительно трезвучия¹⁹.

¹⁴ Один из факторов, побудивший нас отказаться от нот в пользу буквенных обозначений звуков в схемах не только клавиатур гармоник, но и звукорядов цимбал [10: 17].

¹⁵ У автора произошло смешение двух разных систем гармоник – инструмент назван «венская гармоника» («петроградка»). «Петроградкой» в Беларуси называют петербургскую минорку; венская гармоника в своей трехрядной (более редкой) разновидности отличается от минорки наличием в основном звукоряде правой клавиатуры *Gleichton*'а (так в немецкоязычной литературе – например, [79: 9] – называют отдельные клавиши на сменнотонных инструментах, дающие одинаковые звуки на разжим и сжим; русская калька – «равный, одинаковый тон»; у трехрядных венских гармоник их два). На данной схеме *Gleichton* имеется, но среди дополнительных хроматизмов – *gis*. На достаточно многочисленных образцах минорки, изученных нами, такой клавиши не встречалось; как правило, эта клавиша дает звуки *d-fis*. Возможно, это особенность данного инструмента, изготовленного на заказ.

¹⁶ Нумерация клавиш, уместная в самоучителях и прочих изданиях, адресованных читателю, не владеющему нотной грамотой, в монографиях и публикациях традиционных наигрышей представляется неуместной. К тому же, нумерация клавиш левой клавиатуры хромки [59, т.1: 11] обратная по сравнению с той, которую предпочитает П. Лондонов [37]. Последняя более логична; у А. Скоробогатченко первые номера получают клавиши 3-го, вспомогательного ряда, который традиционные гармонисты почти не используют.

¹⁷ По-видимому, это скорее опечатка, чем особенность данного инструмента.

¹⁸ У автора инструмент назван «хроматической гармоникой», хотя приведенный тут же звукоряд опровергает это название. Видимо, автора ввело в заблуждение название «хромка».

¹⁹ Тем самым нарушена одна из «заповедей» СЭМа: представлены параметры одного инструмента и нотации наигрышей на других.

Выгодно отличаются в лучшую сторону схемы клавиатур гармоник во втором издании работы [60]. Главное их достоинство – ориентация схем соответственно взгляду гармониста на инструмент и – соответственно – возможность реконструкции исполнительского процесса²⁰. Кроме того, даны чертежи резонаторов в разрезе и, соответственно, схемы регистровки правой (с. 95) и левой (с. 92) клавиатур хромки, а также устранено терминологическое смешение разных систем гармоник – инструмент назван «петроградкой» (с. 105), что подтверждается фотоиллюстрацией на с. 64. Остальные недочеты, увы, не подкорректированы.

А. Мехнецов, описывая «раскладку» сменнотонных гармоник, воспользовался системой А. Мирека, но почему-то поменял направление штилей, символизирующее разжим и сжим [40: 33–36]. Ту же систему он применил и непосредственно к предмету книги – кирилловской хромке [40: 45–47]²¹. Однако, как только речь зашла об исполнительской реализации гармонической формулы аккомпанемента в трех тональностях, которыми располагает инструмент, автору пришлось прибегнуть к системе, аналогичной той, которую рекомендуем мы [40: 47, 112–113]. Разница лишь в том, что взаимное расположение рядов обратное оптимальному, а на схеме на с. 112 не указано взаимное расположение басовой и аккордовой клавиш. Кроме того, на схеме на с. 46 почему-то дан доминантсептаккорд минорной тональности, в то время как кирилловские мастера изготавливают инструменты исключительно с трезвучиями, что подтверждается нотным приложением.

Аналогичную схему левой клавиатуры кирилловской хромки приводит В. Лапин [36: 198]. Его схема отражает только функции аккордов, но не дает взаимного расположения басовой и аккордовой клавиш (каждому буквенному обозначению соответствует пара клавиш) и развернута по сравнению с принятой нами на 180 градусов. Как и А. Мехнецов, В. Лапин не обосновывал избранную ориентацию схемы, а лишь в личной беседе с автором этих строк сообщил о своем предпочтении отразить взгляд слушателя на клавиатуру.

Своеобразно подошла к вопросу ориентации схем клавиатур И. Попова [49]. Правая и левая клавиатуры изображены отдельно, причем на схеме правой клавиатуры [49; 44] последняя повернута по направлению к читателю (вниз), а на схеме левой [49; 45] – вправо от читателя. Эта ориентация принадлежит традиционному гармонисту В. Чугунникову, самоучителю которого посвящена работа И. Поповой, предъявлять какие бы то ни было претензии которой мы не вправе. Единственное пожелание: прокомментировать такую своеобразную ориентацию.

²⁰ Судя по году издания, автор едва ли был знаком с нашей статьей [13], где впервые применена аналогичная ориентация.

²¹ При описании басов хромки 25х25 [40: 47] приведена та же комбинация трезвучий и доминантсептаккордов, что и у А. Скоробогатченко [59, т. 1: 11; 60: 94], с коррекцией расположения готовых аккордов согласно стандарту, принятому в музыке для баяна. Есть основание предположить, что это совпадение, поскольку в библиографии, приложенной к книге А. Мехнецова, работ А. Скоробогатченко нет.

В остальных имеющихся в нашем распоряжении публикациях традиционных гармонных наигрышей схемы клавиатур не приводятся.

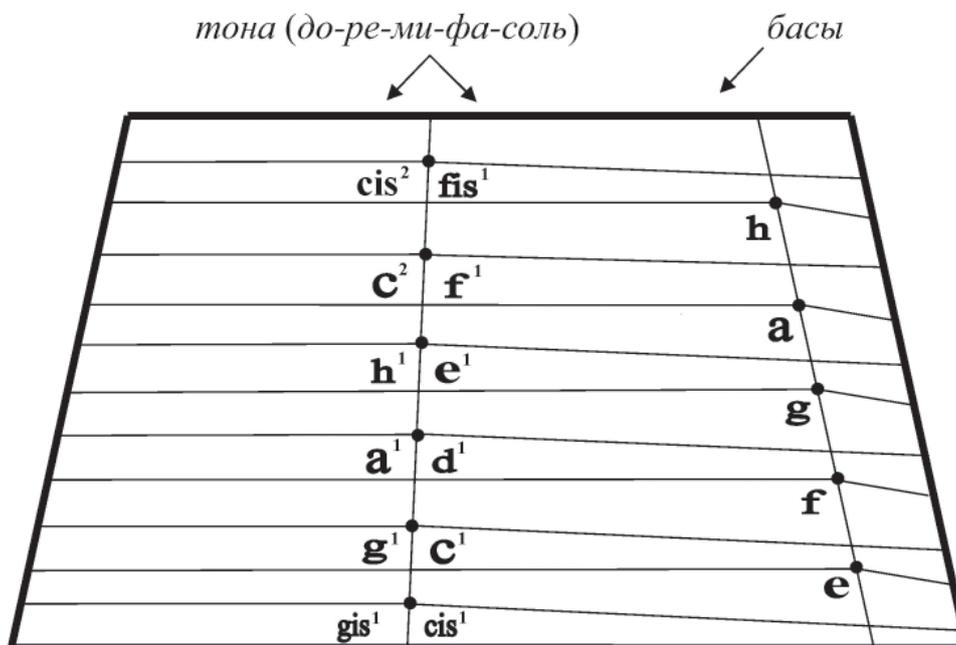
Не менее, чем гармоника, сложный и специфичный в плане образования звукоряда инструмент – цимбалы. Основная конструктивная особенность цимбал – наличие двух групп струн и, соответственно, двух подставок. Одна группа струн разделена подставкой на две весьма неравные части, из которых лишь бóльшая, дающая низкие звуки (в народной терминологии – «басы»; подставка, соответственно – «басовая»), используется исполнителем при игре. Другая группа, разделенная подставкой в отношении 3:2 (реже 4:3), дает более высокие звуки (в народной терминологии – «голоса» или «тона»; подставка, соответственно – «голосовая»). В игре используются обе части этих струн, отличающиеся между собой на квинту (кварту). Приведем в качестве примера зафиксированный нами инструмент А. В. Рыбаковой (дер. Узкое Усвяцкого района Псковской области). Оптимальным представляется нам схематический рисунок цимбал, на котором обозначения звуков указывают места ударов по струнам, места опоры струн на подставки обозначены точками, струны, протянутые сквозь отверстия в подставках, – пересекающимися линиями без точек. [10: 17]; курсивом выделены термины исполнительницы:

Цимбалы А. В. Рыбаковой (Узкое Усвяг ПС)

третий тон – самая главная струна (=1-й балалаечной)

вверху полутон и внизу (1-й и 6-й тона)

полутона – для мажора.



Своеобразную и не менее наглядную схему расположения цимбальных струн предлагает белорусский этноорганолог В. Берберов²². Главное ее достоинство – удачное сочетание нот (а не буквенных обозначений звуков) с отображением взаимного расположения струн, хоры которых символизируют нотные станы, ноты (помимо высоты) – места ударов по струнам, а тактовые черты вместе с пунктирными линиями – подставки, причем сплошные тактовые черты – места опоры струн на подставки, пунктирные линии – места протягивания струн сквозь отверстия в подставке (см. схему 6 на с. 77).

В противоположность указанным авторам, А. Скоробогатченко совершенно не упоминает о наличии на цимбалах двух групп струн («голосов» и басов)²³, а ее схемы звукорядов цимбал [59, т.1: 12–17; 60: 108–110] менее наглядны, чем у автора этих строк и В. Берберова. Чертежи выполнены не в масштабе (подставки изображены на равных расстояниях от краев корпуса); ноты, набранные на трех нотоносцах, ориентированных параллельно сторонам корпуса, стали от этого весьма неудобочитаемыми²⁴; стрелки к нотам идут от изображений подставок, а не от мест удара, в результате чего неясно, как образуются два звукоряда на голосовой подставке. На нотных строках одной из схем [60: 108] загадочным образом исчезли ключи, что в сочетании с тремя поворотами строк сделало ноты совершенно нечитаемыми. Пространственную ориентацию нотных строк можно восстановить по знакам альтерации, но они имеются лишь на двух строках из трех. В весьма скрупулезном описании процесса настройки цимбал [59, т.1: 18] упущена важная деталь: при настройке одной части струны, опирающейся на голосовую подставку, вторая часть струны автоматически настраивается в верхнюю или нижнюю квинту (кварту).

В сборнике, содержащем публикации наигрышей на цимбалах [5], составителем которого является видный белорусский этноорганолог И. Назина, сведений о цимбалах, тем не менее, нет. В другом сборнике этой серии [66: 13] приведен только общий звукоряд цимбал, без распределения по группам струн.

В публикациях наигрышей на уникальных инструментах потребность в сведениях о самом инструменте особенно велика. И тут выделим, прежде всего, работу А. Иванова, посвященную белгородской обертоновой флейте [28: 3]. Автор подробно описывает его конструкцию, технико-исполнительские параметры и, соответственно, звукоряд. Специфика обертоновой флейты состоит в том, что при открытом выходном отверстии (допустим, при длине трубки, соответствующей звуку с¹) она дает полный обертоновый ряд:

²² Схема, к сожалению, нигде не опубликована и любезно предоставлена нам автором.

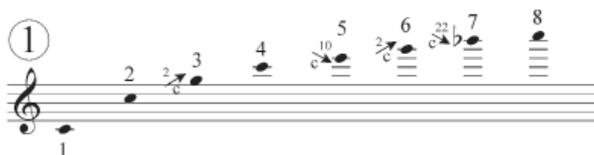
²³ Здесь сказалась «обратная сторона» одного из компонентов СЭМа – владение исследователем инструментами изучаемой традиции: эта конструктивная особенность, которая сама собой разумеется для автора как цимбалистки, не стала таковой для читателя, на позицию которого ей стать не удалось.

²⁴ Это лишний раз подтверждает преимущество буквенных обозначений звуков. Хотя, повторям, В. Берберов удачно «вписал» ноты в схему цимбал.

cx6

A musical score consisting of 12 staves, each with a treble clef. The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains notes on the 1st, 3rd, 5th, 7th, 9th, 11th, and 12th staves. The second measure contains notes on the 2nd, 3rd, 4th, 6th, 8th, 10th, and 11th staves. A circled 'cx6' label is positioned above the first staff. The notes are as follows:

Staff	Measure 1	Measure 2
1	G4	
2		F4
3	F#4	F4
4		F4
5	G4	G4
6		F4
7	G4	G4
8		F4
9	G4	G4
10		F4
11	G4	G4
12	G4	G4



а при закрытом – нечетный от основного тона, лежащего октавой ниже:



Суммарный звукоряд инструмента представляет собой полный обертоновый ряд от нижнего основного тона (с):



Техника игры складывается из выдувания нужного обертона и открытия и закрытия выходного отверстия²⁵.

К сожалению, в других рассмотренных нами источниках таких подробных сведений об инструментах с натуральным звукорядом нет. В сборнике, составленном В. Гуцалом (вступительная статья С. Грицы), звукоряд трембиты как будто списан с главы о натуральной валторне из какого-нибудь пособия по симфоническому инструментарию (наиболее подробно – [6 т. 2: 318–332]) – от основного тона до 16-го обертона в С [66: 8]. При этом реальный амбитус приведенных наигрышей – от 6-го до 12-го обертона [66: 21]²⁶. О том, что звукоряд *дрымбы* (варгана) натуральный – ни слова; приведен только диапазон а-е² (f²) – очевидно, от 4-го до 12-го (13-го) обертона in A [66: 9]. Реальный амбитус наигрышей – от 6-го до 13-го обертона [66: 22]²⁷. Отсутствие сведений о звукоряде дрымбы (как известно, натуральном, а главное – дискретном; промежуточные тоны неисполнимы) повлекло за собой откровенный нонсенс – упоминание о глissандо [66: 9], встречающееся также и в нотации, особенно между несоседними обертонами (8-м и 6-м).

Не столь общеизвестен способ образования звуковысотности на аэрофонах с грифными отверстиями²⁸, однако в публикации, содержащей наигрыши на

²⁵ Аналогичные инструменты имеются у других народов, например, гуцульская телинка.

²⁶ Примечательно, что ключевые знаки в наигрышах выставлены «по-фольклористически», т. е. только те, которые реально встречаются в звукоряде (в данном случае – до-диез при отсутствии фа-диеза).

²⁷ Представляется несколько странным ключевой си-бемоль, отсутствующий в звукоряде дрымбы in G. В самом наигрыше преобладает си-бекар, но встречается и си-бемоль.

²⁸ Отчасти этот вопрос освещен нами [10: 18–22].

весьма специфическом инструменте – мордовском двойном кларнете *нюди* [20], – комментариев по этому вопросу нет.

Технико-исполнительские параметры традиционных грифных хордофонов достаточно известны, чтобы давать столь подробные сведения о них. Тем не менее, и здесь есть своя специфика, а порой в некоторых источниках имеются неточности. Вопрос о многочисленных строях народной балалайки разработан в имеющейся литературе [22; 58] достаточно подробно. Меньше внимания авторы обращают на отсутствие звуковысотного стандарта настройки хордофонов. В. Галахов вообще не касается этого вопроса и приводит для каждого строя одно конкретное звуковысотное положение [22: 48, 50]. У А. Скоробогатченко имеется лишь намек на отсутствие стандарта: приведено по несколько зафиксированных «в поле» звуковысотных положений строев балалайки²⁹, скрипки и мандолины, причем, для балалайки с балалаечным строем эти указания расходятся с андреевским стандартом [60: 106]. У Ф. Соколова, напротив, имеется четкое указание на отсутствие звуковысотного стандарта; при этом он приводит по одному звуковысотному положению каждого строя балалайки, согласно избранному им принципу транспозиции [62: 28]. Наша позиция по этому вопросу такова: достаточно дать интервальные соотношения каждого строя и указать на отсутствие звуковысотного стандарта.

###

Координация инструмента и музыки требует обозначения в нотации каждого наигрыша типа и строя конкретного инструмента, на котором исполнен данный наигрыш. Необходимые для этого единые обозначения пока не выработаны, поэтому выскажем лишь наши предложения по этому поводу, реализованные пока только в готовящейся «Антологии русской народной инструментальной музыки», отчасти в вышедших изданиях. Для гармоник целесообразно указать тип инструмента и его основную мажорную тональность (например, хромка *in A*)³⁰; для многорядных сменнотонных инструментов – тональность второго ряда правой клавиатуры (например, минорка *in B*)³¹. Из опубликованных работ эти обозначения имеются только в нотном приложении к нашей статье [13:

²⁹ Следует отметить неточность в названии строев: «У балалайки “гитарный” строй, в основе которого мажорное или минорное трезвучие» [60: 106], По-видимому, «первоисточник» этой неточности – Ф. Соколов, приводящий в своей работе «гитарный (мажорный)» и «гитарный (минорный)» строй [62: 28]. В народе название «гитарный» относится только к мажорно-трезвучному строю; минорно-трезвучный называют «минорный», «цыганский» и никогда – «гитарный». К тому же, у А. Скоробогатченко минорный строй в нотном приложении не встречается.

³⁰ Значение этих указаний отличается от принятого в симфонических партитурах: транспонирующее чтение нот предполагается только в том случае, если сами ноты в аналитических целях транспонированы *in C*; в противном случае ноты читаются согласно реальному звучанию.

³¹ М. Розенцопф, перечисляя строи выпускаемых в Австрии трехрядных сменнотонных штайеровских гармоник, предпочитает обозначать тональности всех рядов (например, гармоника *B-Es-As*) [79: 4].

127–143]. В работах других авторов указания на строй гармоник имеются только у А. Соколовой («гармоника в строе G, F» и т.д.) [63: 262–264].

В остальных проанализированных нами изданиях в лучшем случае указан только тип гармоник. Наиболее последовательно это сделано в фундаментальном сборнике, посвященном искусству гармонистов [61], однако для раздела «Песенно-инструментальные ансамбли» почему-то сделано исключение: обозначен только баян³². Что касается традиционных гармоник, то четкое и однозначно обозначена, по существу, только хромка. Указание на какую-либо локальную конструкцию в лучшем случае неполное: №№ 23 («двухрядная гармонь» – вероятно, имеется в виду венка), 35, 39, 40 («немецкая трехрядная гармонь» – очевидно, петербургская минорка немецкого строя). Сюда же при-мыкает указание «однорядная гармонь» к наигрышам №№ 9, 10 и 27, по поводу которых заметим, что в данной нотации эти наигрыши на однорядной гармонии (очевидно, вятской³³) неисполнимы. Звукоряд правой клавиатуры (при основной тональности F-dur хроматизм b¹-h¹, в № 27 имеется еще и es²) и аккордика левой (субдоминанта, тоника, доминанта и двойная доминанта указанной тональности) позволяют предположить, что наигрыши исполнены на бытующей в указанном регионе трехрядной петербургской минорке (in F, или, по М. Розенцопфу, C-F-B)³⁴.

Партия правой клавиатуры наигрыша № 12 (f и fis во второй и третьей октавах при тональности наигрыша G-dur) также заставляет усомниться в том, что он был сыгран на указанной автором хромке. На инструменте in G отсутствует f; на инструменте in C звук fis имеется только в одной октаве (обычно первой), и то употребляется традиционными гармонистами крайне редко, по причине его расположения, нарушающего тесситурный порядок клавиш – на самом вер-ху клавиатуры. Наигрыш исполним на петербургской минорке или венке.

Наигрыши №№ 4 и 32 снабжены указаниями на один и тот же инструмент – вятскую однорядную гармонь, причем комментарий к № 32 содержит отсылку к № 4, что лишний раз указывает на тот же экземпляр инструмента. Тем не менее, эти наигрыши нотированы в разных тональностях (№ 4 – G-dur, № 32 – C-миксолидийский, возможный на инструменте in F). Кроме того, в наигрыше № 4 вызывает сомнение дважды встречающаяся растяжка на дуодециму в правой клавиатуре, возможная только на многорядных инструментах. Можно предположить, что гармонист подключил басы левой клавиатуры (кроме этих двух тактов, последняя изложена исключительно аккордами), однако из двух звуков нижнего голоса – h-g – в басах имеется только второй. Сомнительное

³² В остальных разделах указание на баян продублировано (в нотах и примечаниях), в то время как типы традиционных гармоник указаны только в примечаниях. Чем вызвано такое повышенное внимание Б. Смирнова к баяну – непонятно.

³³ Гармоника комбинированной конструкции: правая клавиатура диатоническая однорядная равнотонная; в левой на разжим тоника, на сжим доминанта.

³⁴ Наше предположение подтверждает фото (вклейка между с. 16 и 17), на котором изображен гармонист с миноркой, а подпись гласит, что он старожил того же региона – северо-востока Калининской области (Весьегонского района).

созвучие имеется и в наигрыше № 32 – аккорд $c^1-f^1-a^1$ с басом g . Такое полифункциональное сочетание возможно только на инструментах более сложной конструкции и требует неестественной для народного гармониста растяжки левой руки через всю клавиатуру. Судя по нотации басов в наигрыше № 32 (выделенный штилями «бас» в звуковысотной зоне готового аккорда; к тому же, в скрипичном ключе), он мог быть сыгран на бологовке $in\ C$; на этом же инструменте в указанной тональности исполним и наигрыш № 4.

К этому же ряду случаев примыкает и нотный пример на с. 43–44 – наигрыш, исполненный, как указывает автор, «на “тальянке” и “волынке” (гармонике, сходной по форме, звукоряду и голосам с череповецкой гармоникой, с так называемой череповкой)» [61: 43]³⁵. Следует обратить внимание на то, что в правой руке имеются неаккордовые звуки, невозможные на однорядных сменнотонных гармониках; в левой – отсутствующее на череповке трезвучие II ступени. Наигрыш мог быть исполнен на венке или хромке.

В наигрыше № 8 (псковская двухрядная тальянка), при всех характерных фактурных признаках указанного инструмента, имеется минорный аккорд, отсутствующий на инструментах подобной конструкции, что стало, на наш взгляд, результатом погрешности нотации. Минорные аккорды имеются и в нотации наигрыша № 13 (обозначено – трехрядная псковская тальянка). Однако, в отличие от наигрыша № 8, фактура заставляет усомниться в достоверности информации об инструменте: в левой клавиатуре – стандартный басоаккордовый аккомпанемент. Наиболее вероятный инструмент, на котором был исполнен наигрыш, – минорка, на что указывает наличие в партии правой клавиатуры f^1 и fis^1 .

Закончить обзор сборника Б. Смирнова придется на минорной ноте, поводом к которой послужило указание на несуществующий инструмент – двухрядную саратовскую гармонь (№14). Единственное, что делает наигрыш неисполнимым на общеизвестной однорядной саратовской гармонии, – неаккордовые звуки в правой клавиатуре. Не исключено, что однорядный инструмент был переделан по спецзаказу гармониста³⁶, однако такие моменты, чтобы они не выглядели нонсенсом, следует оговаривать.

Аналогичные неточности имеются и в некоторых других изданиях. Не совсем ясны указания на тип гармоник, на которой были исполнены три из четырех наигрышей, опубликованных в сборнике [66]. Как явствует из вступительной статьи (автор – С. Грица), «из различных конструкций гармоник на Украине, особенно в районах, граничащих с Россией, наиболее распространилась “венка” – двухрядка с русским строем» [66: 10]. И далее: «Приведенные в сборнике мелодии <...> в исполнении музыканта М. Пушкаря <...>» [66: 10],

³⁵ В наши дни кавычки в названии разновидности гармоник представляются анахронизмом, а в примечании «так называемая» вообще сквозит некий снобизм «академического» музыканта по отношению к традиционной культуре.

³⁶ К сожалению, Б. Смирнов не указывает место рождения гармониста; указано только место записи – Москва.

из чего еще не следует, что приведенные наигрыши были исполнены именно на этом инструменте.

У. Моргенштерн в своей публикации [76] тщательно указывает типы гармоник – новоржевская тальянка, гармоника с немецким строем (петербургская минорка), хромка, – однако не приводит их строев. Последние можно реконструировать, исходя из ключевых знаков, благо наигрыши нотированы в реальном звучании, что однако сложно сделать в отношении минорки, располагающей несколькими тональностями.

В сборнике Е. Разумовской [64] указания на инструмент, на котором исполнены три приведенных наигрыша, достаточно определены. Однако в атрибутировании типа гармоники – полная путаница: «Местные гармонисты любят играть на диатонической гармонии “Беларусь”, но всем другим инструментам (в том числе и “Беларуси”) предпочитают хроматическую гармонию “25 на 25” работы <...> Петра Кирилловича Зуева» [64: 154]. Оба упомянутых инструмента являются хромками – гармониками на диатонической основе³⁷; «Беларусь» – название модели инструмента (производство – г. Молодечно Минской обл.), а «25 x 25» – техническая характеристика (по числу клавиш на правой и левой клавиатурах), характеризующая практически все модели хромки.

У многих авторов публикаций вопросы типологии гармоник вообще остаются вне сферы их интересов. Так, белорусские этноорганологи И. Назина [5] и А. Скоробогатченко [59; 60] (не исключено, что независимо друг от друга) в указаниях на тип гармоники выделяют только баян и аккордеон, остальные наигрыши снабжены пометками «гармоника». И. Назина во вступительной статье упоминает «гармонику (баян, аккордеон)» [5: 3], не уточняя, какие типы традиционных гармоник бытуют в Беларуси; наигрышей на аккордеоне в сборнике нет. А. Скоробогатченко, напротив, подробно описывает конструкцию распространенных в Беларуси петербургской минорки («петроградки») и хромки, но не указывает, на каком именно инструменте исполнены наигрыши, снабженные пометками «гармоника».

Н. Котикова в своих сборниках [57; 58], ориентированных на художественную самодеятельность, все наигрыши (как подлинные, исполненные на гармониках различных типов, так и обработки) снабжает указаниями на баян. Немногочисленные случаи отсутствия обозначения инструмента [57: 121, 125, 131, 212, 224, 306] (за единственным исключением – обработки) – по-видимому, следствие корректорского недосмотра.

Полностью отсутствуют указания на тип гармоники в сборнике, составленном В. Петровым [56], в котором большинство наигрышей на гармонике заимствовано у Б. Смирнова [61], уделившего, как было показано выше, особое внимание бытующим в России многочисленным, в том числе, локальным конструкциям гармоники. У В. Петрова лишь во вступительной статье вкратце

³⁷ Этим термином мы предлагаем обозначать гармоники, звукоряд которых выходит за пределы диатоники (дополнительные хроматизмы на краях правой клавиатуры и в составе готовых аккордов левой), исполнительское мышление на которых остается диатоническим.

упомянуто «появление и стремительный рост популярности гармоники» [56: 10]. Также не указаны типы гармоник в сборнике [70]. Более того: в предисловии к нотному приложению об инструментарии ни слова; в основном оно посвящено анализу частушечных напевов. Особенно странным представляется отсутствие указания на тип гармоник у В. Альбинского [2: № 8] на фоне тщательных указаний на строй самобытного хордофона – пермской скрипки.

Недостаток информации о типе и строе гармоник вызывает необходимость реконструкции этих данных. При этом максимально возможная достоверность требуется для аналитической работы этноорганолога. Немаловажна она и для вторичных фольклорных исполнителей, особенно если в их распоряжении имеется аналогичный инструмент. Известная доля аутентизма сохраняется при переносе наигрыша на инструмент близкой конструкции³⁸ с равными или большими³⁹ исполнительскими возможностями по сравнению с инструментом-источником. При этом сменнотонные гармоник могут передать звучание равнотонных при использовании «длинного» меха⁴⁰; при обратной замене инструмента возникают некоторые стилистические потери. Баян – казалось бы, универсальный хроматический инструмент, – тем не менее, не способен передать звучание сменнотонных гармоник, а тем более – инструментов с нестандартными басами (бологовки, тальянки и т. п.).

Хотя для определения типа гармоник, на которой был исполнен тот или иной конкретный наигрыш, немаловажное значение имеет местность, в которой этот наигрыш был записан, но главный критерий все же – звукоряд правой клавиатуры и аккордика (отчасти фактура) левой. Наименее определены в этом отношении наигрыши, не содержащие выход за пределы диатоники (либо с единственным хроматизмом – вводным тоном гармонического минора в готовых аккордах левой клавиатуры). Такие наигрыши могут быть исполнены на общерусских венке и хромке, а также на многих локальных гармониках, причем на некоторых из них – в разных тональностях. Возможно и весьма ха-

³⁸ Автору этих строк удалось сохранить локальный колорит при переносе австрийских наигрышей [79] со штайеровской гармоник на петербургскую минорку; при чтении табулатурной нотации потребовалась лишь небольшая поправка на разницу в «раскладке»: на минорке отсутствуют Gleichton'ы.

³⁹ В этом случае для сохранения локального колорита приходится пользоваться возможностями инструмента избирательно: например, при воспроизведении на трехрядной минорке наигрышей, исполненных на однорядной саратовской гармонике, использовать в гаммообразных пассажах характерную для последней технику «трясения мехами», ограничиваясь одним рядом правой клавиатуры и «игнорируя» неаккордовые звуки в соседних рядах.

⁴⁰ Кроме случаев длительного выдерживания одной гармонии, которое требует искусственного исполнительского приема, противоречащего мышлению традиционного гармониста, – одновременной смены меха и пары клавиш левой клавиатуры. Именно это обстоятельство заставило усомниться в том, что наигрыш № 35 [61] был исполнен на указанной автором немецкой трехрядной гармонике (очевидно, петербургской минорке немецкого строя). Эта фактурная особенность более свойственна хромке, на которой, однако, отсутствует имеющийся в наигрыше хроматизм g^2 - ges^2 . Не исключено, что наигрыш был исполнен на баяне.

рактарно на хромке сочетание миксолидийского лада правой клавиатуры и натурального мажора в левой; при этом ключевые знаки могут быть выставлены согласно любой из тоналностей, а на строке, не соответствующей избранному ключевому обозначению, регулярно появляются встречные знаки альтерации⁴¹. Такое ладовое сочетание возможно также на венке и петербургской минорке.

Некоторые характерные признаки наигрышей могут более точно указать на определенный тип гармоник. Выход за пределы диатоники в правой клавиатуре, хотя и возможен на дополнительных хроматизмах хромки, но все же более свойствен многорядным сменнотонным инструментам. Готовые доминантсептаккорды в левой клавиатуре имеются только на хромке. Мажорные и минорные трезвучия от одного баса отсутствуют на многих локальных гармониках, но имеются, хотя и в ограниченном количестве, на общерусских хромке и венке, а из локальных конструкций – на елецкой гармонике и петербургской минорке; в каждом конкретном случае необходимо руководствоваться схемой строя конкретной разновидности. Именно по этим признакам нам удалось реконструировать тип гармоник, на которой был исполнен наигрыш с минорной доминантой [5: 35–37]. Последняя возможна на указанных выше гармониках, причем елецкая отпадает сразу по региональному признаку. На петербургской минорке длительные последования одних минорных аккордов невозможны из-за того, что они имеются лишь на сжим (для немецкого строя). На венке эти последования возможны лишь теоретически, поскольку требуют искусственного исполнительского приема, чуждого складу мышления традиционного гармониста, – одновременной смены меха и пары басовых клавиш. Остается только хромка, но не в центральной минорной тоналности, а в субдоминантовой (минор на хромке in D) – в наигрыше отсутствуют с и cis в правой клавиатуре и субдоминанта в левой. Наконец, трезвучие и доминантсептаккорд от одного баса возможны только на баяне и аккордеоне.

Проблема отсутствия в публикациях сведений о строе и особенностях конструкции инструмента актуальна не только для гармоник, но и для целого ряда иных инструментов. Из всех хордофонов наиболее подробного обозначения строя требуют цимбалы. Среди имеющихся в нашем распоряжении источников мы можем отметить лишь единственное указание на строй с распределением струн по группам непосредственно перед наигрышем [60: 377]. Ни в первой публикации этого наигрыша [59, т. 2: 93], ни в остальных наигрышах, опубликованных А. Скоробогатченко, ни тем более в других изданиях строй цимбал, на которых был исполнен каждый конкретный наигрыш, не обозначен.

Для остальных хордофонов достаточно обозначить в начале каждого наигрыша конкретную настройку открытых струн⁴². Наибольшим разнообразием стро-

⁴¹ Мы предпочитаем в этом случае пользоваться различными ключевыми обозначениями для разных клавиатур.

⁴² Мы предпочитаем обозначать строй инструмента на надставленных влево от ключа нотных линейках [13: 16, 23] (см. также пример 20); аналогично делает В. Альбинский [2], с той лишь разницей, что дублирует знак ключа. Большинство публикаторов [5; 22; 56; 57; 58; 60] пользуется для этого дополнительным нотным станом. Встречается и буквенное

ев обладает балалайка, поэтому подробнее остановимся на ней. Естественно, в работах, посвященных непосредственно балалаечной традиции [22; 62; 71], строи, на которых были исполнены наигрыши, тщательно обозначены; имеются обозначения строя и в других рассматриваемых источниках [13; 20]. Однако и здесь не обошлось без неточностей. Так, например, в сборнике Ф. Соколова [62] неверно указан строй в 14 наигрышах из 60. Преобладают ошибочные указания на балалаечный строй при явных фактурных признаках гитарного: почти сплошное трехголосие, включающее аккорды с прижатой третьей струной. Особенно это касается № 58, в котором встречается мажорный квартсектаккорд на прижатых струнах, абсолютно неисполнимый на балалаечном строе. В наигрыше № 46, напротив, вопреки указанию на гитарный строй, имеются фактурные признаки балалаечного: преобладание одно- и двухголосия при отсутствии аккордов с прижатой третьей струной. В наигрышах №№ 14, 51 (указан гитарный строй) и 57 (указан балалаечный строй) – фактурные признаки обоих строев. Реальный строй этих наигрышей – скорее всего, гитарный, поскольку встречающиеся там аккорды на балалаечном строе неисполнимы, а двузвучия могут либо образоваться путем непроизвольного глушения одной из струн (такие случаи желательно оговаривать), либо быть следствием погрешности нотации. Наконец, строй наигрыша № 5 (согласно автору – минорный), являющегося частью циклической кадрилиной композиции, отличается от строя остальных частей этой композиции (гитарный – №№ 1–4, 6, 7). Перестройка инструмента (даже одной струны) между частями кадрили маловероятна; к тому же, наигрыш № 5 вполне укладывается в гитарный строй.

У. Моргенштерн также тщательно указывает строй в публикуемых им балалаечных наигрышах [76], однако ограничивается лишь его словесной характеристикой, и то используя термины «из разных рядов»: гитарный (*Gitarrstimmung*) и унисонно-квартетный (*Unisono-Quartstimmung*); последний более известен в народе как балалаечный. Звуковысотное положение строев он не указывает, однако оно легко поддается реконструкции.

В ряде публикаций [5; 56; 57; 58] не все наигрыши снабжены указаниями на строй балалайки, причем критерии такой избирательности не всегда ясны. В сборниках, ориентированных на художественную самодеятельность [57; 58], строй указан только там, где он отличается от балалаечного, причем, и здесь не обошлось без неточностей. Наигрыш, обозначенные составителем как «Частушки» [56: 70], заимствован из сборника Ф. Соколова [62: № 58], с той лишь

обозначение строя как непосредственно в начале наигрыша [71], так и в комментариях [62]; последнее менее удобно для читателя. Однако все «рекорды» по неудобочитаемости побил Н. Бояркин. В предисловии к своему сборнику он пишет: «Комментарии <...> содержат: <...> указания (латинскими буквами) строя инструмента и начального звука или созвучия реального звучания наигрыша <...>» [20: 3]. При этом в комментариях указаны только начальные звуки и созвучия, за исключением строев (точнее – «лабораторных» звукорядов) окарин с двумя грифными отверстиями [20: 129]. Читатель, по какой-либо причине не ознакомившийся с предисловием, может принять обозначения начальных звуков за обозначения строя.

«поправкой», что если у последнего строй, хоть и ошибочно, но обозначен (указан балалаечный, реально – гитарный), то у В. Петрова обозначение строя отсутствует, что, согласно установке составителя, должно указывать на «сам собой разумеющийся» балалаечный строй.

В обширном балалаечном разделе сборника [57] только один наигрыш (с. 118–119) снабжен указанием на гитарный строй⁴³. Все остальные транспонированы в расчете на тесситуру андреевской балалайки (не ниже е¹), несмотря на фактурные признаки и балалаечного, и гитарного строев (в том числе в немногих представленных в сборнике обработках), с преобладанием последнего. Исключение – «Костромские частушки» (с. 106) с их указанием на балалайку-секунду (нижний звук – а малой октавы) – инструмент, чуждый традиции. Что касается другого сборника того же автора [57], то совершенно непонятно, чем руководствовалась Н. Котикова, отбирая наигрыши для обозначения строя балалайки.

В противоположность В. Петрову и Н. Котиковой, для И. Назиной «самим собой разумеющимся» и не требующим специального обозначения оказался гитарный строй [5; 46–47]. Другой опубликованный в сборнике балалаечный наигрыш [5; 112–113] снабжен указанием на довольно редкий минорный строй, однако переменная фактура наигрыша заставляет усомниться не только в этом обозначении, но и в достоверности нотации. Наигрыш состоит из одно-, двух- и трехголосных фрагментов; первые возможны на любом строе, вторые – только на балалаечном, третьи – на гитарном или минорном. В целом наигрыш неисполним ни на одном из известных традиции строев, разве что на гитарном или минорном с применением искусственного приема – глушения второй струны в двухголосных фрагментах.

В остальных рассмотренных источниках [59; 64; 65; 66] строй балалайки не указан и его приходится реконструировать по уже названным нами фактурным признакам. При этом неожиданно выясняется, что, например, в наигрыше, опубликованном Е. Разумовской [64: №154], сопровождение частушек исполнено на балалаечном строе, а постлюдия – на гитарном. Фактурные признаки этих строев настолько ясны, что исключают предположения о неточности нотации. Нет также указаний на паузу, достаточно протяженную для перестройки инструмента.

Указания на строй хордофона в начале каждого наигрыша необязательны для инструментов, имеющих академический звуковысотный стандарт настройки (скрипка, мандолина). Желательно указать либо реальную высоту настройки при отклонении от этого стандарта, либо реальную высоту звучания при транспонирующем написании. При скордатуре (изменении интервального соотношения струн) указание на строй обязательно. Большинство публикаторов [2; 5; 59; 60; 66] придерживается означенной позиции: строи обозначены

⁴³ В. Галахов критикует Н. Котикову за отсутствие указаний строя балалайки [22: 46]. Мы вполне солидарны с В. Галаховым, с одним лишь уточнением: как будет видно из дальнейшего изложения, иногда Н. Котикова все же указывает строй, но делает это избирательно.

только при отклонении от звуковысотного стандарта и скордатуре. Особо здесь следует выделить публикацию В. Альбинского [2] с обилием «нестандартных» строев пермской скрипки. Более последовательна позиция автора этих строк [13]: строй указан как при соблюдении звуковысотного стандарта (№ 4), так и при отклонении от него (№ 7).

Казалось бы, с определением (и с обозначением, соотношенным с нотным текстом) строя скрипки не возникает таких проблем, как со строем балалайки и тем более – с типом гармоник. Однако и здесь не обошлось без неточностей. В наигрыше «Телушечка» [5: 16-18], представляющем собой рассказ с иллюстрациями на скрипке, обозначена только скордатура $e-d^1-a^1-e^2$, при которой опущенный на малую терцию басок имитирует мычание телушечки. Однако, судя по фактуре наигрыша, перестройкой одной струны дело не ограничилось, причем открытые струны в разных фрагментах – разные. Первые 4 иллюстрации соответствуют указанному строю, в 5-й, 7-й и 9-й иллюстрациях «прослушиваются» открытые струны $c^1-g^1-d^2$, в 6-й – $h-fis^1$. Наигрыш «Терешка» [5: 21-22], судя по звуковысотному положению бурдонирующих струн, был исполнен на скрипке, настроенной на тон ниже стандарта, на что указаний не имеется. В сборнике [66] вызывают подозрение не характерные для традиционной скрипки тональности некоторых наигрышей: f -moll (с. 49), As -dur, (с. 68-69), H -dur (с. 73). Не исключено, что скрипка была настроена не в камертоне. Это подтверждает нотация последнего из указанных наигрышей: в тональности H -dur он содержит не характерную для техники народного скрипача октаву fis^1-fis^2 с форшлагом e^2 к верхнему звуку. Несложная реконструкция показывает, что скрипка была настроена на полтора тона ниже стандарта; согласно последнему, тональность наигрыша – D -dur, а звуковысотное положение сомнительной октавы приходится на открытую струну: a^1-a^2 .

Несколько сложнее обстоит дело с «Трепаком» в публикации У. Моргенштерна [76 т. 2 № 6] (примеры 24 и 25). Фактура явно указывает на бурдонирующие струны e^1-h^1 . Однако в способе получения этого строя имеются неясности. Если указанная квинта образуется на второй – третьей струнах, то поднятие общего строя на тон маловероятно. Если на первой – второй, то весь строй был опущен на кварту, что возможно только с применением более толстых струн, – такие случаи известны по другим источникам. На большую вероятность такой перестройки указывает тот факт, что традиционные скрипачи предпочитают использовать в игре верхние струны.

Еще сложнее поддается реконструкции строй, на котором были исполнены наигрыши из сборника Н. Бояркина [20: №№ 19–21]. Лишь в комментариях описан процесс настройки инструмента: «Свою скрипку Лоскутов настраивал <...> “по волынке”: квинта между нижней и средней, октава между средней и верхней струнами. Часто пользовался камертоном: нижняя струна настраивалась им октавой ниже звучания камертона (а)» [20: 123]. Из этого описания явствует, что строй инструмента – $a-e^1-e^2$ (см. пример 24), однако для читателя было бы предпочтительнее, чтобы указание на столь экзотический строй было вынесено в начало наигрыша.

Выгодно отличается на общем фоне публикаций сборник А. Иванова [28], где автор тщательно обозначает строи белгородских обертоновых флейт, причем дает каждый раз звукоряд каждого конкретного наигрыша, указывая строй инструмента и номера обертонов. Графически разведены звукоряды при открытом (символически обозначенном белыми нотными головками) и закрытом (обозначено черными головками) выходном отверстии. Непонятно только, для чего в обозначении строя одной из флейт в №№ 1 и 2 потребовалось поменять установленный самим автором порядок: слева «открытый» звукоряд, справа «закрытый» [28: 7].

###

Что касается собственно нот, то больше всего условностей в нотации наигрышей на гармонике. Богатая регистровка правой клавиатуры многих гармоник оставляет транскриптору право выбора октавы⁴⁴. Главный критерий такого выбора очевиден: избегать большого количества добавочных линеек и – по возможности – басового ключа. Последний все же встретился в нотации наигрыша на венской гармонике [66: 24]. Вызывает сомнение более чем трехоктавный амбитус наигрыша – $A-h^2$. Правая клавиатура венки не располагает таким диапазоном; резкая смена тесситуры наигрыша возможна только с помощью регистровых переключателей, которыми венка также не располагает.

По отношению к некоторым типам гармоник сложились свои нормы, например, принятая в школах и самоучителях для хромки ([37] и др.) нотация правой клавиатуры в диапазоне c^1-c^4 . Тем не менее, А. Мехнецов [40], никак не комментируя свой выбор, нотировал правую клавиатуру кирилловской хромки октавой ниже, причем не только в аналитических примерах, данных in C, но и в реальных наигрышах: в нотациях хромки in B и in A встречаются ноты ниже, соответственно, b и a малой октавы.

И. Попова [49] также предпочитает нотировать правую клавиатуру в малой – второй октавах, однако делает это не столь последовательно, как А. Мехнецов. На с. 162 она приводит схему правой клавиатуры хромки 25x25 в диапазоне c^1-c^4 , в то время как «Сормовскую лирическую» нотировал то в малой – первой [49; 74], то в первой – второй [49; 73] октавах⁴⁵.

В партии правой клавиатуры гармоник встречаются некоторые фактурные особенности, принципы нотации которых отнюдь не лежат на поверхности. Сюда относятся, например, отдельные короткие звуки, дополняющие основ-

⁴⁴ Разумеется, нет смысла отражать в нотах все регистровые удвоения, как это сделал П. Чайковский, вводя в симфонический оркестр столь экзотические для академической музыкальной культуры того времени инструменты [69]; целесообразнее заимствовать нормы, сложившиеся в органной литературе: каждая нота соответствует определенной клавише на клавиатуре, а не отдельной трубе в комбинации труб, управляемой данной клавишей при включении соответствующих регистров.

⁴⁵ Наличие во второй нотации h^2 , отсутствующего на кирилловской хромке при записи в диапазоне $c-a^2$, указывает на то, что обе версии наигрыша были исполнены в одной октаве.

чением случаев, связанных с конструктивными особенностями некоторых локальных гармоник. Например, партия левой клавиатуры наигрыша [60: № 27], исполненного, как было доказано выше, вопреки указанию на однорядную гармонь, на трехрядной петербургской минорке нотирована следующим образом: басы G, c, f, b, аккорды в диапазоне c¹-b¹ ⁴⁹. Такая строго квартовая⁵⁰ (а не кварто-квинтовая) последовательность басов унаследована от бологовки и могла встречаться в ранних образцах минорки. Не исключено также, что на данном инструменте отсутствует свойственная более поздним образцам трехоктавная регистровка басов – в противном случае нижняя октава первого баса была бы G₁, получить который можно только с помощью «голоса» с очень толстой напайкой. Все это свидетельствует о сознательном отступлении Б. Смирнова от баянного стандарта и о знании транскриптором конструкции минорки. Остается только догадываться, как это может совмещаться в одном лице с неверным указанием инструмента, на котором был исполнен наигрыш.

Другой случай отступления от стандарта встретился в нашей практике, когда потребовалось передать характерное для исполнительского стиля киришского гармониста А. В. Егорова *leggierissimo* на басах. У этого гармониста порой не все голоса готового аккорда «отвечают» по причине недожатой клавиши или предельно низкого давления меха. В этом случае нотировается реальное звучание со всеми деталями регистровки (в приведенном примере звучит только удвоение части аккорда в верхнюю октаву – обозначено петитными нотами). Естественно, такие случаи следует оговаривать в примечаниях:



В целом отступать от указанного стандарта нет необходимости, хотя в публикациях такие случаи встречаются. Например, непонятно, что побудило У. Моргенштерна в пределах одного издания нотировать звук g в составе готового аккорда то, согласно стандарту, в малой октаве [77: №№ 6a, 6b, 7, 8, 11–14],

баса, во-вторых – и это главное – публикации традиционной инструментальной музыки адресованы музыкантам фольклорных ансамблей, квалификация которых достаточна, чтобы определить вид аккорда исключительно по входящим в него звукам. По этой же причине нет смысла обозначать нотой в скобках, подобно баянному стандарту, основной тон готового аккорда, если последний используется без баса или в комбинации с другим басом – как это делает У. Моргенштерн [77: №№ 1, 6b, 8, 10, 11a, 13].

⁴⁹ Возможно, этот диапазон начинается от h в составе мажорного трезвучия от G, однако указанный бас встречается в наигрыше исключительно без аккорда

⁵⁰ Если вынести за скобки три способа нотации баса F: в малой, большой октаве и в обеих одновременно; в последнем случае F большой октавы записано петитной нотой в скобках. Такой «разнобой» в нотации одного баса адекватно передает конструктивную особенность минорки: «голоса», реализующие один и тот же бас (как правило, один на разжим другой на сжим), не дублируются и могут быть настроены в разных октавах.

то в первой [77: №№ 3, 9; также gis^1 – №№ 1, 2]. В готовых аккордах наигрыша № 10 вообще сочетаются звуки, отстоящие на большую нону (!) – g и a^1 . Порядочный разнобой имеется также и в другой, более фундаментальной работе этого автора [76]. Чтобы не перегружать нашу работу скрупулезным анализом всех нотаций, укажем лишь на общий диапазон басов ($C-f$) и готовых аккордов ($d-g^1$) – тот и другой больше октавы. Единственное оправданное отклонение от стандарта – часто встречающийся на хромке in A ход баса $E-Fis-E$, который ломался бы при переносе E , согласно стандарту, в малую октаву.

В нотации В. Радченкова [65: № 167] отступление от стандарта привело к тому, что басы и аккорды пересеклись в одной звуковысотной зоне; особенно этот фактор сказался при непосредственном соседстве баса d и аккорда $d-fis-a$.

В нотациях В. Лапина [36: 201–205, 207–210], вопреки декларированной автором ориентации «на нормы нотной графики, принятой⁵¹ в учебных пособиях и нотной⁵² литературе для гармонизации хромки и отчасти баяна⁵³» [36: 200], басы и аккорды даже перекрещиваются: басы F и G нотированы то в большой, то в малой октаве, а аккорды располагаются в диапазоне $A-g$.

И. Попова [49] не только отступает от баянного стандарта, но и делает это не совсем последовательно. Она перепечатывает схему левой клавиатуры хромки 25×25 [49: 46] (по всей видимости, с самоучителя П. Лондонова [37: 14], который сам придерживается несколько иного стандарта – аккорды в диапазоне $f-e^1$), перенеся при этом один (!) из двух басов F^{54} из большой октавы в малую. На схеме левой клавиатуры кирилловской хромки [49: 46] басы перемещаются в диапазон $E-d$, а d в составе готовых аккордов нотировается то в малой, то в первой октаве, заходя тем самым в зону баса. В нотном примере на с. 48 бас, в свою очередь, заходит в зону аккорда, образуя неисполнимый на гармонных басах (да и на готовых баянных тоже) ход $E-e$.

Среди нотаций Е. Разумовской нам встретился следующий образец [51: 88]:

*⁵⁴ Очевидно, меховое вибрато

⁵¹ Точнее, не «принятой» (графики), а «принятые» (нормы). (Примечание. – Ю. Б.)

⁵² Слово «нотной» (к тому же, повторенное дважды в одном предложении) – лишнее: ясно, что речь идет не о «литературной литературе». (Примечание. – Ю. Б.)

⁵³ Непонятно, почему «отчасти» – эта норма предложена и принята баянистами, у которых ее заимствовали этноорганологи для нотации гармоник. (Примечание. – Ю. Б.)

⁵⁴ В первом и третьем рядах. В отличие от некоторых других систем гармоник, на хромке имеется наборная механика, которая обеспечивает совершенно идентичный звуковой результат (доступ воздуха открывается к одним и тем же «голосам»), получаемый с помощью любой из дублирующих друг друга клавиш – при нажатии на одну из них автоматически нажимается другая.

В данной записи партия левой клавиатуры (стык тт. 3 и 4) исполнима только на готово-выборном баяне, но никак не на хромке. При этом комментарий автора ничего не проясняет:

«Владимир Прокофьевич играет на фабричной гармонии “Беларусь”, которую он усовершенствовал с помощью дополнительных клапанов. Это расширяет диапазон звучания инструмента и дает возможность продлевать pedalные звуки» [51: 87].

Если имеется в виду диапазон правой клавиатуры, то его расширение потребует весьма кардинальной переделки всего правого полукорпуса: установку дополнительных клавиш, клапанов и планок с голосами. Из личной беседы с автором нам удалось выяснить, что таковой переделки не было. «Выборную левую» несложно получить на хромке, отключив нижний регистр для третьего ряда путем удаления соответствующих толкателей – это вполне соответствовало бы приведенной записи, в частности, оправдало бы наличие звука С в большой и малой октавах⁵⁵. Однако, взяв в руки инструмент (или манипулируя пальцами по схеме 4), нетрудно убедиться, что партия левой клавиатуры в такой записи если не неисполнима, то, во всяком случае, лежит далеко за пределами техники традиционного гармониста. Высказанное Е. Разумовской в личной беседе предположение, что «спорные» ноты с и g малой октавы принадлежат правой руке, также маловероятно. Если продлеваемый pedalный звук g (но не «с помощью дополнительных клапанов», а непосредственно 1-м пальцем) возможен, и такой прием широко практикуется новгородским гармонистом П. Черемисовым [35], то добавление к нему звука с возможно только с помощью едва ли мыслимой у традиционного гармониста пятипальцевой аппликатуры. Если еще учесть, что правая клавиатура гармоники «Беларусь» настраивается in C без 16-футового регистра, то «спорные» звуки, будучи перенесенными, согласно стандарту (и реальному звучанию), в первую октаву⁵⁶, будут резко контрастировать с окружающими регистрово выделенными басами, и любой более или менее квалифицированный транскриптор однозначно поместит их в правую клавиатуру.

В отличие от Е. Разумовской, которая хоть как-то пытается прокомментировать написание неисполнимого, У. Моргенштерн подобные «признаки выборного баяна» никак не объясняет⁵⁷:



⁵⁵ Но не нестандартное расположение до-мажорного аккорда.

⁵⁶ А заодно всю остальную партию правой клавиатуры – во вторую, согласно стандарту (в данной нотации встречается h малой октавы).

⁵⁷ Пример 7a – [76 т. 2 № 66 т.2]; пример 7b – [76 т. 2 № 27 т.8].

Если пример 7a в принципе возможен (басы находятся в стандартном диапазоне, а бас G, скорее всего, задет случайно), то пример 7b исполним только на выборном баяне или фортепиано – G в данном наигрыше нотировано в большой октаве.

Наконец, в той же работе встретился пример неисполнимого готового аккорда – g-a-d¹-fis¹ (№ 28). Единственное возможное объяснение – неисправность наборной механики левой клавиатуры: произвольное включение клапана g. К сожалению, автор, прекрасно владеющий балалайкой, имеет смутное представление о конструкции гармоники – иначе этот момент получил бы соответствующий комментарий.

В противоположность обычному басо-аккордовому аккомпанементу, нестандартные левые клавиатуры требуют нотации, адекватно передающей реальное звучание. Как уже отмечалось, такая нотация невозможна без многоканальной записи и полевой фиксации строя. Нестандартное строение левой клавиатуры находит свое отражение в нестандартной форме записи. Например, при нотации гармоник, имеющих от одного баса два аккорда одного наклонения в октавном соотношении (саратовская гармоника, уральская простушка), оптимальным оказался скрипичный ключ вместо привычного басового [13: №№ 1, 2]. Особой «партитуры» потребовала левая клавиатура бологовки с высоким и низким аккордами вместо привычных баса и аккорда, дополненными «пискуном»:

Поиск адекватной передачи звучания нестандартных басов отразился и в имеющихся публикациях. В сборнике Б. Смирнова [61: №№ 8, 32] обращает на себя внимание своеобразная нотация басов (в скрипичном ключе!): удвоение основных тонов аккордов в той же звуковысотной зоне, показанное с помощью двуштильной нотации. В наигрыше, исполненном на том же инструменте [56: 72], партия левой клавиатуры также нотирована в скрипичном ключе, но удвоения основных тонов оказались опущенными, хотя аналогичное жанровое определение наводит на мысль о соответствующей фактуре – с удвоениями⁵⁸.

⁵⁸ Публикации наигрыша предпослана ссылка на сборник Б. Смирнова, но у В. Петрова опубликован другой наигрыш; совпадают только название, тональность и фамилия исполнителя.

Такие же умножения основных тонов с помощью 3-4 настроенных в унисон голосов зафиксированы У. Моргенштерном [76], который, в отличие от Б. Смирнова, нотирует их более точно (очевидно, с помощью тщательной полевой фиксации строя – защипывания каждого голоса): на двух строках – в скрипичном ключе основные тоны на стыке малой и первой октав, в басовом – аккорды на стыке контр- и большой октав.

Изредка встречается нотация одной правой клавиатуры гармонике, требующая особых комментариев. Один из таких случаев – не прослушиваемые на архивной фонограмме басы [56: 10, 23–24]. Однако в наигрыше «Во саду ли, в огороде» (с. 24) басы все же нотированы, правда, несколько непривычным способом – на одной строке с «голосами»⁵⁹. Другой такой случай – наигрыш в исполнении однорукого гармониста [13: 121, 132]. Трюковой способ игры на гармонике, который исполнитель назвал «двумя руками на одном грифе на правом»⁶⁰, мы предпочли нотировать на двух строках, чтобы показать распределение рук:



Весьма важным представляется указание направления движения меха. Для сменнотонных гармоник этот фактор – решающий при реконструкции исполнительского процесса. Однако практически единственное отечественное издание, в котором эти указания имеются, – публикация наигрышей на двух- и трехрядных венских гармониках в нотировке Е. Гиппиуса [23]. Указано направление движения меха и в одной из наших работ, правда, только в аналитических нотных примерах – гармонических схемах локального частушечного наигрыша «Улошная» [13: 123–125].

Вообще распределение меха легко поддается реконструкции⁶¹. К сказанному там добавим два момента:

1. Частое употребление: аккорда II ступени, на месте доминанты, ввиду его аппликатурного удобства:

⁵⁹ В том, что перед нами – нотация обеих клавиатур, сомневаться не приходится: на одной правой клавиатуре такая фактура неисполнима. Вызывает сомнение с¹ в партии левой клавиатуры в тт. 9-12 – возможно, корректорский просмотр. Структура наигрыша явно «подсказывает» басовую линию в сомнительных тактах, аналогичную тт. 1-4.

⁶⁰ Исполнитель зажимает коленями левый полукорпус и играет двумя руками на правой клавиатуре, разжимая мех с помощью ременного ушка под правым грифом и сжимая путем упора ладонями в край грифа.

⁶¹ Подробнее см. ИМНМ.



2. Та же гармоническая формула в миноре («Цыганочка») на минорке возможна только по одному аккорду на мех, поскольку минорные аккорды возможны только на сжим (при немецком строе). Для равномерного распределения меха минорная субдоминанта необходима на разжим, а она имеется на сжим. Этим обусловлена характерная для наигрышей на минорке мажорная субдоминанта в миноре:



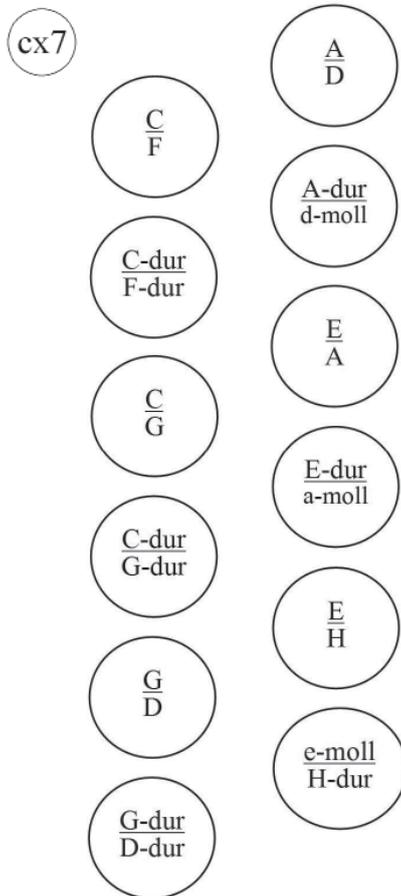
На венской гармонике некоторые басы «перевернуты» – настроены на русский строй при общем немецком строе инструмента, либо наоборот (см. схему 7 на с. 96).

Это позволяет при распределении меха по одному аккорду получить минорную субдоминанту:



В нотировке наигрышей на таких экзотических инструментах, как белгородские обертоновые флейты, применена, по определению нотировщика, комплексная транскрипция [28: 3]. Ноты дополнены специальным двухлинейным нотным станом, на котором зафиксировано движение пальца, открывающего и закрывающего выходное отверстие, а также обозначениями номеров обертонов и положения выходного отверстия: открыто – белый кружок, закрыто – черный. Такая нотация значительно облегчает вторичное воспроизведение наигрышей музыкантами, впервые обратившимися к этим инструментам.

Принципы нотации других инструментов, казалось бы, лежат на поверхности, однако и здесь имеется ряд тонкостей, связанных со спецификой каждого конкретного инструмента. Например, распределение рук при игре на цимбалах указывает только А. Скоробогатченко [59; 60]; остальные источники [5; 66] дают лишь общую звуковую картину.



Некоторые фактурные особенности балалаечных наигрышей требуют адекватной графической передачи, на которую не все нотировщики обращают должное внимание. В сборнике [62], наряду с тонкой дифференциацией фигур

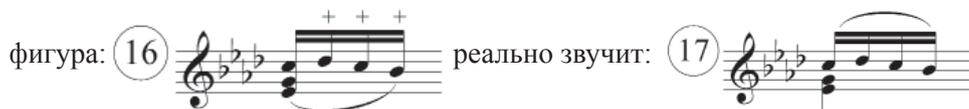


(во втором случае правая рука при ударе вверх задевает только первую струну), не отражен тот факт, что нижние голоса во второй фигуре звучат с максимально

возможной длительностью, не прерываясь: 

У. Моргенштерн нотировал аналогичную фактуру точно: верхний голос шестнадцатыми, нижний восьмыми (балалаечный строй) [76 т. 1: 106]. Возвращаясь

к публикации Ф. Соколова, отметим, что эта неточность в определении длительности звучания сопровождающих голосов «перекочевала» в сборник [22]:



Кроме того, сама по себе лига в нотации щипковых хордофонов указывает на исполнение группы нот на один удар правой руки; «кресты» в нотации В. Галахова – лишние.

Обилие репетиций («дробушек») в балалаечной музыке вызывает необходимость сокращенной записи, которая, наряду с экономией материалов и избеганием «перегруженности» нотного текста⁶², позволяет в отдельных случаях рельефнее выявить расслоение фактуры с дифференциацией функций струн.

Например, фигуру:  предпочтительнее

записать:  Особенно это касается исполнительского стиля

отдельных балалаечников, отличающегося обильной орнаментикой:



В д. Суханка Свердловской области нам удалось зафиксировать уникальный способ исполнения на балалайке «в три руки». Один исполнитель играет обычный наигрыш, другой нажимает пальцами на струны в определенные моменты на определенных ладках. В результате получается причудливое переливчатое звучание, потребовавшее специфической нотной передачи: звуки, получаемые от нажатия струн вторым музыкантом, обозначаются петитными нотами⁶³:



⁶² Несмотря на то, что компьютерный нотонабор значительно ускоряет и облегчает полную нотацию репетиций.

⁶³ Редкий строй балалайки с перекрещиванием струн обозначен нами с помощью развертки нот по горизонтали. Аналогично обозначает этот строй и У. Моргенштерн [76 т. 1:

Выбор октавы и ключа в нотации балалаечной музыки, в отличие от гармонной, очевиден и не вызывает никаких затруднений. Тем не менее выглядит странной нотация балалайки в октавном скрипичном ключе, хотя тесситура наигрыша вполне позволяет использовать обычный скрипичный ключ [65: № 88]. В отличие от указанного примера, октавный скрипичный ключ для балалайки в работе У. Моргенштерна [76 т. 1: 94–95] – явная опечатка: тесситура наигрышей нереальна ни в тональности, избранной автором (наигрыши транспонированы), ни тем более в тех тональностях, в которых они были исполнены (с захватом большой октавы!).

В противоположность этому, применение нестандартного – альтового – ключа в нотации пермской скрипки [2] вполне оправдано: инструмент имеет непривычно низкую настройку от с малой октавы и по тесситуре соответствует академическому смычковому альту. К сожалению, В. Альбинский не вполне последователен в выборе ключа: в нотации наигрыша № 10 при указании строя звуки с-g нотированы в басовом ключе, а в самом наигрыше – в скрипичном. Оправдано применение басового ключа в нотации наигрыша на с. 185 (строй В-В-f-c¹), хотя альтернативой мог бы быть октавный скрипичный.

Особое внимание в нотации наигрышей на смычковых хордофонах должно быть уделено штрихам; в частности, общеизвестно, что на этих инструментах невозможны разные лиги в разных голосах. Тем не менее, такие неточности в публикации скрипичных наигрышей встречаются [5: 16, 42–44; 64: № 162; 66: 75, 77, 81]. Исключение из этого правила – открытые бурдонирующие струны, звучащие некоторое время после оставления смычком струны. Мы предпочитаем нотировать такое продленное звучание с помощью французских лиг, означающих звучание дольше написанного [20: № 13, последний такт; нотация Ю. Бояркин]. Н. Бояркин пользуется в этом случае нотами в скобках, которые, однако, могут обозначать как реальную длительность [20: № 4 тт. 16–17]:



так и совершенно нереальную [20: № 20 тт. 2-4]:



В следующем примере, в противоположность приведенным выше, лига в мелодическом голосе при ее отсутствии в бурдоне [76 т. 2: № 6 т. 6]:

104], однако в плане наглядности записи он идет еще дальше: выделяет партию верхней (по расположению и звучанию) струны на отдельный штиль. При этом перекрещивание штилей как нельзя лучше иллюстрирует перекрещивание голосов по отношению к тому же наигрышу, сыгранному на обычном гитарном строе.



Такой штрих возможен только с помощью

приема, лежащего далеко за пределами техники народного скрипача, – не отрывая смычку от верхней струны, приподнять его над нижней и снова опустить не нее. Таким приемом, известным в академической скрипичной школе как самоаккомпанемент, исполняется *Andante* из 2-й сонаты для скрипки соло И.-С. Баха. Самое интересное, что в аналогичном такте предыдущего «квадрата»

того же наигрыша автор дает реальные штрихи:



В заключение обзора нотаций скрипичных наигрышей укажем на непривычное для скрипачей обозначение пиццикато левой рукой – *pizz* [67: 65]. В смычковой литературе так принято обозначать пиццикато правой рукой, пиццикато левой рукой обозначается крестиками.

Особых методов нотации требуют инструменты, звукоряды которых «по определению» отличаются от темперированного. В первую очередь это касается инструментов с натуральным звукорядом – варганов и аэрофонов без грифных отверстий. Наиболее точная передача их звукорядов возможна только с помощью УЗМА⁶⁴ в его центовом варианте, благо точная высота обертонов в центовом исчислении известна из теории музыкального строя (примеры 1–3). Последнее обстоятельство, казалось бы, освобождает от необходимости использования УЗМА в качестве ключевых знаков при нотации наигрышей на варгане с его «жесткой» интонацией, но, тем не менее, отказ от них ведет к существенному искажению звукоряда наигрыша. Например, Н. Бояркин нотирует «нетемперированные» 11-й и 13-й обертоны соответственно как f^3 и a^3 (in C), «притягивая» тем самым звукоряды наигрышей к мажорному гексахорду [20: №№ 2, 3, 73].

Более необходимы ключевые УЗМА при нотации наигрышей на аэрофонах, обладающих более свободной, чем варганы, интонацией. Однако и здесь транскрипторы не вполне последовательны. А. Иванов [28: 7, 31, 34] нотирует 11-й обертон как fis^3 (в противоположность Н. Бояркину), не пользуясь знаками микроальтерации. Последние⁶⁵ он применяет лишь для обозначения не строго октавного соотношения основных тонов полного и нечетного ряда [28: 7].

⁶⁴ Универсальный знак микроальтерации, представляющий собой косую стрелку, указывающую, в зависимости от направления, на повышение или понижение и одновременно служащую чертой дроби, указывающей величину повышения или понижения в долях тона. Возможен вариант УЗМА, обозначающий повышение/понижение в центах; в этом случае в числителе указывается количество центов, в знаменателе – буква «с» [39].

⁶⁵ Правда, не УЗМА, с которым автор, по-видимому, не знаком, а основанные на графической трансформации бемоля. К сожалению, в указанном издании нет условных обозначений, и можно лишь догадываться, что перечеркнутый бемоль означает понижение на четверть тона, а перечеркнутый дубль-бемоль – на $\frac{3}{4}$ тона. Эти знаки, в отличие от УЗМА, не позволяют преодолеть темперацию, а лишь заменяют традиционную полутоновую на более дробную четвертитоновую.

На амбушюрных аэрофонах в большей степени, чем на флейтовых, возможна губная коррекция высоты звука. Это последнее обстоятельство дает повод нотировщикам, игнорируя УЗМА, «притягивать» звукоряд натуральных аэрофонов к темперированному; в частности, в наигрышах на трембите 11-й обертоном нотруется то как d^2 , то как dis^2 (in A)⁶⁶ [67: 21], хотя не исключено, что исполнитель не дотягивает губами эти звуки до указанных высот.

В нотациях наигрышей на варгане не выработано стандарта, определяющего октавное положение бурдона, несмотря на то, что оно теоретически известно. Из всех рассмотренных нами источников бурдон нотирован в надлежащей октаве только в сборнике Н. Бояркина [20: №№ 2, 3], хотя и здесь не обошлось без досадной неточности: из звукоряда наигрыша № 73 несложно вычислить, что бурдон должен быть G, у автора – g. Еще бóльшая ошибка – на две октавы – допущена в сборнике В. Гуцала: в двух опубликованных наигрышах на дрымбе [67: 22] бурдон должен быть, соответственно, не as и g, а As_1 и G_1 ⁶⁷. Особый случай представляет собой пульсирующий октавный бурдон [20: № 1]. Для читателя, не знакомого с тонкостями исполнительства на варгане, он может показаться нонсенсом, однако автор его тщательно прокомментировал [20: 122].

#

В области нотной фиксации народной музыки наиболее спорный момент – тактировка (выбор счетной доли, тактового размера и местоположения сильной доли). В большей степени это касается традиционной песенной культуры (вплоть до полного отказа от «классических» тактов), в меньшей (но, тем не менее, оставляющей немало вопросов) – плясовых и частушечных наигрышей с их относительно регулярной метроритмикой. Как известно, традиционные музыканты не мыслят академическими категориями метроритмики; тактировка оказывается исключительно «на совести» нотировщика и зависит от его ощущения стиля нотированной музыки. В отношении русской бытовой инструментальной музыки сложились практически единые принципы тактировки, но, тем не менее, не все нотировщики им следуют.

Меньше всего разногласий в выборе счетной доли: за единицу движения наигрыша (ритм движения пальцев по левой клавиатуре гармоники или ударов вниз по балалаечным струнам) в четных тактовых размерах принята восьмая, в вальсах – четверть. К этой норме, негласно и независимо друг от друга, пришли практически все нотировщики, однако исключения имеются и здесь. Песенные наигрыши на ритмической основе вальса иногда нотировались в размере

⁶⁶ Здесь нотировщик, по-видимому, следует нормам нотации натуральной симфонической «меди»; в частности, в партиях барочных труб (Clarin) 11-й обертоном, в зависимости от тональности, записывался то как f^2 , то как fis^2 и требовал от исполнителя соответствующей губной коррекции.

⁶⁷ Предвидим контраргумент: октавное положение бурдона не принципиально, поскольку при вторичном воспроизведении на аналогичном инструменте бурдон автоматически окажется в нужной октаве. Однако задача фольклористической нотации – отразить реальную звуковую картину с максимально возможной точностью, которую позволяет имеющаяся система знаков. Для помещения бурдона в нужную октаву не требуется изобретать новые.

$\frac{6}{8}$ – «Златые горы» [62: № 37] и «Мой костер в тумане светит» [62: № 38]. Если в данном случае выбор нотировщика еще можно как-то оправдать (хотя предпочтительнее традиционный для вальса размер $\frac{3}{4}$), то совершенно непонятна нотация В. Галаховым двух версий вальса «Ах, зачем эта ночь» в размерах $\frac{3}{8}$ [22: № 75] и $\frac{3}{4}$ [22: № 76]. Реже встречаются отступления от этой нормы в четных тактовых размерах [49: 47–48⁶⁸; 64: №№ 166–168] – масштаб длительностей вдвое крупнее общепринятого.

Более сложный вопрос – собственно тактировка (выбор размера такта и местоположения сильной доли). Несмотря на то, что здесь «работают», по крайней мере, два основных критерия (смена гармонии и место вступления вокальной партии в вокально-инструментальных наигрышах, причем действие второго сохраняется и в чисто инструментальных версиях наигрышей), последовательно выдержать и совместить эти критерии не всегда удается. Наиболее ясны в плане тактировки ОРЧФ и «Цыганочка»: гармония меняется на каждый двухчетвертной такт, голос вступает на сильную долю субдоминантового такта. В имеющихся публикациях (кроме чисто вокальных версий) отклонения от этих норм единичны: ОРЧФ со сдвигом на полтакта [65: № 88] и «Сербияночка» (наигрыш, идентичный «Цыганочке») в размере $\frac{4}{4}$ [61: № 52]. Отсутствие инструментальной партии «провоцирует» тактировку со сдвигом, согласно ударениям в тексте. Именно этим критерием мы руководствовались в наших ранних нотациях [42: №№ 177, 180–183]; в отдельных образцах [42: №№ 178, 179] следование текстовым ударениям обусловило переменный размер.

Один из немногих частушечных жанров, допускающих тактировку по ударениям в тексте, – бытующие на востоке Ленинградской области качельные частушки, исполняемые исключительно без инструментального сопровождения [42: №№ 275–279]⁶⁹. В этом случае названный критерий – единственный.

Досадно, когда нормы тактировки, пусть даже и не общепринятые, не выдерживаются в пределах одного издания (а с такими случаями мы еще столкнемся ниже): ОРЧФ нотруется как в «традиционном» размере $\frac{2}{4}$ [70: №№ 9а, 9б, 10 и др.], так и в размере $\frac{4}{4}$ [70: № 5в]. Чисто вокальные версии частушек одни и те же транскрипторы нотуют как согласно воображаемой инструментальной партии, без полутактового сдвига [42: №№ 281, 283, 285–287], так и по ударениям, со сдвигом [42: №№ 280, 282, 284, 288, 289]. Больше всего отклоняется от «нормы» нотация Н. Котиковой [58: 16]:

26

Вы кус - ты, мо - и кус - точ - ки, мож-но ль вас кус - та - ми звать?

По - со - би - те - ка, кус - точ - ки, прочь от ми - ло - го от-стать.

⁶⁸ В этом же издании «Цыганочка» нотирована также согласно норме [49: 51–54].

⁶⁹ См. также СЧ пример 1.

На первый взгляд, причудливая смена родственных размеров 4/4 и 2/4 вызвана стремлением скрупулезно следовать ударениям в тексте. Однако во второй половине частушки обнаруживается другой критерий – унификация тактировки обеих половин. В результате противоречия этих критериев ударение в слове «милого» сместилось с первого слога на третий. Кроме того, единица движения напева в этой нотации – четверть вместо общепринятой восьмой. Приведенная к «стандарту», нотация должна выглядеть так:

27

Вы кус- ты, мо - и кус - точ - ки, мож-но ль вас кус - та ми звать?
 По - со - би - те - ка, кус - точ - ки, прочь от ми - ло - го от-стать.

В отступлении от «нормы» можно было бы упрекнуть У. Моргенштерна и А. Мехнецова, если бы не одно важное обстоятельство: названные транскрипторы имеют дело с локальными частушечными формулами, хотя и весьма похожими на ОРЧФ. Ритмоструктура напева «Заливочки» [77: № 10] идентична ОРЧФ, однако смены гармонии в инструментальной партии подсказывают другое местоположение сильной доли, согласно которому сделана тактировка. При этом вокальная партия вполне оправданно оказалась сдвинутой на полтакта, что подчеркнуло локальный характер данной частушечной формулы. «Рекрутские страдания» [40: 218–220], представленные, к сожалению, только в чисто инструментальной версии, можно было бы принять за ОРЧФ (две четверти на аккорд), если бы не тактировка, указывающая на то, что перед нами – вдвое растянутая жанровая доминанта исследуемого региона – «Русского».

Не представляет затруднений и тактировка «Семеновны», в отношении которой также сложились практически единые нормы: смены гармонии указывают на размер $\frac{4}{4}$, которому не противоречит (в отличие от ОРЧФ, «Цыганочки» и «Русского») ясно прослушиваемый затакт в вокальной партии. Однако и здесь встречается альтернативный размер 2/4 [22: № 63; 54: №№ 1, 65], несмотря на то, что ему, при почти полной взаимозаменяемости этих размеров, противоречит характерный ритм «Семеновны» (3+3+2) – синкопа приходится на первую долю.

Более сложный случай в плане тактировки (соответственно, на практике – значительный разброс) представляет собой наигрыш «Русского» («Барыня»). Выбору такта, по длительности соответствующего времени звучания одной гармонии, препятствует частая ее смена (на каждую четверть). Здесь, помимо второго критерия – места вступления голоса, унифицирующего ритмоструктуру напева «Русского» и ОРЧФ: $\text{cx8} \frac{2}{4} T D \mid T S$ – действует еще и третий – отражение «квадрата» наигрыша: $\text{cx9} \frac{2}{4} T D T S$. Последнего критерия жестко придерживается А. Мехнецов [40: 16], чего не скажешь о И. Поповой [49]: на с. 89

наигрыш «Русского» нотирован в размере $\frac{4}{4}$, «Барыня» (практически другое название «Русского») – $\frac{2}{4}$. И почти что рядом (с. 91) – «Барыня» на $\frac{4}{4}$. Размер $\frac{4}{4}$ предпочитает и В. Лапин, в работе которого [36] представлен целый «букет» локальных наигрышей на основе «Русского», причем «наполнение» этого размера весьма разнообразно. Есть основание полагать, что наличие вокальной партии расставило бы такты по своим местам и уменьшило этот разброс. Большинство остальных публикаторов [22: №№ 1–3; 58: №№ 17, 25–27, 42, 54, 55, 58, 67; 59: № 56] придерживаются схемы 8, что не мешает им в пределах одного издания применять другую тактировку «Русского» со сдвигом:

Ⓧ10 $\frac{2}{4}$ S T | D T [22: №№ 4–6; 58: №№ 16, 33; 59: № 55⁷⁰].

Из числа изданий, рассмотренных нами, особо следует выделить работу М. Дьяченко [70]. В рамках одного издания автор как будто намеренно стремится к демонстрации разнообразных способов тактировки наигрыша «Русского» и избегает единообразия в этом вопросе. Ни один из трех способов тактировки (№ 1, 1а, 20 – Ⓧ11 $\frac{4}{4}$ D T S T ; №№ 1б–1г, 28 – Ⓧ12 $\frac{4}{4}$ S T D T ; № 11 – Ⓧ13 $\frac{2}{4}$ T | S T) не совпадает ни с двумя «нормативными», ни с отклонениями от нормы, зафиксированными у других нотировщиков. Последняя схема представляет собой упрощенную ритмогармоническую формулу «Русского» с тоникой вместо доминанты; согласно норме – Ⓧ14 $\frac{2}{4}$ T | T S. Если произвести реконструкцию основной ритмогармонической формулы на основе Ⓧ13 $\frac{2}{4}$ T | S T то это даст очередную «вариацию» на тему «Русского», которой также нет у других нотировщиков: Ⓧ15 $\frac{2}{4}$ D T | S T .

В готовящейся к изданию Антологии русской народной инструментальной музыки мы предпочли нотировать «Русского» в размере $\frac{2}{4}$. Исключение сделано для кадрильных композиций пашозерской гармонистки А. Степичевой. Размер $\frac{4}{4}$ позволил выявить общую для миксолидийских и ионийских разделов композиции протяженность мотивов партии правой клавиатуры при сдвинутой гармонической формуле⁷¹: Ⓧ16 $\frac{4}{4}$ T S T D вместо Ⓧ9 $\frac{4}{4}$ T D T S. Для частушечных наигрышей А. Степичевой на этом же материале оптимальным оказался размер $\frac{2}{4}$: несовпадающие начала напева и мотивов партии правой клавиатуры приходятся на равноценные сильные доли различных тактов:

Ⓧ18

Не о-тец ме - ня вос-пи-ты - вал, вос-пи-ты - ва-ла мать.

⁷⁰ Здесь сдвинутой на полтакта оказалась и вокальная партия, в результате ее вертикальное соотношение с инструментальной осталось в пределах жанрового норматива.

⁷¹ Подробный анализ этих композиций см. ИМНМ.

Немаловажным является фактор «квадрата» и для выбора тактового размера «Камаринской» с ее троичной периодичностью – оптимальный размер $\frac{3}{2}$ с одночетвертным затактом в вокальной партии. Из всех рассмотренных источников с нами в этом плане солидарна только К. Юноки-Оиз [71: 84–85], с одной лишь поправкой: этот размер она ошибочно обозначает как $\frac{6}{4}$. Е. Разумовская [64: № 161] и А. Ромодин [64: № 165] руководствуются фактором смены гармонии (размер $\frac{2}{4}$), однако учитывают и фактор «квадрата»: в первом случае он показан методом аналитической нотации (каждый «квадрат» на отдельной строке), во втором – с помощью знаков, похожих на цезуру. Аналогична тактировка «Камаринской» в публикациях Б. Смирнова [61: № 18] и У. Моргенштерна [76 т. 2: № 103], с той лишь разницей, что нотировщики не показывают с помощью дополнительных средств «квадрат». В. Галахов нотирует «Камаринскую» со сдвигом: $\text{ex17} \frac{3}{4} T S \uparrow T D \downarrow D T$ игнорируя возникающую на стыке 2-го и 3-го тактов гармоническую синкопу. Наконец, уже упомянутый Б. Смирнов в том же издании [61: № 19] (с ним «солидарен» Ф. Соколов [62: № 16]) нотирует «Камаринскую» совершенно неожиданным способом:

$\text{ex18} \frac{3}{4} T S T \uparrow D D T$ также не без гармонических синкоп. Самое интересное, что такой разнобой мог бы быть вызван различной трактовкой ритмоструктуры напева «Камаринской» (наличие или отсутствие затакта, хотя последний, как и в «Семеновне», прослушивается ясно), однако все рассмотренные версии «Камаринской» – чисто инструментальные.

Если с тактировкой общерусских наигрышей, как мы убедились, все не так просто, как кажется, то вопрос тактировки локальных частушечных наигрышей может показаться и вовсе запутанным. Тем не менее, некоторые закономерности можно проследить и здесь. Многие локальные частушки характеризуются укрупненной вдвое единицей движения напева: в принятом масштабе длительностей – четверть («поется вразтяг»). Из них наиболее известны южнорусские «Страдания». В той их разновидности, в которой вдвое растянутый напев накладывается на наигрыш ОРЧФ, естествен «традиционный» для последней размер $\frac{2}{4}$. В частушечных напевах, напоминающих вдвое растянутую ОРЧФ, при сохраняющемся восьмушечном пульсе наигрыша со сменами гармонии на каждый четырехчетвертной такт, указанный размер позволит унифицировать рит-

моструктуру напева с ОРЧФ – сохраняется количество единиц движения в такте. В локальных частушечных формулах, в напеве которых сопоставлены две единицы движения (в основном, волжский «Сормач»), предпочтительнее размер $\frac{2}{4}$, поскольку быстрая часть большинства из них почти идентична ОРЧФ.

Многие локальные частушечные формулы («Спасовская», «Скобаря», «Улошная» и др.) отличаются сдвигом напева относительно наигрыша, в результате чего такие критерии определения сильной доли, как вступление голоса и смена гармонии, противоречат друг другу. Поскольку стихотворный размер основного корпуса частушечных текстов колеблется между первым и третьим пеонами (сводясь в конечном счете к хорю) и, соответственно, наличие или отсутствие затакта в напеве весьма спорно, единственным верным критерием остается смена гармонии⁷². Образующийся в этом случае затакт в вокальной партии наилучшим образом подчеркнет этот сдвиг, благодаря чему ярче выявится полифония напева и наигрыша.

У. Моргенштерн если и придерживается указанного принципа в своих нотациях, то только в двух из многочисленных версий «Скобаря», имеющих в его богатейшей коллекции [77: №№ 14 и 17]. В основном он в нотации вокальной партии (но не инструментальной!) скрупулезно следует ударениям в тексте. А поскольку одни разновидности «Скобаря» характеризуются переменной единицей движения напева (восьмая – четверть), а другим такая переменность не свойственна, можно насчитать в пределах одного издания [76 т. 2] четыре принципа тактировки:

1. По 1-му пеону строго в размере $\frac{2}{4}$.
2. По 3-му пеону, и вокальная и инструментальная партия в размере $\frac{2}{4}$, но с полутактовым сдвигом по отношению друг к другу.
3. По 3-му пеону с аналогичной полиметрией, но вокальная партия в переменном размере $\frac{2}{4} - \frac{4}{4}$.
4. То же, но с переменным размером $\frac{2}{4} - \frac{3}{4}$.

Эта полиметрия становится неудобочитаемой в № 42 [76 т. 2] с его странной организацией партитуры: две партии «языка», тактированные идентично, располагаются на крайних строках, а между ними – вокальная партия со сдвинутой тактировкой.

У. Моргенштерн объясняет свою позицию следующим образом: «Как “Порховская” и “Спасовская”⁷³, так и “Великолукского скобаря” характеризуются асинхронным соотношением вокальной и инструментальной партий. При этом не только кадансы, но и тактовые размеры партий противопоставлены друг другу. К сожалению, этот важный принцип в имеющихся транскрипциях за-

⁷² Тем не менее, У. Моргенштерн в нотации чисто инструментальной версии «Скобаря» [77: № 1] допустил полутактовый сдвиг, в результате образовалась ясно прослушиваемая гармоническая синкопа.

⁷³ В упоминании «Спасовской» прочитывается намек на автора этих строк. По этому поводу см. СЧ.

частую не учитывается. Инструментальная партия чаще всего насильственно подгоняется под вокальную. Тем самым реальная полиметрия маскируется, а атрибуция инструментальной формы затрудняется» [77: 415]. Остается неясным, кто именно подгоняет инструментальную партию под вокальную – ссылки отсутствуют (может быть, М. Дьяченко? – соответствующего источника [70] в приводимой автором библиографии нет). Мы же в своих нотациях предпочитаем, как явствует из предыдущего изложения, как раз обратное решение – подчинять вокальную партию инструментальной.

Весьма характерны для некоторых локальных частушек смены гармонии в самых неожиданных местах. Если скрупулезно следовать каждой смене гармонии, то образуется весьма причудливая и крайне неудобочитаемая последовательность тактов самых различных размеров⁷⁴:

Между тем, в наигрыше прослушивается периодичность в 16 единиц движения, которая при определении тактового размера склоняет нотировщика в пользу традиционного для частушки двухчетвертного такта. Однако окончательно установить местоположение сильной доли удалось только путем сопоставления с вокально-инструментальной версией:

⁷⁴ По большому счету, переменный размер предпочтительнее прежде всего для отражения сбоя квадрата, случайно допущенного исполнителем.

30

Вот о - на и за - и - г - ра - ла, за - по - ём, то - ва - ро - чка.

Э - то вам не го - рю - шко, что и - зме - нил за - ба - во - чка.

Вокальная партия как бы расставила доли по своим местам, а несовпадение смен гармонии с тактовыми чертами, образующее характерную гармоническую синкопу, подчеркнуло локальный колорит:

Ясно прослушивается четырехтактовая периодичность в стабильном размере $\frac{2}{4}$ и в одной из чисто инструментальных версий «Скобаря» [77: № 2], что, однако, не помешало У. Моргенштерну услышать здесь странный переменный размер $\frac{3}{4} - \frac{2}{4} - \frac{3}{4}$.

Уже упомянутый «рекорд» М. Дьяченко по количеству версий тактировки «Русского» – следствие ее особой позиции по данному вопросу, заключающейся в примате напева (а не наигрыша с его организующей ролью). «При подготовке нот к публикации музыкальным редактором была применена несколько отступающая от привычных норм тактировка. При прослушивании звукозаписей было обнаружено, что певцы в большинстве случаев, в зависимости от различной артикуляции слов, несколько изменяют мелодический рисунок⁷⁵. Эта особенность легла в основу для размещения тактовых черт таким образом, чтобы они составляли различные ритмические комплексы в соответствии с произнесением текста и напева. Несколько иначе трактована роль тактовой

⁷⁵ Как следует из дальнейшего изложения речь идет не о мелодическом, а о ритмическом рисунке. (Примечание. – Ю. Б.).

черты при наличии остигатной формулы аккомпанемента⁷⁶, где тактовые черты обозначают границы формулы вне зависимости от вокальной партии, разделенной на такты по словесно-мелодическому рисунку, что подчеркивает полиритмические сочетания вокальной линии с аккомпанементом, до сих пор не отмечавшиеся при нотации частушек» [70: 375]. На наш взгляд⁷⁷, такое скрупулезное следование артикуляции каждого конкретного частушечного текста⁷⁸ дает такую же неудобочитаемую картину, как и приведенное выше (пример 29) следование причудливым сменам гармонии. Вторичный исполнитель, воспроизводя напев частушки с другим текстом, расставит акценты согласно этому тексту, вопреки тактировке М. Дьяченко. Что касается полиритмии вокальной и инструментальной партий, то, как было видно из предшествующего изложения, ее прекрасно передает нотация в постоянном и едином для обеих партий тактовом размере, отражающем ритмогармоническую формулу наигрыша.

Отголоски этой особой позиции М. Дьяченко (судя по времени выхода указанных работ, независимо от нее) сказались в тактировке общерусских частушечных напевов («Русского» [62: № 55] и ОРЧФ [65: № 88] с затактом и, соответственно, сдвигом в инструментальной партии. И совсем уж причудливый «букет» тактировок «Русского» демонстрирует У. Моргенштерн⁷⁹ в аналитическом примере [76 т. 1: 267], в котором сопоставляются различные ритморформулы напева.

Другую особую позицию демонстрирует К. Юноки-Оиэ [71], пользуясь весьма непривычным даже фольклористу размером $\frac{8}{4}$ в локальных частушечных формулах, причем, как с постоянной единицей движения напева – четвертью, – так и с переменной – четвертью и восьмой. По существу, такая позиция – уход от проблемы тактировки: размер $\frac{8}{4}$ не отражает никаких структурных параметров и принципиально не отличается от «безразмерной» нотации образцов традиционной музыки с нерегулярной метроритмикой. К тому же, автор не следует избранной позиции до конца. В «Страданиях» (с. 77–78; оптимальный размер – $\frac{2}{4}$, поскольку наигрыш идентичен ОРЧФ) встретился инструментальный проигрыш между половинами частушки, который не укладывается в избранный размер, – пришлось воспользоваться вставным четырехчетвертным тактом. По-видимому, К. Юноки-Оиэ почувствовала это несоответствие и следующую образец «Страдания» (с. 78–79), опирающийся на вдвое растянутую ОРЧФ, нотировала в размере $\frac{4}{4}$.

#

Не столь прост, как кажется на первый взгляд, вопрос о названиях образцов традиционной инструментальной музыки. Большой опыт в этом отношении

⁷⁶ Точнее – в инструментальной партии, аккомпанирующая формула которой, как правило, остигатна. (Примечание. – Ю. Б.)

⁷⁷ Думается, что с нами солидарны в этом вопросе остальные упомянутые в статье авторы.

⁷⁸ При том, что частушки, как и плясовые и хороводные песни, в значительной степени характеризуются смещением ударения в вербальном тексте.

⁷⁹ Сборника [70] в библиографиях его работ также нет.

накоплен в процессе публикации народных песен, где сложилась традиция называть песни по первой строке текста. На инструментальном материале этот принцип вполне применим только к наигрышам на песенной основе и песням с инструментальным сопровождением. Для других чисто инструментальных наигрышей единственным названием остается жанровое определение, которое, как правило, дают сами исполнители: «Русского», «Семеновна», «Цыганочка» и т. д. При этом многократный дубляж названий считается в сборниках инструментальных наигрышей нормой (например, [22]: №№ 8–11 – «Цыганочка», №№ 13–17 – «Сербиянка», №№ 19–23 – «Светит месяц»). Народные названия разновидностей наигрышей одной жанровой принадлежности довольно редки. Больше всего их зафиксировано у «Скобаря» – в основном с указанием на характер исполнения, реже – функцию: «Скобаря длинного, разливного» [77: № 4], «Скобарь долгий на потяжку» [65: № 166], «Скобарь короткий резкий» [65: № 167], «Скобарь короткий на потяжку» [65: № 168], а также широко известный «Скобарь под драку»⁸⁰. Около 70 образцов «Скобаря» опубликовано в монографии [76]. Естественно, при таком их количестве, даже при наличии уточняющих названий (в том числе микролокальных – «Новоржевская», «Порховская»), их повторяемость достаточно высока – одного только «Горбатого» 22 образца.

Иногда названия разновидностей жанра характеризуют тональность наигрыша: «Спасовская на высоких ладах» (Е. Иванова, Воскресенское Волховского р-на Ленинградской обл.), «Сухановская длинная» «на верхних поглубее» и «на средних поважнее», (Н. Тонков, Суханка Артинского р-на Свердловской обл.). Изредка встречаются «именные» наигрыши. Например, балалаечник Н. Павлов одну из версий «Скобаря» назвал «Лешина игра» с комментарием: «Был такой балалаечник Леша – умер». Наконец, единичный случай несколько странного жанрового уточнения: «Барыня плясовая» [22: № 4]; кому принадлежит (исполнителю или собирателю) и чему противопоставляется – непонятно, поскольку вообще «Барыня» – плясовой наигрыш [22: №№ 1–3, 5, 6].

Особняком стоит вопрос о названии частушечных циклов. Перенос «принципа первой строки» с песен на частушечные циклы неправомерен по двум причинам: нестабильная последовательность частушек в исполнительском цикле и почти полная взаимозаменяемость текстов с напевами и – соответственно – наигрышами⁸¹. В другой раз тот же исполнитель может начать петь на тот же наигрыш с другой частушки, равно как и с той же частушки, но на другой наигрыш. В результате в первом случае один и тот же наигрыш получает в разных исполнительских версиях разные названия, во втором – под одним и тем же названием могут оказаться разные по жанру наигрыши. Из сказанного следует, что единственным признаком, репрезентирующим тот или иной частушечный цикл (а следовательно – пригодным для названия), может быть только

⁸⁰ Тем не менее, многие образцы названного жанра обозначены просто как «Скобаря», без уточнения разновидности [77: №№ 3, 5, 11а–16] – очевидно, его не дали сами исполнители.

⁸¹ Подробнее об этом см. [16]. Отчасти этот вопрос затронут М. Дьяченко [70: 373–374].

название инструментального наигрыша. Название по первой строке репрезентирует только данную частушку, но не весь цикл⁸².

Несмотря на это, названия частушечных циклов по первой строке первой частушки в публикациях встречаются, и в довольно больших количествах. Из всех публикаций вокально-инструментальных версий частушек наибольший процент таких названий (больше половины) зафиксирован в сборнике, составленном этноорганологом Б. Смирновым [61]. Более предпочтительна позиция его коллег Ф. Соколова [62], А. Мехнецова [40], К. Ююки-Оиз [71] и У. Моргенштерна [76; 77], у которых подобные названия отсутствуют. В сборнике, составленном специалистом по народно-песенной культуре И. Земцовским, оба частушечных цикла озаглавлены по тексту [66: №№ 87, 88], в то время как у его коллеги Н. Котиковой процент таких названий даже ниже, чем у Б. Смирнова: немногим меньше половины [57] и около трети [58]. Оба сборника значительно пересекаются по материалу, однако снижение процента названий по тексту во втором сборнике достигнуто, к сожалению, не за счет переименования отдельных частушечных циклов, а за счет «непересекающейся» части сборников. Особняком в этих сборниках стоят названия «по скету» («Рина-нина», «Ди-да-да» и др.), указывающие на исполнительские средства (частушки под язык) и не закрепляющие, в противоположность названиям по первой строке первой частушки, напевы за текстами. Не вполне удачную попытку примирить означенные позиции предприняла специалист по традиционной песне Е. Разумовская. Весь частушечный раздел ее сборника [65], включая чисто текстовые публикации, имеет заголовки по тексту и подзаголовки по жанру и исполнительским средствам. Главным для составителя остался все же текст, никак не репрезентирующий музыкальный материал, а указания на исполнительские средства при отсутствии нот просто «повисают в воздухе»⁸³.

Сборник [42] мог и не быть предметом нашего обзора, поскольку образцы частушек, опубликованные в нем, – в большинстве своем чисто вокальные (плюс некоторое количество частушек на грани вокального и инструментального – «под язык»). По-видимому, именно это обстоятельство обусловило «политику» составителей в отношении заголовков частушечных циклов (никак не декларированную и, судя по этому, само собой разумеющуюся). В сборнике два блока частушечных циклов. Один (№№ 275–289) имеет, как и у Е. Разумовской, заголовки по тексту и подзаголовки по жанрам, среди которых – жанровая доминанта востока Ленинградской области – качельные частушки, исполняемые исключительно без инструмента. Заголовки другого блока (№№ 177–

⁸² Единственное исключение – тустеп, на мелодию которого поются как многострофные песенные, так и однострофные частушечные тексты. Количество последних крайне невелико, и начинают петь чаще всего с текста, по которому сами исполнители дают название наигрышу – «Отчего я лысый».

⁸³ Из личной беседы с Е. Разумовской выяснилось, что она вполне разделяет нашу позицию по этому вопросу, а на заголовках по тексту настоял издательский редактор сборника А. Вульфсон – музыковед, далекий от фольклористической проблематики, объясняя это необходимостью унификации заголовков песен и частушечных циклов.

189, нотация автора этих строк), изначально данные собирателями (а вслед за ними – и нотировщиком) по жанрам, в корпусе сборника (вопреки позиции нотировщика и даже не поставив его в известность, не говоря уже о консультации) даны только по тексту. Жанровые определения вынесены в примечания, причем если указания на жанровую доминанту междуречья Волхова и Сяси – «Спасовку» – имеются, то микролокальная разновидность «Спасовской» – «Захожская» – никак не выделена.

Наконец, особую позицию (а точнее – уход от проблемы) по отношению к заголовкам частушечных циклов заняла М. Дьяченко [70]. Она не дала никакого названия напевам и наигрышам частушек, а просто предпослала каждому образцу группу текстов из основного корпуса сборника, вопреки ему же декларированной мобильности соотношения текста и музыки.

На названиях разделов сборников, посвященных отдельным инструментам, можно было бы не останавливаться, если бы не особый случай (чтобы не сказать – нонсенс) [67]. Имеется в виду использование для обозначения исполнительских средств предлога «для», уместное в изданиях композиторской музыки (написанной автором *для* такого-то инструмента или исполнительского состава), но совершенно неприемлемое в публикациях наигрышей, исполненных традиционным музыкантом *на* таком-то инструменте. Для обозначения разделов, посвященных отдельным инструментам, существуют (и используются составителями) несколько форм, не вызывающих ассоциации с композиторской музыкой: «Наигрыши на [таком-то инструменте]», относительные прилагательные, образованные от названия инструмента (например, «Скрипичные наигрыши») а то и просто последнее в именительном падеже («Скрипка»). В указанном сборнике одно недоумение «тянет за собой» другое: разделы, посвященные одним инструментам, озаглавлены «Наигрыши для...», другим – «Произведения для...». Непонятно, по каким признакам (инструментальный не прослеживается) одни образцы составитель причисляет к наигрышам, другие к произведениям – в сборнике преобладают малые формы, за исключением весьма незначительного числа «произведений».

#

И в заключении хотелось бы остановиться на проблеме транспозиции. В наше время фольклористические издания, особенно зарубежные, все больше склоняются к публикации образцов традиционной музыки в транспонированном виде (с указанием реальной высоты звучания⁸⁴), и даже сложился международный звуковысотный стандарт опорного тона – g. Существует множество аргументов за и против транспонирующего написания. Один из аргументов в пользу транспозиции – удобство аналитического сопоставления мелодий. В инструментальной музыке актуален и другой аргумент – стандартизация строя и, соответственно, аппликатуры. Первый аргумент прокомментируем ниже, а что касается второго, то традиционные инструменты обладают

⁸⁴ К сожалению, единые обозначения реальной высоты так и не выработаны.

большими транспозиционными возможностями, чем, допустим, фортепиано. Если в руках у вторичного исполнителя инструмент иного строя, чем тот, на котором был исполнен наигрыш, то транспозиция происходит автоматически. Разница лишь в том, что при написании в стандартном строе транспозиция происходит в два этапа (при публикации и исполнении), а при написании в реальном звучании налицо только второй этап. К тому же, участники вторичных фольклорных ансамблей – квалифицированные музыканты, для которых достаточно уяснить местоположение на нотном стане опорного тона (тоники основной тональности гармоника, настройки струн хордофона и т. д.), чтобы не испытывать затруднений при чтении нот независимо от строев «инструмента-источника» и «инструмента-адресата».

Ко второму аргументу примыкает и третий: стремление избежать многочисленных тональностей, которые могут возникнуть из-за отсутствия звуковысотного стандарта настройки. Здесь контраргумент аналогичен предыдущему: на традиционных инструментах чтение нот не представляет таких затруднений, как на фортепиано, вследствие диатонической основы и инструментария, и музыки: когда местоположение опорного тона на нотном стане установлено, многочисленные ключевые знаки автоматически становятся на свои места, а встречные – крайне редки.

Главный аргумент против транспозиции – потеря ощущения тесситуры, как вокальной, так и инструментальной. Последняя бывает порой просто нереальной. Например, балалаечную версию уральских частушек [13: № 3] в аналитических целях⁸⁵ пришлось транспонировать на квинту вверх в строй $g^1-h^1-d^2$, который невозможно получить даже на более тонких струнах из телефонного провода, иногда используемых традиционными балалаечниками взамен фабричных⁸⁶. Нереальной оказалась и вокальная тесситура – вплоть до c^3 . В инструментальном ансамбле в результате приведения к стандартному строю интервалы транспозиции разных партий могут оказаться различными. Именно такой случай встретился в нашей практике. Для ансамбля с хромкой in A балалайка со струнами из телефонного провода была настроена в $e^1-gis^1-h^1$, в результате чего двум тональностям хромки – основной и доминантовой миксолидийской – соответствовали две наиболее употребительные балалаечные тональности (с аккордом открытых струн в качестве тоники и доминанты). Написание в стандартных строях потребовало бы транспозицию партии гармоника на малую терцию вверх от реального звучания, а балалайки – на большую терцию вниз. В результате получилась бы «симфоническая» партитура с партиями транспонирующих инструментов (гармоника in A, балалайка in E), едва ли приемлемая для традиционной музыки.

Напрашивается вывод: публикация образцов народной инструментальной музыки предпочтительнее в реальном звучании. Исключения могут составлять

⁸⁵ А чтобы быть точным – по настоянию редактора-составителя.

⁸⁶ Такие высокие строи народные музыканты поучают только с помощью некоего подобия каподастра – «перевязи». Например, уральская балалаечница З. Крашенинникова для ансамбля с гармоникой привязала карандаш на IX(!) ладке.

инструменты, имеющие академический звуковысотный стандарт настройки (скрипка, мандолина, балалайка с балалаечным строем), а также инструменты с натуральным звукорядом (аэрофоны без грифных отверстий, варганы). Транспонирующее написание партий этих инструментов облегчит музыкантам, владеющим ими, исполнительский процесс⁸⁷.

Аналитические примеры также целесообразно давать в транспонированном виде. При этом приходится устанавливать стандарт строя для инструментов, которые изначально его не имеют. Проще всего с гармониками – «беззначный» строй C^{88} . В отношении балалайки с гитарным строем⁸⁹ стандарт колеблется между $c^1-e^1-g^1$ и $d^1-fis^1-a^1$. Предпочтительнее первый: он «беззначен» и, к тому же, является среднестатистической высотой настройки, при которой ни одна из фабричных струн не настраивается выше тона, на который она рассчитана. Этого стандарта придерживаются практически все исследователи [40; 60; 71; 76]; солидарен с ними и автор этих строк. Второй стандарт встретился нам только у Ф. Соколова [63]. Что касается упомянутого случая резкого искажения тесситуры (вокальной и балалаечной) [13], то оно обусловлено другим стандартом – опорным тоном g в напевах и наигрышах, анализ которых является предметом статьи. Благодаря преобладанию в музыке уральской частушки миксолидийского лада, этот последний стандарт совпал с другим – все гармоник нотированы *in C*. При этом обозначения реальных строев гармоник указывают на транспонирующее написание, подобно транспонирующим инструментам симфонического оркестра. В публикациях наигрышей в реальном звучании мы предпочитаем использовать эти обозначения для указания на тональность инструмента, но не на транспонирующее чтение нот⁹⁰.

Схемы звукорядов гармоник, как и аналитические нотные примеры, предпочтительнее приводить в транспонированном виде, за исключением инструментов, представленных в сборнике в единственном экземпляре. Здесь с нами солидарны В. Альбинский [2], М. Дьяченко [70]⁹¹, А. Иванов [28], А. Мехнецов [40]⁹²

⁸⁷ Казахские домбристы, обучающиеся в системе профессионального музыкального образования, испытывают крайние затруднения при чтении нот в строе, отличном от d^1-g^1 (реальное звучание – $d-g$), в то время как среднестатистическая высота настройки традиционной домбры с с жильными струнами на терцию-кварту ниже.

⁸⁸ Тем не менее, У. Моргенштерн дает аналитические примеры, согласно «международному стандарту», *in G* [76 т. 1: 211, 261], причем в первом случае не обошлось без погрешностей транспозиции: в т. 3 примера d неисполнимый готовый аккорд $a-h-d^1-f^1$ (а не fis^1 – стоит бекар!).

⁸⁹ Для балалаечного строя, в отличие от гитарного, имеется андреевский стандарт, что не помешало У. Моргенштерну, в целом придерживающемуся его в своих аналитических нотных примерах, один из них все же дать в строе $a^1-a^1-d^2$ [76 т. 1: 363].

⁹⁰ См. также [28].

⁹¹ Если строй $e^1-gis^1-h^1$ в наигрыше № 13 был получен на струнах из телефонного провода, а не путем транспозиции.

⁹² К тому же в работе А. Мехнецова эта позиция отражает мышление традиционных мастеров: «Несмотря на то, что настройщики владеют в некотором объеме музыкальной грамотой, многие из них считают, что звукоряд любой тональности начинается с ноты «до». Это обстоятельство не мешает им настраивать инструменты в 12-ти тональностях» [40: 56].

Б. Смирнов [61] и не сразу примкнувшая к этой позиции А. Скоробогатченко: один и тот же наигрыш в первом издании транспонирован [59: № 13], во втором – нотирован в реальном звучании [60: № 14]. Следующая группа составителей предпочитает частично транспонирующее написание, причем в отношении выбора материала для транспозиции порой придерживаются диаметрально противоположных взглядов. Мы имеем в виду два балалаечных сборника, составитель одного из которых – академический балалаечник В. Галахов [22] – нотировал балалаечный строй согласно андреевскому стандарту, а гитарный – в реальном звучании; составитель другого – К. Юноки-Оиэ [71], также прошедшая андреевскую балалаечную школу, тем не менее, устанавливает в качестве стандарта среднестатистическую высоту гитарного строя (и, соответственно, транспонирует его), а единственный образец балалаечного строя – в реальном звучании. Е. Разумовская [65] «разрешает их спор» с позиции традиционной музыки с ее отсутствием звуковысотного стандарта и дает оба строя (как и наигрыши на гармонике) в реальном звучании; для инструментов, имеющих европейский стандарт настройки (мандолины и скрипки, в том числе и со скордатурой), она предпочитает транспонирующее написание.

Своеобразную позицию в этом вопросе занял У. Моргенштерн [76 т. 2]. Все гармонные наигрыши даны в реальном звучании, в то время как балалаечные частично транспонированы. Самое интересное, что если для гитарного строя автор придерживается стандарта $c^1-e^1-g^1$ (за исключением двух наигрышей в строе $a-cis^1-e^1$), то для балалаечного он по существу устанавливает свой стандарт – $c^1-c^1-f^1$. Именно в этом строе нотировано подавляющее большинство наигрышей. «Не забывает» У. Моргенштерн и андреевский стандарт $e^1-e^1-a^1$ – 7 наигрышей при их общем числе в сборнике 151. Еще интереснее тот факт, что У. Моргенштерн не вполне последовательно придерживается им же установленного стандарта: два наигрыша нотированы в строе $h-h-e^1$, по одному – $a-a-d^1$ и $d^1-d^1-g^1$.

Наконец, крайних позиций придерживаются, с одной стороны, Н. Бояркин [20]⁹³ и Ф. Соколов [62] (исключительно в транспозиции), с другой стороны – А. Соколова [63] (исключительно в реальном звучании). Последняя позиция более чем странна: в работе имеются исключительно аналитические примеры, а схемы звукорядов однотипных гармоник в различных строях затрудняют выявление конструктивного принципа.

У. Моргенштерн дает аналитические примеры к своей статье [77] также в реальном звучании, по-видимому, «услышав» потерю ощущения тесситуры. Поскольку предмет его исследования, в отличие от А. Соколовой, – не конструкция гармоники, а (помимо прочего) ритмоструктура и гармоническая схема наигрышей, аналогичных неудобств не возникает. Они возникают при прочтении ритмогармонических формул, в которых автор предпочел не при-

⁹³ В сборнике представлено некоторое количество наших нотаций скрипичных наигрышей, которые мы предпочли выполнить согласно академическому стандарту настройки, не свержаясь с камертоном и оставляя вопрос транспозиции составителю.

вычные буквенные обозначения гармонических функций (либо обозначения ступеней), а обозначения аккордов в абсолютной звуковысотности (тоника, согласно международному стандарту, – G), сочетание которых с нотацией наигрышей в реальном звучании затрудняет восприятие анализа.

#

Мы изложили, по возможности, все аспекты такой сложной и неоднозначной проблемы, как публикация традиционной инструментальной музыки. Надеемся, что наша аргументация достаточно убедительна и позволит нам приобрести союзников, разделяющих нашу позицию в этом важном и благородном деле.

К ПРОБЛЕМЕ ВТОРИЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Проблема вторичной интерпретации фольклора (его освоение исполнителями, не являющимися носителями традиции) в настоящее время встала со всей остротой. На сегодня мы имеем довольно широкий спектр взглядов на подход к фольклорному материалу, характеризующих то или иное направление творческой и исполнительской деятельности: композиторский фольклоризм (от цитатного метода до «новой фольклорной волны»), фольклоризм иных сфер музицирования (джаз, эстрада, рок, бардовская песня), «народные» хоры и оркестры, ансамбли песни и пляски, а также солисты (вокалисты и инструменталисты) соответствующего направления, наконец, фольклорные ансамбли, ориентированные на традиционную музыку в ее подлинном виде. Кроме того, существуют многочисленные градации между двумя последними направлениями, различающиеся степенью «фольклорности».

Принципиальное значение имеет осознание представителями каждого из названных направлений своего места среди многообразных проявлений фольклоризма, что внешне выражается в названии коллектива, отражающем направление его деятельности. Для академической музыки, джаза, рока, бардовской песни и др. фольклор – лишь один из «источников вдохновения», надстройка над базисом, который в каждом из этих направлений свой; используются лишь отдельные элементы фольклора, которые никак не отражены во внешнем определении сферы деятельности коллектива или солиста. Иное дело – «народные» хоры и оркестры. Самим определением «народный» они отмежевываются от академической музыки и заявляют о своей ориентации на фольклор, хотя многие признаки отличают это направление от фольклора и роднят его с академической музыкой. Рамки статьи не позволяют подробнее остановиться на каждом из этих признаков, но главный назвать следует. Несмотря на заявленную в вывеске ориентацию на фольклор, идеалом и эталоном для «эстетики русского сувенира» (выражение Т. Москвиной) служит все же академическая музыка: несмотря на то, что мы – народные, мы тоже можем играть Баха и Чайковского, наш оркестр может звучать, как симфонический, баян ничем не хуже органа, а домра и балалайка могут достичь выразительности скрипки¹.

¹ В наши дни представители «народного» направления, во всяком случае, в сфере инструментализма, все же осознают свою принадлежность именно к академической музыке. Оркестр им. Андреева сегодня значится в афишах как «Русский концертный оркестр», да и сам В. Андреев назвал свое детище «Великорусский оркестр»; то и другое – без слова «народный»! Сказанное подтвердилось на одной из лекций о русском традиционном инструментализме, которую автор этих строк читал для студентов-«народников» Музыкального училища им. Н. Римского-Корсакова: аудитория четко относилась к академической сфере музицирования, и нам не приходилось ее переубеждать в том, что водораздел между народными и академическими инструментами (и, соответственно, музыкой) проходит вовсе не там, где они думают, а несколько в ином месте.

В последнее время все больший размах приобретает молодежное фольклорное движение. Один из стимулов его возникновения – альтернатива «эстетике русского сувенира». Реакция последней на появление исполнительской сферы, могущей занять ее место в пропаганде народного искусства, оказалась неоднозначной. С одной стороны – стремление к переориентации некоторых «народных» хоров с песен Захарова и Левашова на традиционный фольклор (при всем при том, что народно-песенное искусство принципиально ансамблевое, а не хоровое), с другой – резкая неприязнь к фольклорным ансамблям – серьезным конкурентам в борьбе за «место под солнцем». Например, на фольклорном фестивале «Вече малых городов России» (г. Пушкин, 6–7 января 1994 г.), в предварительных условиях которого оговорено, что предпочтение будет отдаваться коллективам и солистам, несущим и сохраняющим фольклорные традиции, «эстетика русского сувенира» значительно преобладала количественно. На конкурсе частушки (г. Ленинград, ДК им. К. Маркса, 16 декабря 1991 г.) руководители «народных» хоров, судя по всему, впервые, специально для конкурса обратившихся к частушечному материалу и откровенно убивающих живой дух русской частушки, неповторимую спонтанность, импровизационность исполнения, были откровенно возмущены низкими оценками жюри и требовали мест, премий и наград.

Наиболее закоснелая в интересующем нас аспекте сфера музицирования – инструментализм. Различие между традицией и оркестрами андреевского типа с их академической основой (что подчеркивается еще почетным званием «академический», присваиваемым лучшим коллективам, как симфоническим, так и «народным») настолько глубоко, что само упоминание о традиционном инструментализме в среде музыкантов андреевской школы, которое, казалось бы, должно вызвать интерес и внимание к истокам, порождает откровенную неприязнь. Например, реакция балалаечника андреевской школы В. Данилова на информацию о традиционной балалайке была примерно следующей (приводится в смягченной форме): «Я играю на балалайке, а народ – неизвестно на чем!» Доклад автора этих строк на конференции в ГМПИ им. Гнесиных (секция «Проблемы современного исполнительства на народных инструментах», руководитель М. Имханицкий) [11] был воспринят как посягательство на традиции – не те, которые некогда послужили основой для создания андреевского кружка любителей игры на балалайках, а свои, сложившиеся в процессе становления андреевской школы, – вызвал бурную дискуссию. Автор 20 минут читал доклад и 40 минут «отбивался» от весьма острых вопросов.

Правда, в последнее время в среде «андреевцев» наметился поворот к традиционному инструментализму. На Втором конкурсе исполнителей на «народных» инструментах «Кубок Севера» (г. Череповец, апрель 1994 г.) впервые введена пока еще малочисленная секция исполнителей традиционной музыки. Незавершенность критериев оценки этих исполнителей вызвала в жюри оживленную дискуссию, в результате которой разработаны требования к конкурсантам данной номинации для следующего конкурса, рассчитанные на музыкантов соответствующей ориентации и исключающие участие исполните-

лей андреевского направления, по каким-либо причинам, часто формальным (например, отсутствие номинации, посвященной какому-либо типу инструмента), не прошедших на другие секции. Таковые составили ощутимый процент участников фольклорной секции Второго конкурса и дали богатую пищу для «баталий» в жюри.

Как уже отмечалось, серьезной альтернативой «эстетике русского сувенира» являются фольклорные ансамбли. Традиционный инструментализм представлен в них весьма широко в странах Балтии и явно недостаточно на русском материале. Из пионеров фольклорного движения наиболее серьезное внимание на традиционный инструментализм обратили Ленинградский камерный фольклорный ансамбль (рук. И. Мациевский), отчасти Ансамбль народной музыки (рук. Д. Покровский); из ансамблей, появившихся в последнее время, можно назвать фольклорную студию А. Ромодина и руководимую автором фольк-группу «Минорка». Всего этого, однако, недостаточно, чтобы стать весомой альтернативой оркестрам андреевского типа и побудить их обратить внимание на традицию, в свое время их породившую, как это уже делается в некоторых «народных» хорах (Северном, Кубанском). Как исключение, из музыкантов-«народников», обратившихся к традиционному инструментализму, можно назвать лишь баяниста В. Дукальтетенко².

Принципиальное отличие народной музыки от академической (в том числе, и «андреевской») состоит в бесписьменно-импровизационной основе традиционного музицирования. Поэтому вторичная интерпретация традиционной музыки требует адекватного подхода. Воспроизвести записанный и самым подробным образом нотированный наигрыш буквально – значит подойти к одной системе (традиционная музыка) с позиций другой (академическая музыка). «Записанный джаз несвеж, как вчерашняя газета», – любит повторять в комментариях к джазовым концертам известный музыковед В. Фейертаг, и это его высказывание вполне применимо и к традиционному инструментализму. Однако, чтобы импровизировать в традиции, вторичному интерпретатору необходимо овладеть самим механизмом этой импровизации, который в наиболее развитых своих формах состоит в многоплановой комбинаторике элементов и структур в пределах типа. Попытаемся вкратце описать этот механизм на примере довольно редкого образца крупной формы в русской народной инструментальной музыке – кадрильной композиции А. Степичевой, исполненной на петербургской минорке.

² В настоящее время (2012 год. – Ю. Б.) традиционную гармонную культуру под руководством автора этих строк осваивает баянистка Т. Завьялова. Она с первых шагов стремится осознать на исполнительском уровне принципиальную разницу между двумя, по большому счету, мирами – гармоникой и баяном, в частности, выработать посредством бесписьменного освоения материала свой исполнительский стиль, следуя завету, содержащемуся в частушке:

По гармошке не узнала,
По игре разобрала:
Это Колина гармошечка
И Витина игра.

Композиция состоит из произвольного числа разделов, каждый из которых является носителем своей ладотональной сферы. Три ряда правой клавиатуры инструмента (см. ПП схема 2) предоставляют в распоряжение исполнителя 6 ладотональных сфер: Соль-ионийский и Ре-миксолидийский в первом ряду, До-ионийский и Соль-миксолидийский во втором, Фа-ионийский и До-миксолидийский в третьем. Последняя ладотональность в композиции не использована по причинам, обусловленным стремлением традиционного музыканта к естественному использованию технических ресурсов инструмента. Последовательность ладотональных сфер также произвольна, однако нигде не встретилось сопоставление тональностей крайних рядов правой клавиатуры – здесь исполнительница избегает насилия над природой инструмента. Статистический метод анализа показывает, что наиболее часто встречается излюбленное гармонисткой сопоставление Фа-ионийского и Соль-миксолидийского.

Эту же комбинаторику структур мы наблюдаем на следующем уровне формы: каждый раздел состоит из произвольного числа ячеек-попевок (ЯП) четырех видов (их инварианты представлены в ИМНМ, пример 9). Интонации каждой ЯП также подвергаются варьированию — наиболее характерны нижнетерцовые удвоения, особенно в ионийских разделах, где они более «под рукой». Варьируется и ритмическая реализация приведенных инвариантов ЯП: из каждых двух восьмых, составляющих четвертную микроструктуру, первая может укорачиваться до шестнадцатой, тридцатьвторой и даже полной редукции, а вторая — отодвигаться вплоть до секстольной шестнадцатой. Как мы видим, поле для комбинаторики здесь достаточно богатое, и вторичный исполнитель волен комбинировать эти элементы и структуры каждый раз по-новому.

В этом кратком анализе³ мы уделили внимание преимущественно одному из компонентов триединой системы «инструмент–музыка–исполнитель» – музыке, хотя связь с другим компонентом здесь постоянно присутствовала. Рассмотрим этот компонент – инструмент – в интересующем нас плане.

Вторичная интерпретация инструментальной музыки выгодно отличается от вокальной тем, что здесь возможен перенос в другую исполнительскую среду самого звукового орудия. Легче всего такой перенос осуществим в сфере русской бытовой музыки с ее инструментарием преимущественно фабричного производства и поэтому легко доступным. Наибольшая адекватность воспроизведения обеспечивается на хордофонах с помощью настройки на тот или иной конкретный традиционный строй. Отклонениями от температуры, неизбежно возникающих при настройке струны ниже той высоты, на которую она рассчитана, можно пренебречь для нетемперированной по своей природе традиционной музыки. Более радикальная переделка инструмента потребует для получения некоторых строев балалайки с перекрещиванием струн (известных в народе под названиями «минорный», «рояльный» и др.). Традиционные ба-

³ Более подробный анализ этой композиции см. ИМНМ.

лалаечники для этого ставят три струны одинаковой толщины из телефонного провода, более тонкие, чем фабричные.

Сложнее с гармониками. Баян и аккордеон – казалось бы, инструменты универсальные, обладающие звукорядом гармоник всех систем и строев. Однако по тембру они ориентированы на академическую музыку, разве что несколько ближе по тембру к традиционной гармонии аккордеон. Кроме того, эти инструменты не передают характерную игру мехом сменнотонных гармоник, не говоря уже о системах с нестандартной левой клавиатурой (аккорды в высокой и низкой тесситуре вместо обычных баса и аккорда – см. ПП, примеры 8, 29, 30, 31).

В русской традиции наиболее распространена гармонь-хромка, технико-исполнительские параметры которой необходимы и достаточны для той музыки, на которую она конструктивно рассчитана. Она предоставляет в распоряжение исполнителя две далекие по тесситуре тональности (кроме основной – доминантовая миксолидийская, весьма характерная для традиции), что важно для вокально-инструментального традиционного музицирования: из этих двух тональностей несложно подобрать удобную для пения. Кроме того, будучи изготовляемой фабрично, она легко доступна.

Однако более универсальной представляется нам петербургская минорка. Несмотря на ограниченный ареал распространения (из русской этнической территории только Северо-Запад)⁴ и довольно узкий в основной массе гармонистов традиционный репертуар, возможности минорки достаточно широки даже при выходе за пределы традиционных наигрышей. При ограничении естественными техническими ресурсами – отказе от аппликатурных ухищрений – минорка достаточно адекватно передает репертуар практически всех известных систем гармонии. Это, в первую очередь, сменнотонные конструкции. Наиболее естественно переносятся на минорку наигрыши на саратовской гармонии: при условии использования одного ряда правой клавиатуры и соответствующего ему баса аппликатура и художественный результат абсолютно идентичны. Некоторое отклонение от соответствующей стилистики возникает при использовании преимущества трехрядного инструмента над однорядным и отказе от характерной техники «трясения мехами» в гаммообразных пассажах в пользу извлечения неаккордовых звуков в других рядах. Доступен минорке (а в некотором отношении более удобен аппликатурно) весьма широкий репертуар распространенной в прошлом венской гармонии. Практически адекватно прочитывается на минорке табулатура австрийской штайеровской гармоникки [79], отличающейся от минорки двумя *Gleichton*'ами (звуками, одинаковыми на разжим и сжим) в правой клавиатуре и менее развитой левой. Трехрядная штайеровская гармоника самой конструкцией предназначена для традиционных наигрышей данного региона (жанровая доминанта – «*Polka Franzé*») с их

⁴ На Ленинградском парковом пяточке (Удельный парк) автору этих строк пели частушку «спасибо за игру, спасибо за минорочку», в то время как на московском (Измайловский парк) все спрашивали: что это за гармонь?

характерным сопоставлением трех тональностей, каждая из которых представлена только тоникой и доминантой – прямая параллель с уже упомянутыми кадильными композициями А. Степичевой. Определенной перестройки двигательного стереотипа требует квинтовый вспомогательный бас, образующий вместе с основным простейшую аккомпанирующую фигуру (которую музыканты духовых оркестров называют «хлеб-соль»), напрочь отсутствующий в русской гармонной музыке по причине того, что он находится по другую сторону от аккорда. Проблема решается следующим образом: основной бас и аккорд берутся 3-2 пальцами⁵ (как это рекомендует М. Розенцонф; русские гармонисты используют почти исключительно 2-1, лишь технически наиболее продвинутые подключают 4-3⁶), 1-й резервируется для вспомогательного баса. Так образуется основная аккомпанирующая формула в До- и Фа-мажоре⁷:



В Соль-мажоре квинтовый вспомогательный бас на штайеровской гармонике с ее единственным мажорным рядом отсутствует; на минорке он оказывается возможным с помощью минорного ряда, хотя и требует растяжки левой руки:

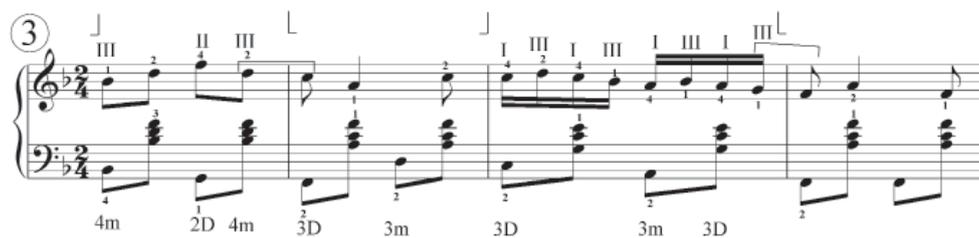


Аналогичной растяжки потребовал перенос композиционного принципа А. Степичевой (комбинирование трех рядов-тональностей – см. ИМНМ) на краковяк. В принципе гармоническая формула ОРЧФ, на которой построена вторая часть краковяка, возможна с помощью переноса аппликатурных моделей (и распределения меха), представленных в примерах 3а и 3б ИМНМ, на 4-й и 3-й басы первого ряда, но при этом в правой клавиатуре мы лишаемся звука *b*, который имеется только на разжим, в то время как нужен на сжим. Выход единственный: короткий мех по одному аккорду, при котором большинство аккордовых звуков в правой клавиатуре находится в рядах соответствия. При этом известной ломки двигательного стереотипа требует перебор в крайних рядах в т. 3:

⁵ По четырехпальцевой системе: 1-й – указательный.

⁶ На основе этой аппликатуры квинтовый вспомогательный бас оказывается удобным (2-м пальцем), однако этот прием нам удалось зафиксировать «в единственном экземпляре» у петербургского гармониста (хромка) И. Шипкова – «штайеровский бас по-русски»!

⁷ См. также пример 17.



Достаточно адекватно передает минорка и звучание равнотонных гармоник при использовании «длинного» меха. Практически единственное ограничение касается общих звуков правой клавиатуры при смене гармонии в левой:

Абхазская свадебная мелодия



На минорке партия левой клавиатуры потребует всего одной клавиши при смене меха на каждую четверть. Однако при этом терция в правой клавиатуре залигована быть не может, а другой вариант – ее повторение – возможен только с помощью неестественного приема – двух разных аппликатур для одного созвучия. Также двух разных аппликатур для реализации одного «квадрата» потребует «длинный» мех – его смена через несколько «квадратов».

Как мы убеждаемся, чтобы, по меткому выражению уральского гармониста А. Гольянова, «спозировать» наигрыш с гармонии другой системы на минорку, нужно прежде всего распределить мех по ритмогармонической формуле наигрыша – задача, весьма непривычная для баяниста, воспитанного на однозначности клавиатуры и безразличного к направлению движения меха. Главное условие – равное на протяжении «квадрата» время разжима и сжима. Компенсация неравномерности движения меха с помощью разной плотности фактуры, динамики или воздушного клапана уже является в какой-то мере «насилием» над природой инструмента.

Рассмотрим на двух примерах механизм такого «позирования» с одного типа гармонии на другой. Первый наигрыш – «Скобаря» – записан вблизи южной границы ареала распространения минорки – в Усвятском районе Псковской области. Из того же источника известно, что для «скобарской» традиции характерен «длинный» мех (в отличие от «короткого» в Тихвинском районе Ленинградской области – в рассмотренной выше кадильной композиции мех меняется на каждую четверть. Если еще учесть, что на минорке на разжим более естественны переборы (почти все они укладывается в два ряда правой клавиатуры, в отличие от сжима, где требуются все три), на сжим – аккордовые уплотнения в правой клавиатуры (к чему располагает наличие в каждом ряду только звуков соответствующего тонического трезвучия), а к тому же минорные аккорды

имеются только на сжим, то мы приходем к практически единственному и вполне традиционному решению:

⑤ $\text{♩} = 108$

минорка
(оригинал -
хромка)

2D 3D 3m 3D 4D 3D 2D

2D 3D 3m 3D 4D 3D 2D

Поскольку наигрыш предназначен для сопровождения пения, то встает вопрос о его транспозиционных возможностях на данном инструменте. Как видно из примера 5, в центральной тональности инструмента оказались задействованными три пары клавиш первого ряда левой клавиатуры. В запасе остается четвертая пара, которая дает возможность без перемены аппликатуры перенести весь наигрыш в «диезную» тональность инструмента, широко используемую традиционными гармонистами. При этом в правой клавиатуре происходит лишь некоторое перераспределение рядов при почти полном сохранении аппликатуры:

⑥

2D 1D 2m 2D 3D 2D 1D

2D 1D 2m 2D 3D 2D 1D

Второй наигрыш записан достаточно далеко от ареала распространения минорки – в Ельце – и «спозирован» с инструмента совершенно другой системы – елецкой рояльной гармонии (раскладку см. ПП, схема 3). Но, тем не менее, некоторые фрагменты достаточно естественно «легли» на минорку:

Воргольские страдания

минорка
(оригинал - елецкая
рояльная гармония)

♩=96

7

3D 2D

1D 2D

Главный момент, из которого мы исходили, перенося наигрыш на минорку, – секундовое соотношение аккордов левой клавиатуры на стыке тт. 1 и 2. Это соотношение на хромке требует переноса пальцев через пару клавиш и по этой причине встречается крайне редко. Более естественно оно реализуется на елецкой гармонии – пальцы переносятся не через пару клавиш, а всего через одну клавишу. На минорке секундовое соотношение наиболее удобно путем одновременной смены меха и клавиш. Для равномерности распределения меха вторая его смена должна прийтись на стык тт. 5 и 6. Получившийся при этом «длинный» мех достаточно адекватно передает особенности ведения меха инструмента-источника. Единственное незначительное неудобство – перебор в т. 7, пришедшийся на сжим и требующий всех трех рядов. Зато все звенья секвенции в тт. 1-6 играют, как и на елецкой гармонии, единой аппликатурой, в то время как на хромке эта секвенция требует двух разных аппликатурных моделей⁸.

Два первых компонента триединой системы «инструмент–музыка–исполнитель» мертвы без третьего – фигуры самого музыканта-инструменталиста. Если инструмент сам по себе во многом обеспечивает адекватную передачу тембра, то все, что составляет исполнительскую манеру, лежит целиком на музыканте. От вторичного исполнителя требуется вхождение в традиционный исполнительский стиль, традиционное мышление на инструменте. Практика показывает, что подобно тому, как наибольшие трудности при овладении традиционной песенной культурой испытывают певцы, прошедшие школу «народных» хоров, так и музыканты, окончившие «народные» отделения и фа-

⁸ Напомним, что два ряда правой клавиатуры хромки в точности соответствуют нотам на линейках и между ними на нотном стане. Это обстоятельство легко позволит представить себе исполнительский процесс.

культеты училищ и консерваторий, с трудом овладевают формально близким, но по существу принципиально другим традиционным исполнительским стилем. Балалайка у них звучит по-андреевски, мандолина по-домровому, гармонь по-баянному. Последнее можно услышать в любой телепередаче цикла «Играй, гармонь!», сравнив игру традиционных музыкантов и ведущего Г. Заволокина.

При внешнем сходстве традиционной и «андреевской» сфер музицирования мы наблюдаем интересную вещь: исполнительские приемы, с которыми борются педагоги-«народники», для традиционных музыкантов наиболее характерны. Преподаватели класса балалайки часто жалуются, что им стоит большого труда «загнать» мизинец, безымянный и средний пальцы правой руки под ладонь, оставив для извлечения звука только указательный, причем происходит это не только с традиционными балалаечниками, пожелавшими «усовершенствовать» свою игру в учебном заведении («престижность» «эстетики русского сувенира!»), но и с людьми, впервые взявшими в руки инструмент. Естественный вывод: традиционный музыкант в отборе приемов руководствуется соображениями удобства. Результат – характерный слегка арпеджированный «рассыпчатый» звук, образующийся немного расставленными пальцами правой руки.

Аналогична ситуация и с домрой – мандолиной. Когда автор этих строк показал солистке фольк-группы «Минорка» и параллельно ученице ДМШ по классу домры И. Королевой традиционные приемы игры на мандолине, она тут же заметила, что как раз за такие приемы ее критикует педагог: что ты мне, мол, играешь щипком да подцепом⁹! Для традиционной мандолины характерен извлекаемый ударом пластмассового медиатора (академические домристы пользуются черепаховым) у подставки яркий, звонкий звук, которые андреевские домристы критически называют «стеклянным» [50]. Наконец, та же ситуация и с инструментами гармонного типа. Все то, с чем борются педагоги-баянисты – рвать меха и давить на басы, – мы постоянно слышим у традиционных гармонистов.

Принципиально отличается от андреевской сферы музицирования и тип традиционного русского инструментального ансамбля. Если партитура оркестра андреевского типа во многом копирует симфоническую¹⁰, то в основе традиционного ансамблирования лежит гетерофония, понимаемая более широко, чем в вокальной музыке: здесь соединяются инструменты различной природы, с преобладанием мелодического или гармонического начала. Поэтому к категории гетерофонии может быть отнесено такое инструментально-ансамблевое наложение, которое внешне может показаться гомофонно-гармоническим. Главное доказательство гетерофонности – принципиальное сходство сольной и ансамблевой версий одного наигрыша¹¹. Попытаемся показать гетерофонный принцип ансамблирования на примере наигрыша «Светит месяц».

⁹ Подробнее см. [15].

¹⁰ Подробнее см. [9; 17].

¹¹ В качестве исключения сошлемся на уральского балалаечника А. Максимова, явно испытывавшего влияние андреевской школы и не владеющего основным для традиционной бала-

8

скрипка

мандолина

балалайка

гитара

5

9

лайки гитарным (мажорно-трезвучным) строем (немало таких музыкантов попало в сборник [22]). От него записаны две версии краковяка, сознательно дифференцируемые им как «соло» и «аккомпанемент» и резко отличающиеся мелодической развитостью.

13

Musical score for measures 13-16. The system consists of four staves. The top staff is the vocal line, the second is the piano accompaniment, the third is the guitar accompaniment, and the fourth is the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 13 starts with a vocal line of quarter notes and eighth notes, followed by piano accompaniment with eighth notes and sixteenth notes, guitar accompaniment with chords, and a bass line with quarter notes.

17

Musical score for measures 17-19. The system consists of four staves. The top staff is the vocal line, the second is the piano accompaniment, the third is the guitar accompaniment, and the fourth is the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 17 features a vocal line with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment has eighth notes, and the guitar accompaniment has chords. The bass line has quarter notes.

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of four staves. The top staff is the vocal line, the second is the piano accompaniment, the third is the guitar accompaniment, and the fourth is the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 20 features a vocal line with quarter notes and eighth notes. The piano accompaniment has eighth notes, and the guitar accompaniment has chords. The bass line has quarter notes.

23

This system contains measures 23 through 26. It features a vocal line in the upper staff with a melodic line and a final note with a fermata. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a left-hand part with a steady bass line of quarter notes.

27

This system contains measures 27 through 29. The vocal line continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment maintains its rhythmic structure, with the right hand playing a more active eighth-note pattern.

30

This system contains measures 30 through 33. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a more complex right-hand part with sixteenth-note runs and a consistent bass line.

34

Musical score for measures 34-37. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line features a melodic line with eighth and quarter notes. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

38

Musical score for measures 38-41. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

42

Musical score for measures 42-45. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

4

45

Musical score for measures 45-47. The score is written for four staves. The top staff is the vocal line, starting with a melodic phrase in measure 45. The second staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

48

Musical score for measures 48-51. The score is written for four staves. The top staff is the vocal line, starting with a melodic phrase in measure 48. The second staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

52

Musical score for measures 52-55. The score is written for four staves. The top staff is the vocal line, starting with a melodic phrase in measure 52. The second staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Наигрыш записан способом наложения от одного музыканта – талантливого уральского мультиинструменталиста-самородка В. Третьякова. Первой была записана партия мандолины, причем музыкант вначале не предполагал, что ему будет предложено последовательно наложить на эту запись партии балалайки, гитары и скрипки. Тем не менее, партии этих инструментов, сознатель-

но мыслимые музыкантом как ансамблевые, принципиально не отличаются от сольных версий этого наигрыша, известных по другим источникам. Все эти разнообразные версии могут существовать как отдельно в виде сольных наигрышей, так и соединяться в ансамбли различных составов, образуя своеобразную инструментальную гетерофонию.

Механизм импровизации, как сольной, так ансамблевой, основан на наборе версий для каждого инструмента, сводимых к трем основным типам для скрипки и мандолины (инструментам, родственным по строю и, соответственно, по типу мышления) и двум для балалайки, каждый из которых, в свою очередь, предполагает гетерофонные расхождения. В примерах 9а и 9б приведены начальные фрагменты этих типов. Кроме того, в партии мандолины имеются их октавные разновидности, требующие иной аппликатуры (поскольку на мандолине и скрипке, в отличие, скажем, от фортепиано, баяна, елецкой гармонии и отчасти минорки) разные октавы аппликатурно не идентичны) и, соответственно, более гибкого исполнительского мышления.

9а мандолина и скрипка

9б балалайка

В процессе развития формы все эти более или менее различающиеся версии произвольно комбинируются как по горизонтали в партии каждого инструмента, так и по вертикали в многочисленных сочетаниях партий. В данном исполнении, содержащем 8 «квадратов» (отмечены в примере 8 двойными тактовыми чертами), образуются следующие комбинации версий:

скрипка	(A)	A	B	A	A	C	A	A
мандолина	A	B	A ₁	A	C	C → A	B ₁	A
балалайка	A	A	B	A	B	A	B	A

Примечания: 1. В первом «квадрате» скрипка вступила сразу – обозначено скобками.

2. В шестом «квадрате» мандолина перешла от типа C к типу A – обозначено стрелкой.

3. A₁ и B₁ – нижеоктавные разновидности типов A и B.

Приведенные комбинации присущи лишь данной исполнительской версии; в другой раз этим же музыкантом эта композиция может быть сыграна иначе, с другими горизонтальными и вертикальными комбинациями типов, как представленными в данном исполнении, так и не вошедшими в него.

В условиях вторичной интерпретации воспроизводить данную версию наигрыша во всех мельчайших исполнительских деталях – значит убить дух живого музицирования, столь присущий традиционному инструментализму. Для адекватной передачи комбинаторной сущности композиции целесообразно

но выписать каждому музыканту импровизационное поле наигрыша в виде вы-
борки версий, расположив их одну под другой:

Скрипка

10a

A

B

далее А

C

далее А

Мандолина

10b

A

A₁

далее А

B (B₁)

с:.

далее А (А₁)

C

далее А

Балалайка

10с

Гитара
гармония

10d

Гитара
фактура

10е

В партиях мандолины и балалайки сознательно опущен ритмический план, который состоит в произвольном комбинировании основных ударов вниз на каждую восьмую и дробящих ударов вверх на слабую шестнадцатую. Образцы ритмического наполнения мелодических версий имеются непосредственно в нотации наигрыша. Партия гитары также содержит два плана – гармонический и ритмо-фактурный, – которые в выборке версий разведены, а в реальном исполнении комбинируются между собой произвольно.

Другая проблема, возникающая при вторичной интерпретации традиционной музыки, – ансамблевый строй. Традиционный инструментарий обладает довольно узким кругом употребительных тональностей, причем если абсолютная высота строя хордофонов может колебаться в известных пределах, то гармоника принципиально не перестраивается. Информацию о соотношении строев в традиционном инструментальном ансамбле можно почерпнуть из полевых материалов. Например, из многочисленных гармоней, имеющих в коллекции гармониста и инструментального мастера А. Клеймовского, для

ансамбля с балалаечником В. Фатьяновым была выбрана хромка in A, располагающая тональностями Ля- и Ми-мажор. Наиболее употребительные тональности балалайки с гитарным строем (исходя из среднестатистической и наиболее удобной для музыканта-«нотника» высоты настройки с¹-e¹-g¹) – Фа- и До-мажор. Для ансамбля с гармонью строй балалайки пришлось поднять на два тона по сравнению с указанной высотой, что невозможно без замены второй струны на более тонкую первую, либо с помощью струн из телефонного провода. Другой способ значительно поднять строй хордофона для ансамбля с гармоникой аналогичен тому, который применяют гитаристы стиля «кантри». Уральская балалаечница З. Крашенинникова применяет для этого своеобразный самодельный каподастр – привязывает к грифу на необходимом ладке карандаш, что позволяет играть традиционной аппликатурой практически в любой тональности.

Перейдем к рассмотрению особенностей традиционного вокально-инструментального музицирования. На протяжении веков народно-песенная культура и традиционный инструментализм существовали независимо друг от друга, практически не пересекаясь¹². Их пересечение связано с относительно поздним слоем традиционной культуры – частушкой и «новой лирикой» и во многом обусловлено родством функционально-гармонической основы этой музыки и рассчитанного на нее инструментария.

Например, наиболее популярная сегодня в народе песня «Златые горы» имеется также в репертуаре практически каждого гармониста. Соединение этих версий дает своеобразную вокально-инструментальную гетерофонию, где инструментальная мелодия никогда не копирует вокальную, а выявляет характерные приемы инструментального исполнительства; на гармонии это, в основном, мелизматика¹³ и аккордовые уплотнения концов фраз:

12

хромка

Ког - да б и - мел зла - ты - е го - ры и ре - ки,

¹² Тем не менее, повсеместно при обращении «народных» хоров к традиционной песне ей постоянно навязывают баянный аккомпанемент с его абсолютно чуждыми народной песне готовыми аккордами левой клавиатуры, игнорируя мнение традиционных носителей песенной лирики о своем искусстве: «...В долгих песнях баян не подладим. “Зимушку” не сыграешь – сколько поворотов в ней» [54: 31].

¹³ Вообще свойственная традиционной музыке многих народов, и не только Востока (как это кажется на первый взгляд), но и Европы, – например, французским аккордеонистам (песня «Под небом Парижа», известная в исполнении И. Монтана):

11

пол - ны - е ви - на, все от - дал бы за лас - ки,

взо - ры, лишь ты вла - де - ла мной о - дна, все //дна.

Как видно из приведенного примера, песни позднего слоя допускают реконструкцию вокально-инструментальной версии по имеющейся чисто вокальной. Такая реконструкция должна иметь обоснование, которым может служить либо известная по другим источникам инструментальная версия данной мелодии, либо ясно прослушиваемая функционально-гармоническая основа песни.

Приведем два примера подобного рода из опыта работы автора в детском этнокультурном центре творческого развития «Китежград». Первый – песня «Фома и Ерема»:

13

Вот при - е - ха - ли два бра - та из де - ре - вни в Пе - ти - нбург.
Ту - ла, Ту - ла, Ту - ла я, Ту - ла ро - ди - на мо - я.

Ой, де - рвень, де - рвень, Ка - лу - га, де - рвень, Ла - до - га мо - я.
Ту - ла, Ту - ла, пе - ре - ве - рну - ла, за - дним ко - зы - рем по - шла.

В ее основе нетрудно услышать достаточно распространенный в традиции наигрыш «Во саду ли, в огороде». Петербургская минорка, в отличие от хромки, располагает характерным для этого наигрыша сопоставлением двух минорных тональностей, представленных тониками и доминантами:

В примере 12 тт. 9 и 10 мелизмы удвоены в терцию, чему способствует легкость исполнения на хромке (благодаря терцовому строению рядов пассажей терциями (практически в том же темпе, что и одноголосных): последние играют 1–3 пальцами, для терций подключаются 2–4.

Если придерживаться более привычной гармонизации, то доминантовые аккорды, возможные лишь на разжим, заняли бы только вторые доли нечетных тактов, т. е. $\frac{1}{4}$ протяженности наигрыша; остальные $\frac{3}{4}$ пришлось бы на тонику, возможную только на сжим. Для компенсации времени разжима и сжима пришлось ввести вспомогательные (тт. 2 и 6) и модулирующие (тт. 4 и 8)¹⁴ доминанты¹⁵, причем первые, звучащие всего одну восьмую, еще не обеспечивают необходимую компенсацию, даже при более плотной фактуре. Окончательно компенсирует мех активный акцент (также в уплотненной фактуре) на модулирующей доминанте в т. 8. Если того потребует вокальная тесситура, наигрыш может быть сыгран на кварту выше. На хромке такая транспозиция невозможна, доминанта первой тональности была бы минорной, а во вспомогательных и модулирующих доминантах не было бы необходимости.

Второй пример – песня «Шел козел дорогою» с ее ясно прослушиваемой функционально-гармонической основой, на которую указывает вводный тон гармонического минора:

Кроме того, она вызывает некоторые ассоциации с карело-финской полькой, которую можно просто наложить по вертикали на песню. Все это обосновывает возможность такой ее инструментальной версии:

¹⁴ Первая из которых имеется в версии Н. Римского-Корсакова («Сказка о царе Салтане»).

¹⁵ Эти частые смены гармонии дают неповторимый (и не передаваемый на баяне) колорит игры мехом сменнотонных систем.

16

Ossia

1m 1D 1m 1D 1m

повт. II ОКОНЧ.

Здесь, в дополнение к примерам 12 и 14, аккордовые уплотнения имеются во всей мажорной части. Кроме того, в мелодии карело-финской польки, как известно, на 4-й восьмой тактов 2 и 6 (строка «Ossia») должно быть dis^1 , однако этот дополнительный хроматизм, находясь на самом верху правой клавиатуры нарушает тесситурный порядок клавиш, и поэтому как и все дополнительные хроматизмы в правой клавиатуре минорки и хромки, в мелодическом последовании встречается у традиционных гармонистов крайне редко. Восстановление этого dis^1 ради академической «чистоты» лишило бы наигрыш традиционного колорита. В противоположность этому, dis^1 на первых долях тактов 2 и 6 мы оставили, поскольку оно более «на слуху». В основном же дополнительные хроматизмы более характерны в составе аккордов для уплотнения фактуры (вторая доля вольты «повт.»). Особый колорит дает вспомогательный бас D при наличии в аккорде dis (тт. 3, 7, 15)

С третьим случаем подобного рода мы столкнулись на пяточке Удельного парка¹⁶:

¹⁶ Вообще, поскольку на пяточке бытуют песни исключительно позднего слоя, таких случаев там предостаточно, но этот, на наш взгляд, наиболее показателен в плане использования приема, характерного именно для минорки.

17

О - дна - жды мо - рем я плы - ла на па - ро - хо - де том.
По - го - да чу - дна - я бы - ла и вдруг по - дня - лся шторм.

В мелодии ясно прослушивается «классический» тонико-доминантовый «вопрос – ответ». Длительное выдерживание одной функции, легко реализуемое на хромке, на минорке представляет известную сложность и возможно только при идеальной компрессии меха. Сократить «пробег» меха позволяет его смена на каждую четверть в крайних точках разжима и сжима (тт. 6 и 14), что дает особый традиционный колорит – игру мехом, характерную для однорядных инструментов:

18

2D 1D2D 1D2D
1D 2D 1D2D 1D 2D

В примерах 14 (т. 8) и 16 (тт. 2 и 16) встречается аппликатурное обозначение «5». Его мы предпочли применить к приему, подсмотренному у гармониста Ленинградского пяточка М. Морозова (хромка), который называет пятым большой палец (очевидно, по причине его значительно меньшего по сравнению с другими употребления в игре) и применяет его на дополнительных хроматизмах. Как только звучит доминанта минора, 5-й палец автоматически выносится из-под грифа независимо от того, нужен ли вводный тон в мелодии или же для аккордового уплотнения. Мы бы не стали заострять особого внимания на этом аппликатурном приеме, если бы не одно обстоятельство: использование 5-го пальца на сжим крайне затруднительно, поскольку при наличии практически на всех гармониках одного плечевого ремня противодействие сжиму обеспечивает промежуток между большим и указательным пальцами правой руки, а не второй плечевой ремень, имеющийся на баянах, аккордеонах и некоторых моделях хромки¹⁷. Поэтому в редких случаях употребления 5-го пальца

¹⁷ В последнем случае традиционные гармонисты его не используют, надевая оба ремня на правое предплечье при игре сидя или на плечо при игре стоя и на ходу.

(кроме упомянутых – лады с увеличенной секундой на III ступени) на хромке фрагменты с его участием приходится «подгадывать» под разжим. Что касается минорки, то для исполнения наигрышей с дополнительными хроматизмами требуется инструмент немецкого строя с его доминантами на разжим.

Проблема круга употребительных тональностей в традиционном вокально-инструментальном ансамбле имеет не меньшее значение, чем в чисто инструментальном. Большинство инструментов бытового музицирования располагают минимум двумя тональностями в кварто-квинтовом соотношении:

- основная и миксолидийская тональности хромки и елецкой гармонии;
- центральная, «диезная» и отчасти практически не имеющая субдоминанты «бемольная» (пример 3) тональности минорки¹⁸;
- две наиболее употребительные тональности балалайки с гитарным строем, в которых аккорд открытых струн является тонткой или доминантой;
- две наиболее употребительные, практически аппликатурно идентичные тональности мандолины с тонкой на второй или третьей струне;
- три тональности гитары с тонкой на любой из басовых струн.

Всего этого достаточно, чтобы выбрать тональность, более удобную для пения, поскольку традиционные певцы не так капризны к тональности, как академические вокалисты¹⁹, – вспомним жалобы М. Баттистини на завышенный камертон в «Ла Скала» [46] (цит. по [44: 173]). К тому же, транспонировать вокальные партии приходится лишь в тех немногих случаях, когда в распоряжении вторичных исполнителей нет инструмента в том же строе, что и у традиционных музыкантов.

Особую проблему представляет собой обучение традиционному музицированию, импровизационному в своей основе. Ноты практически бесполезны, поскольку бесстрастно фиксируют лишь один единичный исполнительский акт. От обучаемого требуется особая активизация памяти, чтобы не столько запомнить значительное число предлагаемых учителем версий, сколько хотя бы на подсознательном уровне выявить определенные закономерности их возникновения и реализации. Здесь ученику дается большая, чем в академической музыке, свобода отступления от текста, которого, по существу, нет. Соответственно, учитель не должен требовать воспроизведения, адекватного показу. Ему гораздо важнее:

- следить за соответствием того, что рождается под пальцами ученика, канонам традиции;
- указывать на наиболее характерное для последней;

¹⁸ Что касается минорных тональностей, то минорка, в отличие от хромки, располагает двумя почти равноценными – центральной и «диезной» (пример 14). Единственное «узкое место» последней – отсутствие II ступени в басах, вследствие чего в песне «Жил мальчишка», которая по условиям вокальной тесситуры потребовала именно этой тональности, пришлось заменить II ступень на II пониженную, что, однако, вполне лежит в русле стилистики этого образца «новой лирики».

¹⁹ См. также СЧ.

– оставлять за учеником право на поиски своей исполнительской манеры в рамках традиции;

– поощрять эти поиски.

Экспедиционный опыт автора показывает, что большинство традиционных музыкантов специально не обучались игре на инструменте в той форме, в которой это происходит в академической сфере музицирования. Обычный ответ на вопрос о том, как музыкант учился игре, – «самоуком». Наиболее характерна картина, когда будущий музыкант слушает и наблюдает визуально в достаточно больших количествах игру мастера (а то и не одного), а потом, иногда тайком от старших, не всегда поощрявших это занятие, берет инструмент (либо его грубый эрзац), уединяется в комнате, бане, а то и в лесу, и «переваривает» этот огромный поток музыкальной информации, параллельно, непосредственно на материале (а не на специальных упражнениях, порой отбивающих охоту к музыке) совершенствуя технику игры. Естественно, этот способ требует от ученика незаурядных способностей и памяти, зато такая «народная музыкальная школа» практически не знает отсева учащихся.

Отчасти процесс традиционного обучения нам приходилось наблюдать на пяточке в Удельном парке. Наша первая встреча с тогда 11-летним гармонистом И. Шипковым происходила следующим образом. Игорь буквально вонзил взгляд сначала в мою правую, затем в левую руку: что это за новый гармонист пришел и дай-ка я у него что-нибудь перейму. Впоследствии он демонстрировал в фолькорно-этнографическом концерте манеру игры всех ведущих гармонистов пяточка, а также свою собственную.

К вторичному фольклорному инструментальному исполнительству приходят люди, как правило, музыкально грамотные и уже владеющие каким-либо инструментом. Однако воспитаны они в принципиально иной музыкальной системе с ее жестким следованием нотному тексту. Перефразируя известное выражение, скажем, что в традиционной музыке ноты – не догма, а руководство к действию. На каком-то этапе нотный текст может оказать определенную помощь в овладении материалом на уровне конструкции, легче охватываемой взглядом, чем ухом, отдельных наиболее характерных интонаций и приемов.

Подобным образом осваивала под руководством автора этих строк уральский частушечный наигрыш на мандолине «Сухановская» уже упомянутая И. Королева (напомним, ученица ДМШ по классу домры). Первоначальный этап – ознакомление с нотным текстом – потребовал кардинальной перестройки сознания и исполнительского аппарата на принципиально иную стилистику и инструмент с другим строем, что, однако, не составило для Иры особого труда. Буквально в течение первого занятия исполнительнице удалось перенести первоначально заложенную в ней спонтанность музицирования (Ира с раннего детства незаурядная частушечница) в инструментальную сферу и как можно скорее отложить ноты в сторону. Дальнейшее освоение наигрыша шло уже по законам контактной коммуникации²⁰.

²⁰ Подробнее см. [15].

В заключение остается только повторить ранее высказанное пожелание о более широком обращении вторичных исполнителей самой различной ориентации к богатейшему пласту традиционной инструментальной культуры [9]. С тех пор мало что изменилось. Если в фольклорных коллективах все чаще стали обращать внимание на традиционный инструментализм, то обращение к нему «народников», как правило, носит формальный характер и ограничивается отдельными случаями использования хромки, пересаженной в совершенно иную музыкальную систему и звучащую в руках баяниста по-баянному.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ИНСТРУМЕНТОВКЕ по прочтении Г. Банщикова...

Настоящая статья задумывалась как рецензия на книгу Г. Банщикова «Основы функциональной инструментовки» [3; 4], однако по своему объему превысила общепринятые рамки рецензии, а главное – не потеряла актуальности, несмотря на время, прошедшее после выхода книги. Сказать новое слово в такой изученной вдоль и поперек области, как инструментовка и оркестровка, сложно, поскольку литература предмета весьма обширна. И все-таки Г. Банщиков это новое слово сказал.

Термин «инструментовка», вынесенный в заглавие книги, естественно, «тянет за собой» альтернативный термин «оркестровка». Какая же терминологическая разница между этими понятиями? Названия работ в данной области не дают ответа, они лишь указывают на предпочтения того или иного автора. Здесь у Г. Банщикова больше противников, чем союзников. К первым можно отнести Н. Римского-Корсакова («Основы оркестровки») [53], А. Карса («История оркестровки») [29; 73], Г. Дарваша («Правила оркестровки»¹) [25; 74], Ф. Витачека («Очерки по искусству оркестровки XIX века») [21], У. Пистона («Оркестровка») [47; 78], В. Клопова («К вопросу о синтезе тембра в оркестровке») [33]; ко вторым – М. Глинку («Заметки об инструментовке») [24], Д. Клебанова («Искусство инструментовки») [32] и А. Климовицкого («Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена») [32]². «Нейтралитет» поддерживает Г. Берлиоз в своей работе «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» [6; 71]³. Г. Банщиков вслед за Г. Берлиозом пользуется обоими терминами как синонимами, с той лишь разницей, что у Г. Берлиоза эта синонимия вынесена в заглавие.

Относительно разграничения терминов «инструментовка» и «оркестровка» существует две противоположные позиции. Одной из них придерживался тонкий знаток оркестра и великий педагог И. Финкельштейн, школу которого посчастливилось пройти автору этих строк. Согласно И. Финкельштейну, инструментовка – «раздача» готовых мелодических, гармонических и прочих линий определенным инструментам и группам; оркестровка предполагает переработку фактуры оригинала (большей частью, фортепианного) в оркестровую. То, чем И. Финкельштейн занимался со своими студентами, он считал оркестров-

¹ Дословный перевод названия работы: «Секреты симфонической музыки» [74]. На наш взгляд, это название более точно отражает сущность авторского подхода, чем «дежурное» «Правила оркестровки», по-видимому, принадлежащее переводчикам.

² Самое интересное, что предметом трех названных работ является, строго говоря, именно оркестровка.

³ Первая публикация: *Hector Berlioz. Grand traité d'instrumentation et d'orchestratoins modernes*; Германия, 1843; Франция, 1844. 2-е изд.: Paris: Nouvelle edition, 1856/ С дополнениями Р. Штрауса: *Berlioz – Strauss. Instrumentationslehre*. Leipzig: Peters. 1905.

кой; в зачетках он так и обозначал этот курс, несмотря на официальное его название «инструментовка».

Близка означенной и позиция Н. Агафонникова. В разделе своей работы, который так и называется – «Оркестровка и инструментовка», – он отрицает синонимию этих понятий и пишет: «Суть отличий в том, что понятие “оркестровка” подразумевает творческий процесс пересочинения для оркестра какого-либо инструментального или вокального произведения, тогда как понятие “инструментовка” предполагает только оркестровое воплощение при наиболее точном копировании подлинника» [1: 114]. Далее автор ссылается на две партитуры «Картинок в выставки», сделанных М. Равелем и Н. Черепниним; первую он считает оркестровкой, вторую – инструментовкой. Неясно только, чем он считает другие оркестровые версии этого произведения.

Согласно И. Финкельштейну и Н. Агафонникову, понятие «оркестровка» шире, чем «инструментовка». Однако существует и обратная версия: оркестровка – частный случай инструментовки: первая предполагает создание только оркестровой партитуры, вторая – любое переложение на любой инструментальный состав.

Несмотря на различия, все эти версии сходятся в одном: если применить их к рецензируемой работе, то станет ясно, что вопреки заявленному в заглавии термину «инструментовка» речь здесь идет именно об оркестровке – с переработкой фактуры оригинала и реконструкцией некоторых ее элементов. В то же время, в книге У. Пистона [47], несмотря на название «Оркестровка», речь идет об инструментовке: автор предлагает преобразовать в партитуру эскизы-схемы с заранее расписанными линиями.

Г. Банщиков пользуется терминами «оркестровка» и «инструментовка» как синонимами. Во введении он пишет «Я стремился систематизировать ключевые моменты технологии *оркестровки* (курсив наш. – Ю. Б.), сложившиеся в практике европейского симфонизма за два последних столетия» [4: 3].

Другой употребленный в заглавии термин – «функциональная» – автор убедительно обосновывает, противопоставляя его по смыслу термину «сонорная инструментовка»: «Методика сонорной оркестровки основана на стремлении дать идеальное тембровое воплощение каждому вертикальному срезу музыкальной ткани. <...> Функциональный метод инструментовки делает упор на морфологии музыкальной ткани и ставит своей целью подчеркивание всех узлов и деталей тканевого механизма» [4: 3]. Однако представляется достаточно спорным стремление распространять функциональный метод (с его железной логикой) на произведения, стилистика которых явно предполагает сонорный метод.

В авторефератах кандидатских и докторских диссертаций существует обязательная рубрика «Научная новизна». И хотя рецензируемая работа не претендует на ученую степень, автору, как уже отмечалось, удалось сказать новое слово после своих предшественников, несмотря на скромное заявление: «В этой книге ничего не придумано мною. Я лишь стремился систематизиро-

вать ключевые моменты технологии *оркестровки* (курсив наш. – Ю. Б.), сложившиеся в практике европейского симфонизма за два последних столетия» [4: 3]. Научная новизна автора ярче проявляется в сопоставлении с уже названными работами, содержащими главы о практике оркестровки. Г. Банщиков идет, как и Н. Агафонников, традиционным путем: от отдельных групп оркестра (струнные, дерево, медь) к полному составу (У. Пистон считает задачу переработки фактуры слишком сложной для студентов и предпочитает метод инструментовки эскизов). Но, в отличие от Н. Агафонникова, Г. Банщиков постоянно обосновывает свои действия с помощью им же сформулированных законов оркестровки. Он пишет: «Вообще авторы “руководств”, “пособий” и “учений” по нашему предмету грешат тем, что, рекомендуя те или иные варианты оркестровки, даже не пытаются объяснить, почему (здесь и далее подчеркнуто Г. Банщиковым. – Ю. Б.) следует делать именно так и с какой целью именно так следует делать. А ведь без ответа на эти вопросы невозможно постичь механизм формирования оркестровой материи» [4: 4]. И эта железная логика обоснования, когда автор, поначалу допуская варианты и оставляя конкретные вопросы тембрового оформления открытыми, в конце концов приходит к практически единственному решению, дает ему право на кавычки в приведенной цитате и такую формулировку пробела, существовавшего до него в науке об оркестровке: «Оркестровка как явление существует с древнейших времен; оркестровка как стройная система существует уже почти два столетия; оркестровка как наука, изложенная на бумаге, увы, пока не существует» [4: 4].

К числу наиболее ценных относятся замечания автора относительно единства процесса сочинения музыки и оркестровки. Вопреки расхожему представлению, созданному популярной околмузыкальной литературой, о том, что композитор Икс закончил сочинение оперы (симфонии) и приступил к ее оркестровке, «... работа над партитурой идет параллельно с сочинением самой музыки» [4: 16]. Этой цитате из главы «Выбор оркестрового состава» вторит другая, где речь идет о Серенаде для струнного оркестра П. Чайковского: «Здесь опять возникает причинно-следственная проблема: широкое использование открытых струн продиктовано требованием музыкальной ткани. Но ведь сама музыка изначально задумывалась именно в этой тональности, для того чтобы широкое использование открытых струн оказалось возможным! Так, где причина, а где следствие?» [4: 75]. Впрочем, это расхожее представление опровергает еще Н. Римский-Корсаков: «Как неправильно думают многие, говоря: такой-то композитор прекрасно инструментует <...>. Да ведь инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения» [53: 2].

Весьма примечательно и замечание Г. Банщикова относительно «самозвучащих» партитур [4: 47-48], восходящее к остроумной классификации А. Глазунова: «1) оркестровка, звучащая хорошо при мало-мальски исправном исполнении, а при надлежащем разучивании – восхитительно; 2) оркестровка, эффекты которой выходят лишь при особых заботах и старании капельмейстера и исполнителей; 3) оркестровка, которая при всем старании капельмейстера

и исполнителей все-таки выходит неудовлетворительно»⁴. Несомненно, рекомендации Г. Банщикова направлены на создание партитур первого вида.

Обозначенный выше принцип — «существовало, но не было сформулировано» — применим и для характеристики 8-й главы, носящей название «Геометрия партитуры». Так автор характеризует весьма излюбленную композиторами переключку инструментов в порядке их тесситуры и — соответственно — написания в партитуре. Действительно, наслаждение получает как ухо, так и глаз. Однако автор упускает из виду соотношение тесситуры гобоев и кларнетов. Объективно диапазон кларнета перекрывает диапазон гобоя как сверху, так и особенно снизу. Второе обстоятельство обусловило расположение в партитуре гобоев выше кларнетов, в то время как первое, плюс динамическое преобладание верхнего регистра кларнета над верхним регистром гобоя, часто служит поводом для «нарушения» геометрии партитуры. Окончательное решение о вертикальном соотношении гобоев и кларнетов принадлежит композиторам (если вынести за скобки их личные вкусы) в зависимости от тембрового окружения: в тютти, особенно в присутствии меди, кларнеты принесут больше пользы в верхнем регистре — их следует излагать выше гобоев или в унисон с ними, но в обоих случаях над медью; в эпизодах открытого звучания дерева (либо там, где эта группа на первом плане) может образоваться звуковысотная зона ниже гобоев, заполняемая только кларнетами. Приводя яркий пример использования фактора геометрии партитуры (фрагмент из II части Третьей симфонии Л. Бетховена [4: 62]), Г. Банщиков упускает из виду «контрпример» — тему побочной партии увертюры к «Руслану и Людмиле» М. Глинки, где в переключке деревянных кларнет изложен выше гобоя. Такой же тесситурный порядок этих инструментов рекомендует Г. Банщиков в собственной оркестровке «Няниной сказки» П. Чайковского (не обосновывая, правда, своего выбора в пользу этого решения): в мотиве на стыке тактов 13 и 14 примера 41 [4: 198], изложенном в «частном тютти» дерева в двух октавах форте, в верхней октаве две флейты и первый кларнет, в нижней — два гобоя и второй кларнет⁵:

Ⓐ

Flauti

Oboi

Clarinetti in A

⁴ Цит. по: [53: 3].

⁵ Приводимые нами нотные примеры, в отличие от примеров из книги Г. Банщикова, на которые мы ссылаемся, обозначены буквами.

Также к числу открытий, буквально «витавших в воздухе», но впервые сформулированных Г. Баншиковым, принадлежит и тезис о необязательном скрупулезном следовании законам динамического равновесия (которым в свое время много внимания уделил Н. Римский-Корсаков): «...разумный межфункциональный динамический дисбаланс не только не вреден, а даже полезен для оркестровой Вертикали» [4: 47]. К этому тезису примыкают и рассуждения автора о полидинамике: «Понятие **полидинамика** (выделено Г. Баншиковым. – Ю. Б.) означает применение различающихся динамических показаний к одновременно звучащим элементам музыкальной ткани для подчеркивания наиболее важных из них посредством динамического выделения» [4: 51].

К разряду инноваций автора можно было бы отнести многочисленные предлагаемые им термины, которые, однако, при ближайшем рассмотрении, за редкими исключениями оказываются лишь претендующими на новизну, несмотря на подчеркивание последней употреблением заглавных букв. В первую очередь, это касается Горизонтали и Вертикали. Напомнив привычное значение этих терминов (со строчных букв [4: 18]), автор формулирует их свою трактовку: «...применительно к партитуре, Горизонталь – это процесс изменения оркестровой ткани, Вертикаль же – всякая стабильная оркестровая ткань» (там же), чем, несмотря на свое же предостережение, окончательно все запутывает. В дальнейшем термин «Горизонталь» употребляется практически один раз, и то буквально на этой же странице: «...нет изменений в структуре оркестровой ткани – нет и Горизонтали» [4: 18]. Такой контекст употребления термина не способствует прояснению его значения; к тому же, из дальнейшего изложения выясняется, что изменение оркестровой ткани для автора – проявление Вертикали.

Последний термин, в отличие от многих других, вводимых автором, «работает» на протяжении всей книги, но как? Если вынести за скобки процитированный выше фрагмент [4: 17], где термин использован в привычном смысле (смущает только заглавная буква), то в конце концов «Вертикаль» оказывается категорией формы, т. е. горизонтали. На первый взгляд, всякое обновление фактуры для Г. Баншикова – новая Вертикаль, именно по такому принципу он разбивает оркеструемые произведения на Вертикали. Вопрос для автора не формальный: всякая новая Вертикаль требует нового оркестрового решения (с различной степенью обновления). Масштабы этих Вертикалей могут колебаться в очень широких пределах. Максимальный размер Вертикали – целая вариация в «Болеро» М. Равеля [4: 19]; можно было бы дополнить: вся медленная часть практически любого барочного инструментального концерта – для музыки барокко весьма характерно длительное пребывание в одном состоянии⁶. С минимальным сложнее, даже несмотря на предостережение:

⁶ Думается, что присутствие в рецензируемой книге музыкального материала, лежащего за пределами «юрисдикции» (по образному выражению автора) функциональной инструментовки (поздний романтизм, импрессионизм), дает нам право ссылаться на музыку более ранних эпох, в которой уже видны зачатки функциональной инструментовки.

«Подключившиеся в шестом такте гобои имеют целью не создание новой Вертикали, а динамическое усиление на подходе к местной кульминации» [4: 25]⁷. Автор приводит крайний случай такого рода – анализ вальса из «Кавалера роз» Р. Штрауса [4: 29-30], где отмечено обновление оркестровой фактуры буквально в каждом такте, но воздерживается от вывода – считать ли каждый такт особой Вертикалью или данный пример являет собой единую Вертикаль? Пример представляется нам менее корректным, чем наша ссылка на музыку барокко, и, к тому же, в какой-то мере разрушающим концепцию Вертикали, предлагаемую автором: оркестровый стиль Р. Штрауса лежит на грани функциональной оркестровки; следовательно, данный пример оказывается за пределами «юрисдикции» концепции Вертикали.

Да что там говорить о таких сложностях и пограничных явлениях, когда концепция автора не дает ответа на более простой вопрос: следует ли считать новой Вертикалью каждое новое вступление темы в экспозиции фуги или смену тематического раздела интермедией? Если учесть значительные фактурные изменения (разрастание от одного до 3-4, а то и 5 голосов), то да. Но как в этом случае быть с тенденцией решать полифонические эпизоды в едином тембре (в основном, чисто или преимущественно струнном – вспомним многочисленные фугированные эпизоды из симфоний Д. Шостаковича), а также преимущественно монотембровую регистровку фуг И. С. Баха, предпочитаемую органистами, в отличие от политембровой – его же хоральных прелюдий?

В конечном счете, ценность нового термина определяется новизной его содержания, в частности, таким критерием: можно ли без него обойтись? В принципе, везде, где Г. Банщикова употребляет термин «Вертикаль», будь то анализ партитуры или практическая оркестровка, речь идет о степени обновления оркестровых средств в связи с изменениями в музыкальной фактуре; иными словами, о соотношении стабильного и мобильного в оркестровке. Например, без этого термина ничуть не пострадал бы довольно пространственный анализ фрагмента из Первой симфонии И. Брамса [4: 23–25]⁸.

Несколько более удачен в этом отношении термин «Функция». Строго говоря, нововведением Г. Банщикова здесь является лишь заглавная буква – термин употребляется в привычном для нас значении (синоним – «оркестровый план»). Как только Г. Банщикова в своем терминотворчестве идет чуть дальше – термины, по существу, перестают работать. На с. 10 мы узнаём, что Функции бывают горизонтальные и вертикальные. Последние – не что иное, как гармония, со своими функциями (не фактурными, а гармоническими), точнее (здесь мы солидарны с автором) – ритмогармония [4: 10]. Именно этот термин и работает в дальнейшем изложении, а «горизонтальная Функция», лишившись противопоставления «вертикальной», умерла вслед за ней, едва родившись, на той же

⁷ Читай: не всякое обновление есть новая Вертикаль.

⁸ Тем не менее, несмотря на все вышесказанное, автор этих строк, делая переложения симфонических партитур для гитары, про себя отмечает: здесь наступает новая Вертикаль, следовательно, и в гитарную фактуру нужно внести соответствующие изменения.

с. 10. Осталась жить на страницах книги лишь просто «Функция», в которой, как уже говорилось, нова только заглавная буква.

Но даже в течение своей весьма короткой жизни названные термины не избежали, по меткому выражению В. Лапина, «биения». Выделяя в качестве горизонтальных Функций мелодию и бас, автор упускает из виду, что обе они участвуют и в образовании вертикали. Более удачно определение хоральной фактуры как единой вертикальной Функции, неудачен лишь пример. Мелодия «Гаудеамуса» вполне может оказаться, согласно терминологии автора, самостоятельной горизонтальной Функцией: она достаточно выразительна, даже будучи пропетой одногласно, чего не скажешь об альтернативных примерах, которые хотелось бы предложить. Таких примеров масса; наиболее яркие – хоральные эпизоды из «Ромео и Джульетты» П. Чайковского, финала его же Шестой симфонии или «Богатырских ворот» М. Мусоргского. Все эти примеры объединяет то, что они решены практически монотемброво (последний – во всех оркестровых версиях). Единую вертикальную Функцию прекрасно иллюстрирует и хоральный эпизод из «Семинариста» М. Мусоргского, несмотря на вынужденное политембровое решение (голос и фортепиано).

Как и в случае с «Вертикалью», встает вопрос о границах применения термина «Функция». Вернее, не его самого, а стоящего за ним Второго Закона инструментовки: «...различные одновременно звучащие Функции ткани должны отличаться друг от друга своим тембровым оснащением или характером звучания» [4: 31]. Здесь опять встает вопрос о фуге (видимо, Г. Баншикову в какой-то мере передалась неприязнь Г. Берлиоза к фугам, выразившаяся, однако, в менее агрессивной форме – «нейтралитете»): считать ли ее голоса разными Функциями и, следовательно, «раскрашивать» ли их в разные оркестровые краски? По этому поводу существуют разные позиции. У. Пистон в единственном примере такого рода [47: 416-417] предпочитает индивидуализированную трактовку каждого голоса; Д. Клебанов демонстрирует множественность решений [31: 184-206]. Однако в композиторской практике преобладает мнение, что голоса фуги достаточно индивидуализированы и в «раскраске» не нуждаются, и, соответственно, тенденция к монотембровому решению, – следовательно, они, по Г. Баншикову, – единая Функция.

В отличие от других вводимых автором терминов, принцип Идентично-Подобного – действительно находка, выдержавшая испытание главным критерием – работоспособностью. Пусть этот термин не фигурирует буквально через страницу, но его незримое присутствие ощущается постоянно, даже порой чрезмерно абсолютизируется, но об этом ниже. А пока лишь отметим скромность автора, от которой ценность его открытия возрастает – он только изложил на бумаге этот принцип, давно известный в оркестровой практике, – и представим слово автору: «Принцип Идентично-Подобного представляет собой двуединство парадоксальных на первый взгляд Правил. Правило Первое: если рядом друг с другом расположены две структурно схожие (Подобные) конструкции, то их инструментовка должна быть одинаковой. Правило Второе:

если рядом друг с другом расположены две совершенно одинаковые (Идентичные) конструкции, то их инструментовка должна различаться» [4: 94]⁹.

Но удачные находки, выдержавшие проверку на жизнеспособность, – большая редкость. Другой вводимый автором термин – «Символ» – прожил практически всего три страницы: «Символы, относящиеся к единой Функции, должны иметь одинаковое (или максимально близкое) тембровое оснащение и характер звучания» [4: 40]. Собственно, то же самое можно сказать другими словами, например: «Каждый оркестровый план должен иметь единое тембровое оснащение» – что и делает автор буквально через три страницы: «...одинаковая тембровая оснащенность тонов вертикальной Функции ткани автоматически обеспечивает их динамическое равновесие» [4: 43]. Здесь мог бы работать термин «Символы», но автор прекрасно обходится без него.

Что же касается фактической стороны приведенного высказывания на с. 40, то здесь следует вспомнить о рекомендательном характере законов оркестровки [4: 46]. Известны случаи отступления от этого правила, в основном, в мелодии: например, такой распространенный прием, как передача мелодии другому инструменту, подчас далекому по тембру от предыдущего, – многочисленные случаи такого рода описывает Д. Клебанов.

Можно было бы не столь критически относиться к терминотворчеству Г. Банщикова, если бы оно не сопровождалось отсутствием некоторых общепринятых терминов, в то время как явления, ими обозначаемые, в работе присутствуют. Например, соотношение Первого и Второго законов инструментовки [4: 32] более известно как «экономия тембра». Нет также терминов «формообразующая роль оркестровки», «оркестровое крещендо и диминуэндо», «оркестровые акценты».

Не вполне строго трактуется автором общепринятая терминология. Особенно «не повезло» термину «диапазон», получившему у Г. Банщикова, помимо основного, еще два значения. «В верхней части диапазона <...> флейта способна <...> на весьма громкое звучание» [4: 195]. И буквально через фразу: «Свои особенности и у среднего диапазона флейты» [4: 195]. Ясно, что во втором случае имеется в виду регистр. Последний термин также употребляется автором, но исключительно для обозначения участка общеоркестрового диапазона, но ни разу – по отношению к отдельному инструменту. Кроме того, «диапазон» у Г. Банщикова может означать еще и «тесситуру»: «Басовая линия достаточно далеко отнесена по диапазону от мелодической и ритмогармонической Функций» [4: 72]. Ср. также: «контрабасам в данном диапазоне делать нечего» [4: 166].

Своеобразны взаимоотношения Г. Банщикова с зеркальной репризой. Давая краткую характеристику форме пьесы П. Чайковского «Нянина сказка» (простая трехчастная), автор предупреждает: «будем помнить, что существует та-

⁹ Слушая оркестровку Л. Стоковского органной Пассакальи И. С. Баха, автор этих строк неожиданно натолкнулся на игнорирование Принципа Идентично-Подобного: первая вариация у струнных, подобная ей (но не идентичная) вторая – у дерева. Напомним, что органисты в этом фрагменте регистровку не меняют.

кое явление, как зеркальная реприза» [4: 97]. Если вспомнить, что зеркальной репризой принято называть инверсию главной и побочной партий в сонатной форме, то возникает недоумение: в оригинале реприза буквальная, оркестровка может сделать ее динамической, но зеркальной? Прояснение возникает на с. 104: оказывается, Г. Баншиков имел в виду перемену тембровых решений даже относительно не крупных фрагментов (сопоставимых по масштабам с сонатной формой), а однотактовых мотивов.

Не так проста, как кажется на первый взгляд, ситуация с терминами «моно- и политембровый оркестр (ансамбль)». Просто разрешается она только у Г. Баншикова: струнный оркестр – монотембровый (названия глав 9 ч. I, 2 и 4 ч. II), начиная с деревянной группы – политембровый (название главы 5 ч. II). При ближайшем рассмотрении вопроса выясняется, что тембры могут быть не только однозначно одинаковыми или разными, но и более или менее близкими. Иными словами, моно- и политембровый оркестр – лишь полярные явления, между которыми существует множество градаций. Строго говоря, монотембровым в чистом виде является лишь Хатчинс-октет¹⁰. Далее следуют: струнная группа, играющая исключительно агсо; медь (и в той, и в другой группе присутствуют инструменты одного класса, согласно систематике Э. М. Хорнбостеля – К. Закса [68], но внутри медной группы различаются более яркие трубы и тромбоны и более мягкие валторны и приближающаяся к ним туба); дерево (по Хорнбостелю – Заксу, уже несколько классов инструментов: флейты и шалмеи; последние, в свою очередь, подразделяются на гобой и кларнеты); струнная группа с учетом пиццикато (которое для Г. Баншикова всего лишь средство изменения звучания, но не тембра, наряду с легато и стаккато [4: 32]); духовой оркестр (с ударными); наконец, полный состав симфонического оркестра. На наш взгляд, более простым и спокойным путем пошел Н. Агафонников [1]. Не претендуя ни на какие классификации, при том же плане изложения, что и у Г. Баншикова, Н. Агафонников назвал главы своей работы «оркестровка для струнной группы, дерева, меди, малого и большого симфонического оркестра».

Несомненную ценность представляет глава 7 части I – «Тембровая драматургия». Что, казалось бы, можно нового открыть в таком изученном произведении, как Девятая симфония Л. Бетховена? Но давно известно, что музыка великих неисчерпаема; нашлось в ней место и для Г. Баншикова. Подлинным открытием является его анализ вступления к финалу Симфонии: первая реинициация по своему тембровому решению соответствует первому проведению темы первой части; вторая – второму проведению во второй части и т. д. [4: 65-67].

Неумолимая логика бетховенской концепции невольно передалась и самому Г. Баншикову. Это сквозит во всей работе и особенно ярко проявляется в анализе фрагмента из I части Первой симфонии И. Брамса, вызывая ассоци-

¹⁰ Экспериментальное семейство скрипок, созданное американским инструментальным мастером К. М. Хатчинс, которая уделила особое внимание тембровой слитности ансамбля, в итоге значительно превзошедшей таковую у традиционного смычкового квартета или оркестра.

ации с доказательством математической теоремы [4: 23-24] или, как отмечает сам автор, «не правда ли, очень похоже на анализ шахматной партии?» [4: 24]. Та же неумолимая логика сквозит и в обосновании оркестрового решения пьесы П. Чайковского «В церкви» для группы медных с литаврами [4: 111–119]. Эту же логику автор распространяет и на музыку К. Дебюсси, что само по себе могло показаться спорным, если не одно обстоятельство: решение вопроса о том, где давать, а где не давать глассандо арфы [4: 158], относится к области экономии тембра, а это, думается, актуально для музыки любого направления.

Весьма ценно замечание автора относительно добетховенской монополии скрипок на тематизм и связанной с ней экономией тембра скрипок в I части Третьей симфонии Л. Бетховена [4: 35]. К числу достоинств работы следует отнести и учет специфики оркестра и его инструментов, отличной от специфики фортепиано [4: 141-142], и связанная с ней необходимость переработки фактуры, чтобы не «обречь оркестрантов на акробатические подвиги, заставив их играть авторский текст буквально» [4: 141]. Наконец, убедительно обоснование выбора для анализа образцов музыки XIX века [4: 68]; от себя только добавим, что не менее убедительно распространение этого выбора на материал для практической оркестровки.

Но главная ценность рецензируемой работы, особенно значимая на фоне скудости работ по практической оркестровке, – тщательная аргументация своих действий при опоре на предварительно составленный общий план оркестровки. Если Н. Агафонников [1] об общем плане оркестровки упоминает лишь вскользь, а свои практические действия комментирует: «в таком-то такте вводим такой-то инструмент, а в таком-то – снимаем такой-то», почти не объясняя, почему он это делает, то Г. Банщикова оркестровку каждого примера начинает с составления и тщательного обоснования общего плана, оставляя на первых порах открытыми некоторые вопросы конкретного тембрового воплощения того или иного фрагмента и призывая прежде «оглядеться по сторонам» [4: 124]. Наиболее подробный комментарий своим действиям автор дает на с. 118.

Любому музыканту известно (причем, задолго до Г. Банщикова), что оркестровка должна в первую очередь соответствовать стилистике оригинала. Г. Банщикова не только отвергает «с порога» грубые нарушения стилистики (например, арфу в оркестровке 17-й сонаты Л. Бетховена [4: 123]), но и подмечает более тонкие черты оркестрового стиля композиторов, фортепианную музыку которых он предлагает оркестровать. Сюда относятся: изложение темы главной партии 1-й части 17-й сонаты Л. Бетховена у струнных (несмотря на упомянутые «возражения» Л. Бетховена против монополии скрипок на тематизм, стилистическая норма бетховенской эпохи – изложение основного тематического материала в струнной группе [4: 125]); противоход в пьесе П. Чайковского «В церкви», порученный тромбону по ассоциации с тромбонными противоходами в симфониях П. Чайковского [4: 116]; звуковые пятна в оркестровке пьесы К. Дебюсси «Паруса» [4: 160-161]. Но в одном моменте чувство стиля все же отказало Г. Банщикову. Рассматривая возможные тембровые решения начальных попевок «Парусов», он отвергает флейты, считая тесситуру попе-

вок (нижний звук нижнего голоса – с¹) слишком низкой, и предлагает поделить попевки между гобоями и кларнетами [4: 162]. Между тем, низкий регистр флейты весьма характерен для оркестрового стиля К. Дебюсси (вспомним «Послеполуденный отдых Фавна»), и поручение обеих попевок двум флейтам было бы идеальным.

При переработке фортепианной фактуры в оркестровую приходится реконструировать некоторые ее элементы. Казалось бы, что здесь можно открыть нового? Но и здесь Г. Баншиков находит тонкие, не лежащие на поверхности решения, причем, не только в случаях, когда тот или иной звук может быть сыгран, но не помещен в фортепианную фактуру по соображениям ясности (оркестровка 17-й сонаты Л. Бетховена [4: 143-144]), но и при оркестровке пьес из «Детского альбома» П. Чайковского, предназначенного для исполнения юными музыкантами, не могущими «прихватить» реконструируемые Г. Баншиковым элементы фактуры [4: 91, 111].

Как и у любого музыканта-практика, знающего искусство оркестровки не только теоретически, у Г. Баншикова масса тонких наблюдений. Это:

- сонаты Л. Бетховена – «неоркестрованные симфонии» [4: 119];
- тембр как средство разъединения (о Пятой симфонии Д. Шостаковича [4: 55]) и соединения (о Пятой симфонии П. Чайковского [4: 56-57]);
- октава струнных, где наверху первые скрипки и альты, а внизу вторые скрипки и виолончели, предпочтительнее обычного тесситурного порядка – наверху две группы скрипок, внизу альты с виолончелями [4: 137-138];
- литавры фортиссимо и пиано – разные тембры [4: 49];
- фортепианный звук в форте затухает быстрее, чем в пиано, и требует для своей передачи разных оркестровых средств [4: 112, 153];
- минорные мотивы второго этапа главной партии I части Третьей симфонии Л. Бетховена у струнных, мажорные – у духовых [4: 38-39];
- связь тембрового оснащения мотивов-переключек связующей партии той же части с гармонией и интерваликой [4: 61]¹¹;
- тонкость штриховки подголоска и баса в вальсе из Серенады для струнного оркестра П. Чайковского [4: 72-73];
- заглавие – «визитная карточка» пьесы, его следует учитывать при оркестровке, чтобы создать нужный образ [4: 82].

Как и во всякой крупной работе, являющей собой новое слово в данной области знаний, недостатки рецензируемой книги – продолжение ее достоинств, и затруднительно определить, где кончаются последние и начинаются первые. К примеру, автор весьма тонко комментирует «нарушение» одного из законов оркестровки (напомним: действующего на протяжении двух столетий, но сформулированного Г. Баншиковым) в III части Седьмой симфонии Л. Бетховена: «...все зависит от того, кто и как эти законы нарушает. Когда это делает Бетховен, можно быть уверенным, что тем самым он если не создает новый закон, то, во всяком случае, формирует обоснованное исключение из закона. Комплекс

¹¹ Однако упущен один момент: более широкие мотивы скрипок в этой переключке – резюмирующие.

«валторна – литавры» не отвечает формальным требованиям Третьего Закона (гласящего о единстве тембра внутри Функции. – Ю. Б.), но он... (многоточие автора. – Ю. Б.) прекрасно звучит!» [4: 45]. Автор, однако, упускает из вида, что комплекс «валторна – литавры» звучит не в чистом виде, а «сдобренный» тембром струнных, что является «смягчающим обстоятельством».

Не менее тонко прокомментировано Г. Банщиковым отсутствие дублирующего фагота в басовом проведении темы побочной партии в репризе I части Первой симфонии Л. Бетховена при наличии дублирующего фагота в соответствующем фрагменте экспозиции. В своеобразной форме заочной дискуссии с читателем автор отстаивает логику мышления Л. Бетховена [4: 14]. Однако на этом фоне непонятно, почему Г. Банщиков оставил без комментариев отсутствие кларнета в третьем мотиве другого проведения этой же темы, основанного на переключках октавных комплексов «флейта – гобой» и «кларнет – фагот» [4: 12]. Может, он положился на не менее тонкий комментарий У. Пистона именно по поводу этого эпизода [47: 336-337], однако ссылки на У. Пистона нет...

В следующем заинтересовавшем нас фрагменте книги опять «не повезло» Л. Бетховену, на этот раз в теме главной партии I части Третьей симфонии. Проводя красной нитью мысль об отсутствии «случайностей» у классиков, автор оставляет без комментариев единственную ноту в проведении темы у духовых, а в анализе туттийного проведения, в котором третья валторна «уходит с темы посреди мотива», ограничивается констатацией «некоторых отклонений» у медных [4: 34]. Мы далеки от мысли считать эти детали «случайностью», но какова позиция Г. Банщикова по этому вопросу?

Автор уделяет много внимания такому важному фактору, как выбор оркестрового состава, однако в определении типа состава порой допускает неточности. Избранный им для оркестровки 17-й сонаты Л. Бетховена состав он называет «почти бетховенским» [4: 119], хотя степень этого «почти» весьма значительна: к составу, который принято считать бетховенским, Г. Банщиков добавляет вторую пару валторн, третью трубу и тромбоны с тубой. Почти «чайковский» состав. Более предпочтительной представляется нам «нейтральная» (хотя и недостаточно конкретная) классификация Н. Агафонникова, который один из разделов своей книги посвятил оркестровке для малого симфонического оркестра, другой – для большого [1: 143-150].

Вместе с тем, в другом фрагменте работы Г. Банщиков точно называет бетховенский состав [4: 17], не указывая, правда, количество и строй литавр. Момент, казалось бы, формальный, если бы не сложившийся к тому времени стандарт, который первым нарушил Л. Бетховен. Именно этот момент – необычная настройка литавр – упущен в блестящем по всем остальным параметрам анализе эпизода из II части Девятой симфонии Л. Бетховена [4: 57-58].

Говоря об оркестровом составе, автор упускает из виду возможность замены инструментов в деревянной группе. Между тем, при оркестровке «Парусов» К. Дебюсси (ч. II глава 7) постоянно требуются аккорды в тесном расположении в одном тембре у дерева. Эти аккорды идеально прозвучали бы у трех оди-

наковых инструментов, но этот расходитсЯ с изначальной установкой Г. Банщикова: в каждой подгруппе деревянных два родовых и один видовой инструмент. Аналогично решается проблема одноразового использования того или иного инструмента на протяжении крупной партитуры (ч. II глава 3). В связи с этим вспоминается вошедшая в исполнительскую традицию замена в конце экспозиции I части Шестой симфонии П. Чайковского фагота бас-кларнетом. Выбор П. Чайковским фагота обычно объясняют нежелательностью введения дополнительного инструмента для единственного мотива из четырех нот. Однако П. Чайковский, как и в нашем случае Г. Банщиков, не учел, что для этого не обязательно вызывать дополнительного музыканта, достаточно принести дополнительный инструмент.

Некоторые положения автора можно было бы проиллюстрировать более яркими примерами. Приводя пример вертикальной Функции (из увертюры к опере «Риенци» Р. Вагнера), Г. Банщиков оставляет без комментариев динамическое неравновесие (несдвоенные валторны против унисона трех тромбонов [4: 15]). Данный тезис ярче проиллюстрировал бы пример чисто хоральной фактуры: эпизод из «Ромео и Джульетты» П. Чайковского (кларнеты и фаготы) или из финала его же Шестой симфонии (тромбоны с тубой). Пример персонафикации тембра буквально лежит на поверхности – конец II части Шестой симфонии Л. Бетховена, где даже подписано в партитуре, каких именно птичек должны изображать флейта, гобой и кларнет. Тем не менее, при наличии других достаточно ярких примеров, названный эпизод не упомянут [4: 53].

Остальные упущения автора носят частный характер, поэтому остановимся на них лишь вкратце. Говоря о бетховенском тематизме, основанном на звуках, доступных натуральной меди [4: 6], автор упускает из виду, что с тем же расчетом (возможность проведения в любой из трех групп) писали свои темы композиторы эпохи барокко; разница лишь в трактовке меди (зона высших обертонов) и, соответственно, в мелодической развитости. Напоминая читателям о традиции расположения аккорда валторн «вперекрест» [4: 111], автор упускает из виду приводимый им же пример «прямого» расположения валторн [4: 44]. Синхронное четырехголосие в III части Седьмой симфонии Л. Бетховена (а также в не приведенном Г. Банщиковым вступлении к I части Второй симфонии Л. Бетховена) реализовано «двумя гобоями и двумя фаготами, инструментами хотя и близкими, но разными» [4: 46]. Можно долго и беспредметно спорить о близости и различии этих инструментов, если забыть тот факт, что по Хорнбостелю – Заксу фагот – тоже гобой. Следовательно, в условиях отсутствия в оркестре четырех одинаковых духовых инструментов выбор Л. Бетховена идеален. Не столь абсолютно утверждение, что все написанное должно быть слышно [4: 47]: например, в tutti некоторые инструменты в силу своих тесситурных и динамических особенностей не могут быть слышны.

Анализируя пример 28, автор очень точно указывает ряд факторов, побудивших П. Чайковского разделить группу контрабасов, играющих пульсирующий органнй пункт (при этом в остальных группах также дивизи). «Представим себе, как скучно было бы всем контрабасистам «долдонить» это *re* непрерыв-

но на протяжении шести тактов» [4: 71]. От себя добавим: не столько скучно, сколько утомительно. Что же касается другого критерия – динамического равновесия, то думается, что он не был решающим при выборе П. Чайковского в пользу дивизи: в пиано динамическое равновесие возможно и между разделенной и неразделенной группами.

При анализе примера 29 [4: 72], говоря об унисонном столкновении на звуке *re* мелодии и верхнего гармонического голоса, можно было бы рассмотреть возможность снятия этого *re* у вторых скрипок. В таком случае выяснилось, что П. Чайковский не снял это *re* по соображениям голосоведения: в него разрешается *до-диез* предыдущего такта.

Существенно дополняет наши знания о возможностях инструментов замечание автора о предпочтении крайних струн для достижения максимальной динамики [4: 76-77]. Именно этим он объясняет переключивание виолончелей и контрабасов в коротком аккорде в Серенаде для струнного оркестра П. Чайковского. Однако автор не рассматривает альтернативу: извлечение *C* (по звучанию) на четвертой струне контрабасов. Этот звук дал бы более прочный фундамент аккорда, чем нижнее виолончельное *C*, извлекаемое в составе четырехзвучного аккорда.

Говоря о «запасе прочности» при определении состава ударной группы для оркестровки «Парусов» К. Дебюсси, стоило бы отложить окончательное решение этого вопроса. В таком случае не возникла бы ситуация, в которой «... какие-то из этих ударных нам и не понадобятся» [4: 149].

Хотя обзор источников, пусть краткий, не входит в задачу автора, но говоря о синтетической природе звука арфы в связи с ее имитацией другими оркестровыми средствами [4: 92], невозможно пройти мимо работ В. Клопова (например, [32]), посвященных этому вопросу.

Оркестровка – дело тонкое, и совершенно естественно, что каждому композитору присуще свое индивидуальное слышание оркестрового звучания, каждый композитор волен иметь свои пристрастия или, наоборот, неприязни. Вспомним, к примеру, характеристику, данную А. Онеггером контрафаготу: «унылое бревно, высовывающееся из оркестра» [45: 66]. Однако многие тембровые и регистровые свойства инструментов объективны, и у нас здесь есть о чем поспорить с автором рецензируемой книги.

В наши дни, когда хроматическая медь существует уже полтора столетия, написание партий валторн и труб без ключевых знаков представляется анахронизмом [4: 110–111]. Еще Г. Берлиоз в главе о натуральной валторне писал: «...если валторне поручается сольный голос и ее строй не совпадает с тональностью оркестра, то диезы или бемоли, требуемые тональностью, лучше выставить в ключе» [6: 323]. Удивительно, как до сих пор его голосу не вняли ведущие композиторы-симфонисты, в то время как в сольной, педагогической, оркестрово-духовой и джазовой литературе валторны и трубы в плане нотации с ключевыми знаками давно уравниены с остальными членами великой семьи музыкальных инструментов в правах хроматических.

Также безвозвратно ушло в прошлое разнообразие строев кларнетов, причем если кларнет *in C* уступил свои позиции собратьям, то кларнет *in A* все еще можно встретить в партитурах (в том числе и предлагаемых автором рецензируемой работы), но не в реальных оркестрах, где единственным строем кларнета стал строй В. Чтобы отвести обвинения в пристрастиях или антипатиях, предоставим слово У. Пистону: «До недавнего времени (английское издание датируется 1978 годом. – Ю. Б.) кларнет *in A* использовался по следующим соображениям: во-первых, чтобы облегчить аппликатуру в дизезных тональностях <...>, во-вторых, чтобы придать звучанию <...> менее яркий, но более теплый характер <...>, в-третьих, чтобы получить нижнее *до-диез* <...>. Что касается первого пункта, то <...> совершенствование механики и громадные успехи в технике игры сводят аппликатурные проблемы к минимуму. Что же касается тембровых различий, то они не слишком существенны <...>. Относительно нижнего *до-диез* <...> можно добавить, что кларнетные мастера предприняли попытку расширить диапазон вниз за счет добавления клапана *ми-бемоль* к инструменту *in B*» [47: 163]. Этот клапан, добавленный к инструменту А. Саксом, был известен еще Г. Берлиозу [6: 280].

Остальные соображения носят более частный характер:

- дерево, «вываливающееся» в тутти [4: 43] – это не совсем так: высокое дерево, будучи сосредоточенным над медью, вполне может за себя постоять, а флейта-пикколо в верхнем регистре слышна в любом тутти;
- открытые струны звучат мягче [4: 90] – во всех работах по симфоническому инструментарию и оркестровке подчеркивается более яркий характер звучания открытых струн;
- двойные ноты звучат более напряженно [4: 93] – характер ведения смычка по двум струнам ничем не отличается от ведения по одной струне, в то время как трех-, а тем более четырехзвучный аккорд требует арпеджированного смычка;
- свирепый характер смычковых акцентов [4: 93] – не всегда, скорее зависит от музыкального контекста и, соответственно, от исполнительского нюанса;
- «вязкие флейты замажут стаккато» [4: 107] – флейтовое стаккато не такое уж вязкое, как, скажем, валторновое; вообще флейтовая атака – одна из самых острых в оркестре;
- кларнеты – мягкий вариант, гобои – более жесткий [4: 145] – гобой звучит жестко в крайних низах своего диапазона; в том регистре, который использован в данном фрагменте, и гобои, и кларнеты могут прозвучать достаточно мягко;
- «тромбоны и туба в этом диапазоне (точнее – тесситуре; речь идет о верхней половине большой октавы. – Ю. Б.) довольно вялые» [4: 140] – медь отличается ровностью и гибкостью динамики по всему диапазону, за исключением, пожалуй, нижнего регистра валторны; данная тесситура для тубы – средний регистр; отказавшись от использования меди в этом компоненте фактуры, Г. Баншиков находит ей другое применение, в результате чего получается весьма причудливая и едва ли соответ-

ствующая стилистике П. Чайковского фактура; терции третьего тромбона и тубы ниже контрабасов, играющих в унисон с виолончелями:

– по регистрам специализируются валторнисты, но не трубачи [4: 111].

Одно из достоинств книги – замечание о рекомендательном характере законов искусства [4: 46]. Реализуется эта декларация Г. Банщиковым довольно гибко. С одной стороны, при оркестровке пьесы К. Дебюсси автор допускает более широкое вариативное поле для выбора решений [4: 168], чем по отношению к произведениям Л. Бетховена и П. Чайковского, и даже не дает окончательного варианта партитуры, предоставляя его читателю. С другой – неумолимая логика именно функциональной оркестровки практически не оставляет места для альтернативных решений. Несмотря на это, хотелось бы предложить несколько вариантов, как равно приемлемых, так и, на наш взгляд, более удачных, но, по возможности, не нарушающих концепцию Г. Банщикова. Однако прежде, чем приступить к собственным рекомендациям, отметим наличие альтернативной оркестровки пьесы П. Чайковского «Утреннее размышление», сделанной Н. Агафонниковым [1: 121-125]. Версия Г. Банщикова выгодно отличается в лучшую сторону. Не вдаваясь в подробности, назовем только более логичное первое вступление контрабасов у Г. Банщикова, неоправданный перенос заключительного органного пункта в разные октавы у Н. Агафонникова и более изобретательную передачу эффекта фортепианной педали у Г. Банщикова.

Как уже отмечалось, Г. Банщиков, в отличие от Н. Агафонникова, основательно аргументирует свои действия. Однако по отношению к данной пьесе его аргументация не вполне убедительна. Во-первых, спорно утверждение Г. Банщикова о «странности» формы пьесы. Во-вторых, почему название «Утреннее размышление» не объясняет этих «странностей», а название «Утренняя молитва» все ставит на свои места? Ведь само про себе «размышление» уже предполагает свободную форму. Что касается названия как «визитной карточки» пьесы, то разница в названиях не помешала Н. Агафонникову, написавшему свою книгу задолго до повального возвращения исторических названий городам, улицам, операм и фортепианным пьесам малых форм, услышать в этой пьесе, как и Г. Банщиков, хорал.

Нам же наиболее характерным моментом, также своего рода «визитной карточкой», но заключенной не в названии пьесы, а в самой музыкальной фактуре, представляется ритм сарабанды¹². К сожалению, Г. Банщиков не указывает источник, по которому он установил факт переименования пьесы. Не исключено, что сам П. Чайковский почувствовал несоответствие между названием «молитва» и ритмом сарабанды, в то время как названию «размышление» этот ритм не противоречит – в процессе размышления может возникнуть и образ сарабанды. Моментально возникает ассоциация с музыкой барокко, в частности, с сарабандами из виолончельных сюит И. С. Баха, Эта ассоциация «тянет за собой» такое решение: дать первые четыре такта солирующей виолончели:

¹² Аналогичные ассоциации возникли у музыковеда, фольклориста и пианистки М. Родительской. Увидев пример В (без заголовка), причем, вне какого-либо контекста, она спросила: «Это что за сарабанда?»



с последующим подхватом всем оркестром.

Если же главенствующим в пьесе считать не ритм сарабанды, а фактуру хора или органа. Приблизить тембр струнных к вокальному достаточно сложно, это требует специальных приемов звукоизвлечения. С органом проще, если учесть, что его звучание во многом характеризуется октавными удвоениями, возникающими за счет регистровки. При этом удваивается в верхних октавах, помимо остальных голосов, еще и бас, чего руководства по оркестровке обычно не рекомендуют. Чтобы звучание «восьмифутового» регистра оставалось на первом плане, достаточно удваивающие голоса изложить флажолетами, которые, благодаря своему флейтовому тембру, усилят эффект органного звучания. Как и в предыдущем примере, тональность оказалась удобной для такого решения: у контрабасов все флажолеты натуральные, преобладают они и у виолончелей:

Аналогичный прием можно использовать и в другой пьесе с «органными» ассоциациями – «В церкви»; к тому же, тембр меди ближе к органному, чем у струнных. Октавные удвоения, в дополнение к партитуре Г. Банщикова, можно дать засурдиненным трубам в первом проведении темы и закрытым валторнам во втором. Применение сурдин преследует здесь двоякую цель: увести на второй план звучание «четырёхфутового» регистра и сэкономить тембр незасурдиненных труб. Предложенное Г. Банщиковым сопоставление двух тембровых решений заиграет еще ярче, имитируя смену мануала на органе.

На протяжении книги Г. Банщиков неоднократно напоминает нам о вреде расточительства, но, тем не менее, сам себе порой противоречит, предлагая в своих оркестровках излишнюю детализацию. Примеры тому бесчисленны, остановимся лишь на одном из крайних проявлений – двух оркестровых версиях «Няниной сказки» П. Чайковского (примеры 39 и 41). Безусловно, Принцип Идентично-Подобного – открытие автора, но чем меньше масштабы построений, тем сильнее сказывается побочное действие этого принципа – нежелательное дробление. В рассматриваемой пьесе Идентичными оказываются минимальные структуры – однотактовые мотивы. При этом абсолютизация Принципа Идентично-Подобного заметнее в деревянно-духовой версии – замена одного из тембров, составляющих комплекс. Отчасти поможет перемена местами кларнетов и флейт (последние дают в этом случае превосходный эффект эхо)¹³; более радикальная альтернатива – дать первые 8 тактов в едином тембровом комплексе. В струнной версии изменения во втором мотиве по сравнению с первым менее существенны – к предыдущему изложению добавляется лишь пиццикато контрабасов, дающее однако не очень желательный побочный эффект – синкопированное подчеркивание слабых тактов.

Спорным представляется утверждение автора о затруднительности реализации свободнометрического мелизма в группе (и, соответственно, предпочтение солирующего гобоя [4: 124, пример 47 т. 6]).



Если выписать это группетто в расшифрованном виде и продирижировать этот фрагмент восьмью (благо темп позволяет), то он вполне исполним и в группе¹⁴.



Передача этого фрагмента скрипкам поможет избежать тембрового дробления темы, для членения которой достаточно противопоставления начального трезвучного валторнового мотива дальнейшему изложению у скрипок.

¹³ Такую альтернативу Г. Банщиков упоминает, но не считает ее принципиальной [4: 106].

¹⁴ О возможности такого более дробного дирижирования в свободнометрических фрагментах писал еще Г. Берлиоз [6: 519].

Говоря о возможности передачи фортепианного арпеджиато средствами оркестра, автор справедливо отвергает арфу как не соответствующую стилю Л. Бетховена [4: 123]. Однако отказ от поисков альтернативы представляется нам спорным. Альтернативой может послужить арпеджированный аккорд виолончелей пиццикато – в группе эффект арпеджиато усилится:

Example F shows two musical solutions (a and b) for a passage. Both are in 4/4 time. Solution (a) includes parts for Cor I, V-ni II, V-le, V-c (pizz.), and C-b. Solution (b) includes parts for Tr-ba I, V-ni II, V-le, V-c (pizz.), and C-b. The notation shows a sequence of notes across measures, with some notes tied across bar lines.

Такому решению способствует наличие в обоих аккордах открытых струн, а нижняя терция второго аккорда оказывается в русле излюбленной Л. Бетховеном густоты в басах и в то же время не несет оттенка излишней грузности по сравнению с изложением аналогичного аккорда у низких струнных арко.

В заключительном такте примера 40 Г. Банщикова излагает аккорды первых и вторых скрипок вперекрест. По этому поводу Г. Дарваш пишет: «Хотя оба следующие решения ведут к одной цели, но первое:

Example G shows the Violini I and Violini II parts for two measures. The notation shows chords for each violin part, with some notes tied across bar lines.

звучит яснее, лучше в музыкальном отношении <...>, в то время как во втором решении¹⁵:

Example H shows the Violini I and Violini II parts for two measures. The notation shows chords for each violin part, with some notes tied across bar lines.

больше звуков, но меньше музыки» [25: 43].

¹⁵ Отметим также, что второй аккорд полностью совпадает с последним аккордом примера 40 Г. Банщикова: у первых скрипок $g-d^1-h^1-g^2$, у вторых $h-g^1-d^2$ – прим. Ю.Б.

В тютти на подходе к связующей партии 1-й части 17-й сонаты Л. Бетховена Г. Банщикова аргументирует отсутствие труб и кларнетов их участием в последующих построениях (иными словами, экономией тембра [4: 130]). Однако если в отношении труб, слышных в любом тютти, такая аргументация убеждает (вскоре прозвучит тютти на подходе к более важному разделу формы – побочной партии), то экономить тембр кларнетов, отсутствие которых совершенно не сказывается на тюттийном звучании, для последующего их сольного выступления не имеет смысла. Заслуживает внимания также реконструкция Г. Банщиковым тюттийного аккорда в начале второго четырехтакта связующей партии, аналогичного аккорду в начале всей связующей партии, к которому пришло предыдущее развитие. Однако в дальнейшем изложении этот тюттийный аккорд входит в противоречие с сопоставлением регистров, заложенным в бетховенском тексте. Названные и некоторые другие обстоятельства побудили нас сделать альтернативную оркестровку связующей партии, с захватом двух тактов предыдущего и одного – последующего построения: (см. пример I на с. 000–000)

В своей оркестровке мы стремились не нарушать концепцию Г. Банщикова, продиктованную железной логикой функциональной оркестровки, но, вместе с тем, прислушиваться и к концепции Л. Бетховена. Прокомментируем отличия наших партитур.

На подходе к связующей партии отличия минимальны: введены кларнеты и по-другому изложена партия литавр с целью избежать нежелательного акцента в первом такте и обеспечить более эффективное крещендо. Лига предостерегает литавриста от акцентирования первой доли второго такта.

Басовую мелодию связующей партии с самого начала излагаем в октаву, благо необходимые для этого пятиструнные контрабасы сейчас имеются в каждом оркестре. У Г. Банщикова нижняя октава подключается только с третьего звена. Наиболее кардинальное отличие этого фрагмента – мотив-опевание, доигрываемый кларнетом до конца. Конечное *ля* этого мотива (пятый и девятый такты связующей партии) имеется у Л. Бетховена, но отсутствует у Г. Банщикова. Заодно решена проблема «служения» кларнета «и нашим, и вашим» (выражение И. Финкельштейна). Вопреки предостережениям Г. Банщикова [4: 133], кларнету не приходится перескакивать с мотива-опевания на тюттийный аккорд и обратно. Второй кларнет естественно подключается на звук, не противоречащий гармонии, октавой выше первого. Тромбоны и туба сконцентрированы в одной октаве, благодаря чему образуется свободная зона, заполняемая только последующим ходом басовой мелодии.

Поскольку инерция аккордовых «перволочков» задана в двух первых звеньях басовой мелодии, третье звено, с которого начинается дробление, в них не нуждается; для «перволочка» достаточно тромбонов с тубой. К тому же, как уже отмечалось, эти тюттийные аккорды сводят на нет задуманный Л. Бетховеном эффект переключки регистров. Высокое дерево и валторны высвобождаются для акцентирования третьих долей четных тактов. Тембровое об-

①

Flauti *f*

Oboi *f*

Clarinetti *f* *mp*

Fagotti *f* *mf* a2

Corni *f*

Trombe

Tromboni e Tuba *f* a2

Timpani *p* *f*

Archi *f* *mp*

6

The image shows a musical score for three systems, likely for a piano or organ. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first system consists of four staves: two treble clefs (top and second) and two bass clefs (third and bottom). The first two staves have a dynamic marking of *mf*. The third staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *cresc.* The fourth staff has a bass line with a dynamic marking of *cresc.* The second system also has four staves, with the first two having a dynamic marking of *mf*. The third system has four staves, with the first two having a dynamic marking of *sf* and the last two having a dynamic marking of *cresc.* The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings.

13

The musical score consists of three systems of staves. The first system has four staves: a treble clef staff, two middle staves (one with a treble clef and one with a bass clef), and a bass clef staff. The second system has five staves: a treble clef staff, two middle staves (one with a treble clef and one with a bass clef), and two bass clef staves. The third system has four staves: a treble clef staff, two middle staves (one with a treble clef and one with a bass clef), and two bass clef staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.'.

19 3

f *f* *f* *f* *p*
f *f* *f* *f* *p*
f *f* *f* *f* *p*
f *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f*
f *f* *f* *f* *f*
f *f* *f* *f* *f*
f *f* *f* *f* *f*

pp *sf*

sf *f* *f* *f* *p*
f *f* *f* *f* *f*
f *f* *f* *f* *f*
f *f* *f* *f* *p*
f *f* *f* *f* *pizz.* *p*

новление происходит за счет подключения к этим акцентам аккордов первых скрипок, вызывающих ассоциации с «молниями» из IV части Шестой симфонии Л. Бетховена, а тембр труб удается сэкономить для заключительного этапа этого большого оркестрового крещендо.

Заключительная фаза связующей партии, которую Г. Баншиков называет «довольно замысловатым замыканием» [4: 131], по существу, представляет собой дальнейшее дробление. Басовые мотивы свертываются до одного звука (аналогичная «участь» постигла в предыдущей фазе мотив-опевание), учащается пульс туттийных аккордов. Поскольку этап формы достаточно значительный – подход к побочной партии, – требуется подключение последних резервов. Их в нашем распоряжении оказалось больше, чем у Г. Баншикова. Это, в первую очередь, трубы (причем, все три – про третью трубу Г. Баншиков вспомнил почему-то лишь к концу всей экспозиции), подменившие в туттийном аккорде первые скрипки, переключившиеся, в свою очередь, на триольную пульсацию¹⁶ в середине общеоркестровой фактуры. Литавры, «басовое гудение» которых отвергнуто Г. Баншиковым [4: 134], причем, изложенные именно тремоло, аналогично подходу к связующей партии¹⁷, оказались более действенным средством раздувания крещендо, чем вторая пара валторн.

Наиболее естественным для заключительной фазы связующей партии будет «объединение усилий» всех инструментов, до этого излагавших басовую мелодию дифференцированно (виолончели и контрабасы полностью, фаготы – только мотив разложенного аккорда, тромбоны и туба – «первотолчки»), в едином ритме целыми нотами. Такое изложение позволит «оторвать» басовую мелодию от гармонической надстройки. У Г. Баншикова целыми нотами изложен весь аккорд валторн, служащих в этом случае педалью к пульсирующим струнным. У Л. Бетховена – целые ноты в двух нижних голосах, однако это вызвано исключительно соображениями фортепианной фактуры.

Момент, на котором следует остановиться подробнее, – длительности подчеркивающих элементов. Г. Баншиков излагает их то четвертями, то половинными, то даже целыми нотами, объясняя две последние длительности передачей эффекта фортепианной педали [4: 133]. Нам же представляется вполне достаточной для педализации триольная пульсация струнных (плюс тремоло литавр на заключительном этапе), с которой короткие аккорды контрастируют ярче.

В качестве почти равноприемлемого варианта хотелось бы предложить замену гобоев флейтами (являющимися идеальной «тенью» кларнетов) на первом этапе побочной партии, начало которой приведено в нашей оркестровой версии.

¹⁶ Эта триольная пульсация у Г. Баншикова нотирована неточно: половинными с точками со знаком секстольи, как будто тактовый размер 12/8, а не 4/4.

¹⁷ Думается, что третий «котел» *ми* не будет противоречить этому «почти чайковскому» составу оркестра.

В заключение этого сравнительного анализа отметим неоправданное и никак не прокомментированное «отлучение» от такого важного этапа в становлении формы, как подход к побочной партии, всей деревянной группы и тромбонов с тубой.

В примере 49 тт. 50-52 вступающая для усиления медь удваивает дерево в унисон, что противоречит установке Г. Банщикова «все написанное должно быть слышно» [4: 47]. Поскольку эта кульминация – «местного масштаба», для усиления достаточно пары валторн, дерево же предпочтительнее перенести наверх: гобой и кларнеты октавой выше валторн, флейты – двумя октавами выше.

В примере 52 едва ли целесообразно удвоение дерева струнными пиццикато, хотя Г. Банщиков и аргументирует свои действия ссылкой на sforzандо у Л. Бетховена [4: 141. пример 46 тт. 63-68]. Однако, если следовать точно бетховенскому тексту, целесообразнее было бы подчеркнуть с помощью пиццикато те моменты, где в оригинале стоит sforzандо, в том числе и в басовой линии, «отрядив» для этого виолончели и оставив для удвоения контрабасов только фаготы:

ⓐ

Ob
Cl
Fg
V-ni I
V-ni II
V-e
V-c
C-b

Хотя такое сочетание инструментов в басу (фаготы и контрабасы без виолончелей) несколько выходит за рамки оркестрового стиля Л. Бетховена и свойственно скорее П. Чайковскому (когда виолончели вместе со скрипками и альтами излагают мелодию в 2-3 октавах), в данном контексте это оправдано аналогичными стилистическими «вольностями».

Комментарий Г. Банщикова относительно басовой линии заключительных тактов примера 53 касается только ее тембрового оснащения [4: 145], однако о произвольном изменении этой линии в тт. 85-87 примера 53 (ср. соответствующие такты примера 46: у Л. Бетховена А-е-а-е-А, у Г. Банщикова А-Е-А-Е-А плюс октавное удвоение) – ни слова. Кроме того, для равновесия в деревянной группе при нюансе фортиссимо целесообразно перенести первый кларнет октавой выше – тесситура позволяет.

В заключение отметим необычайно живой и образный стиль изложения столь сложного предмета, каковым является функциональная оркестровка. Весьма оживляют работу разного рода внемзыкальные ассоциации, в первую очередь, с живописью. Следуя лучшим традициям Н. Римского-Корсакова («...такой-то композитор прекрасно инструментует <...> – все равно, что сказать: такая-то картина такого-то художника отлично им разрисована красками» [53: 2]), Г. Банщиков называет первые главы обеих частей «Немного о живописи» и «Еще немного и живописи» и с помощью этой образной параллели убедительно аргументирует логику функциональной оркестровки.

Удачна также параллель с архитектурой – о соотношении функционального и эстетического [4: 79].

Не менее образны параллели, лежащие за пределами искусства. О роли Л. Бетховена в становлении искусства оркестровки: «Как Менделеев, создавший периодическую систему элементов, Бетховен уложил в единую логическую систему все аксессуары современного ему оркестрового письма и получил тем самым свою «периодическую систему», где еще многие «клеточки» оставались пустыми, но параметры их уже поддавались вычислению» [4: 6].

Из прочих внехудожественных ассоциаций отметим еще военные («пейзаж сквозь оптический прицел» – о Пятой симфонии Д. Шостаковича [4: 56]) и гастрономические («ржаной хлеб», «завтрак туриста», «гурманская трапеза» – о различных тонкостях в оркестровом изложении [4: 73]).

Другую яркую черту стиля автора мы бы охарактеризовали как персонификацию инструмента. Он не только постоянно напоминает нам, что оркестранты – живые люди со своей психологией, но и переносит это на сами инструменты:

- «некто медный» [4: 115];
- «посадить валторну» (на композиторском сленге – дать валторне определенную оркестровую функцию [4: 109]);
- «тут как тут флейты с фаготами» [4: 26];
- «партия контрабасов переселилась из «коммуналки» (...на одной строчке с виолончелями) на отдельный нотный стан» [4: 6];
- «скрипки – привилегированный класс» (о добетховенском оркестре [4: 36]);
- «индийский гость» (о флейте-пикколо в IV части Шестой симфонии Л. Бетховена [4: 17])¹⁸.

¹⁸ Этот термин подхватили и другие авторы, расширившие его значение: народные инструменты в симфонической партитуре [48: 56-58] и академические инструменты в оркестрах андреевского типа [17: 83, 85, 86]

Не менее образны выражения, касающиеся инструментальной тесситуры:

- «контрабасы окажутся загнаны слишком высоко» [4: 102];
- «трубам эти ноты и вовсе не по зубам» [4: 137];
- «линия <...> сползает в большую октаву, то есть, выходит за пределы «юрисдикции» альтов [4: 92].

Последний термин применяется и в другом контексте: «...первый и третий такты <...> не подпадают под «юрисдикцию» Принципа» (Идентично-Подобного [4: 95]. И еще из области юриспруденции: «...к ним необходимо добавить еще один «подзаконный акт»: выполнение требований Второго Закона является обязательным, если это не противоречит интересам Первого Закона» [4: 32].

Остальные приметы образного стиля изложения не поддаются какой-либо классификации, всякая попытка которой просто убьет этот живой стиль. Ограничимся цитатами:

- «...четвертая Вертикаль <...> является продолжением третьей, что для данной музыки (Первая симфония И. Брамса. – Ю. Б.) – нож острый [4: 22];
- «причислить Бетховена к лику святых в оркестровке» [4: 7];
- «треугольник» <...> «из той же оперы» [4: 164];
- «что же касается контрабасовых включений, то они «из другой оперы» [4: 96];
- «Оставим это, впрочем, на совести Бетховена. И моей.» (о «шероховатостях» у Л. Бетховена [4: 146]);
- «четыре императивных ля, поручать которые кому-либо (опять персонификация инструмента. – Ю. Б.), кроме тромбонов и тубы, просто рука не поднимается [4: 146];
- звучание <...> одних лишь духовых, не сдобренное струнными или ударными» [4: 163].

В заключение вернемся к попыткам классификации и приведем два примера из области слушательского восприятия:

- Отдохнем на пентатонике. Отдохнем также от деревянных тембров [4: 166];
- «если использовать один, даже самый гениальный вариант такой комбинации (инструментов. – Ю. Б.), то слушатели сбегут с середины пьесы» [4: 153-154].

Подхватив образный язык автора, заметим, что рецензировать опубликованную работу – все равно, что махать кулаками после драки. Точнее, это было бы так, если бы книга выдержала всего одно издание и осталась бы пылиться на полках магазинов. Но сам факт выхода второго издания позволяет надеяться, что наша рецензия – не выстрел вхолостую. Как гласит расхожая формула, автор в процессе подготовки третьего издания (а не исключено и четвертое, и пятое... – книга этого достойна!) учтет наши замечания и пожелания. За работу, коллега! (почти цитата [4: 168]).

АРАНЖИРОВКА БАРДОВСКОЙ ПЕСНИ

В последнее время вокальные ансамбли (большой частью дуэты) стали обращаться к бардовской песне. В этом плане ведущими исполнителями (из малых ансамблей – дуэты Т. и С. Никитиных, А. Иващенко – Г. Васильева, В. Берковского – Д. Богданова; из больших – «Песни нашего века» С. Никитина) уже накоплен некоторый опыт аранжировки. Автору этих строк в процессе работы в дуэте с Л. Бойко¹ и Е. Колосовой (в разные годы) довелось обобщить и расширить этот опыт, а впоследствии систематизировать многочисленные приемы аранжировки². Этим опытом мы и попытаемся поделиться с довольно многочисленными дуэтами, обратившимися к бардовской песне и исполняющими как свои песни, так и песни наших ведущих бардов. Однако прежде немного коснемся истории вопроса.

Бардовское движение возникло в отечественной культуре в конце 50-х годов XX века в какой-то мере как альтернатива советскому песенному официозу, в том числе, эстраднему. В то же время творчество отечественных бардов почти сразу оказалась в поле внимания официальной советской эстрады, оценивающей его с позиций определенных эстетических установок.

Ранний этап становления бардовской песни характеризуется формированием терминологической базы и поисками точного названия для обозначения этого явления. По-разному его обозначают и сами авторы. В нашу задачу не входит анализ этих терминов, из которых мы остановимся на том, который вынесен в заглавие статьи. Обратим внимание только на одно определение – «самодеятельная песня³», которое послужило поводом для формирования несколько снисходительного отношения к ней советской эстрады. Предполагалось, что «самодеятельная песня» – это нечто второсортное, требующее обязательного улучшения в условиях исполнения с эстрады. Именно такая установка сквозила в исполнении бардовских песен отдельными эстрадными певцами, именно она характеризует сделанные для них аранжировки⁴.

Со временем обозначилось некоторое признание бардовской песни советским официозом, однако тенденция «улучшить» оригинал, «притянув» его к

¹ В отличие от названных «первичных» дуэтов (исполняющих практически только свои песни) наш дуэт является «вторичным», т. е., исполняет песни разных авторов (за исключением нескольких песен Л. Бойко).

² В последние годы был организован руководимый нами вокальный квинтет «Живой голос», в репертуаре которого бардовская песня занимает ведущее место. Этот состав предоставляет большее аранжировочное поле, чем дуэт, но анализ его деятельности – предмет отдельной статьи.

³ Несмотря на то, что, например, Б. Окуджава был членом Союза писателей, а А. Дольский и А. Розенбаум имеют профессиональное музыкальное образование.

⁴ Отголоски этой тенденции иногда проявляются и в наши дни на юбилейных вечерах того или иного барда: эстрадные исполнители, желая сделать приятное юбиляру, обращаются к его творчеству, однако попадание в бардовскую стилистику как в собственно интерпретации, так и в аранжировке – большая редкость.

эстрадной стилистике, сохранялась⁵. В наши дни бардовская песня окончательно вышла из «подполья» (из палаток и от костров) и заняла свою нишу в системе отечественной музыкальной культуры, обнаруживая при этом некоторую тенденцию стилистически смещаться в сторону эстрадной песни. В большей степени это касается студийных записей с их разнообразным инструментальным антуражем⁶, в меньшей – концертной практики. Отношение к аранжировочному антуражу у разных авторов различно. Здесь на один «полюс» можно было бы поставить А. Дольского, обходящегося и в концертах, и на студии только собственным гитарным сопровождением, порой чрезвычайно изобретательным и виртуозным, на другой – О. Митяева, не выступающего без партнера-инструменталиста (прежде К. Тарасова, ныне Л. Марголина), а на студии использующего весь арсенал современных аранжировочных средств. Своеобразна и позиция А. Розенбаума, сочетающего в концертах исполнение в собственном сопровождении (гитара или фортепиано) и с различными инструментальными ансамблями и оркестрами, а на студии использующего наложение вокальных партий. Квинтэссенция, в которой прослушивается немалая доля иронии, – «Гоп-стоп» в сопровождении симфонического оркестра.

Основная же тенденция – разделение концертной и студийной сфер коммуникации: исключительно собственное гитарное сопровождение в первом случае и подключение инструментального антуража во втором. Такой дифференцированный подход наиболее характерен для Т. и С. Никитиных и А. Иващенко – Г. Васильева, причем последние, за редкими исключениями, ограничиваются, помимо гитар, контрабасом и перкуссией. При самом богатом арсенале студийных аранжировочных средств они практически никогда не переносятся на концертную эстраду в виде аккомпанирующих «минусовых» фонограмм; на нашей памяти – лишь один такой эпизод (только одна песня в концерте) из практики Ю. Кима. Полные фонограммы, в принципе противоречащие законам жанра, естественно, исключены.

Кардинальное отличие этих аранжировок от ранних эстрадных – то, что они инициированы (а иногда и выполнены) самими авторами и тем самым остаются в русле бардовской стилистики, пусть и эволюционировавшей. С эстрадными аранжировками их роднят лишь некоторые формальные признаки, в част-

⁵ В первую очередь, это касается первых официальных грампластинок В. Высоцкого, записанных с сопровождением различных инструментальных составов, среди которых наиболее известный – ансамбль «Мелодия» Г. Гараяна (а также аранжировок песен для кинофильма «Вертикаль»). В этих записях ясно слышно, что В. Высоцкий чувствует себя при таком инструментальном сопровождении не так раскованно, как в чисто авторском исполнении, а в одной песне («Корабли») даже разошелся с оркестром. Здесь сыграла свою роль бесконечная, почти фольклорная вариантность, свойственная В. Высоцкому; в данном случае – разное количество долей в разных строфах и в разных исполнительских версиях. Одна из немногих, на наш взгляд, удач – аранжировка песни «Мы вращаем Землю», где средствами биг-бенда раскрывается соответствующий образ.

⁶ Под инструментальным антуражем мы подразумеваем использование различных инструментов (в том числе электроники), на фоне которых гитара теряется и порой становится ненужной.

ности, наличие ритм-секции, иногда синтезированной. Можно по-разному относиться к такого рода инновациям, но в несомненной удаче отдельным аранжировкам не откажешь. Мы бы причислили к таковым подражание тембру разбитого рояля в песне А. Иващенко и Г. Васильева «Пора по пиву» и вокальный ансамбль, чрезвычайно искусно созданный О. Митяевым путем наложения, наиболее ярко – в песне «Крепитесь, люди!».

Несомненный интерес в плане аранжировки бардовской песни представляет собой ансамбль бардов под управлением С. Никитина «Песни нашего века». В своих комментариях руководитель постоянно подчеркивает, что он, в отличие от своих прежних студийных записей, принципиально, отказывается от чрезмерного инструментального антуража и в концертах, и на студии, добавляя к гитарам только контрабас (В. Соломонов). Аранжировки ансамбля отличаются максимальным использованием инструментального аранжировочного поля (до 4 партий гитар) и значительно меньшим – вокального. Не хотелось бы акцентировать заслуги автора этих строк, но порой фактура вокального ансамбля беднее, чем дуэта в наших аранжировках тех же песен. «Визитной карточкой» ансамбля является характерное изложение – мелодия, на которой сосредоточено несколько исполнителей, помещена в середину ансамблевой фактуры и окружена сверху и снизу второстепенными гармоническими головами, каждый из которых поручен только одному исполнителю. Этот прием использован нами в аранжировке песни В. Берковского «Вспомните, ребята»:

①

Вспом-ни-те, ре-бя-та, вспом-ни-те, ре-бя-та! Э-то толь-ко мы ви-да-ли с ва-ми,
 как о-ни ша-га-ли от во-ен-ко-ма-та с бри-ты-ми на-веч-но го-ло-ва-ми.

Наибольшей творческой удачей ансамбля в плане использования вокального аранжировочного поля мы считаем песню «До свиданья, дорогие» (ст. Ю. Визбора, муз. В. Берковского и С. Никитина) с изобретательным чередованием solo и tutti и широкими вокальными аккордами, иногда изложенными скетом⁷.

Все изложенное касается аранжировки большими средствами. Аранжировка малыми средствами (для бардовского дуэта), если использовать все имеющи-

⁷ Термин заимствован из джаза и означает пение на асемантические слоги.

еся в них возможности, предоставляет значительно большее поле, чем можно было бы ожидать.

Начнем с «передней линии» – вокальных партий. Смешанный дуэт предоставляет аранжировщику больше сочетаний голосов, чем однородный. При чисто сольном изложении на первый план здесь выходит природный контраст женских и мужских голосов, к которому однородный дуэт может лишь приблизиться при наличии соответствующей художественной задачи (например, «Ария из оперы “Сибирский цирюльник”» А. Иващенко и Г. Васильева).

Распределение сольных эпизодов в дуэте определяется общим планом аранжировки. В одних песнях этот план следует поэтическому тексту. Здесь также возможно несколько решений, определяемых текстом. Существуют песни, в которых наиболее естественное решение – один постоянный голос в качестве ведущего, либо мужской («Таганай», «Давай, с тобой поговорим» О. Митяева и пр.), либо женский («Колыбельная», «Дым печной», «Француженка» того же О. Митяева)⁸. В других песнях текст подсказывает иное решение – передача ведущей функции от одного голоса к другому. Как правило, это происходит на уровне строфы – например, в песне Ю. Кима «Не грусти» первая строфа явно мужская (пример 2); прямая речь, содержащаяся во второй строфе, дает повод для передачи ее женскому голосу (пример 3). Иногда «сценарий» текста требует дробления посреди строфы. Например, в песне А. Иващенко и Г. Васильева «Бом-тили-бом» родители сначала поочередно («Бом-тили-бом, бом-тили-бом, будешь упрямитесь – стукнешься лбом» – «Если не вовремя ляжешь в кровать, утром противно вставать»), а затем вместе (пример 107) уговаривают ребенка заснуть. Оба приема могут сочетаться («Дежурный по апрелю» Б. Окуджавы).

Несколько другой прием использован в песне Ю. Кима «Фантастика, романтика». После двух ансамблевых куплетов в третьем солирует партнерша, олицетворяя собой женское сдерживающее начало и приверженность домашнему очагу («Послушай, друг, а может быть, не стоит в море торопиться?»). Элементы диалога на всегда содержат гендерные признаки; например, в песне Ю. Кима «Вилли-Билли-Джон»: «Где же подкова, Вилли? – Где же подкова, Билли?». В таких случаях порядок реплик не имеет значения, критерий выбора – tessitura. Квинтэссенция приема – текст Ю. Визбора, написанный на мелодию В. Берковского «Про собачку Тябу», где в дуэтной версии герои трактуют события каждый со своей стороны (что потребовало некоторой «перелицовки» текста). Единственный ансамблевый эпизод в этой аранжировке – последняя фраза («великий русский физик Ломоносов»).

Есть песни, в которых текст не дает прямого повода ни для выбора одного голоса в качестве ведущего, ни для сопоставления женского и мужского соло. В них мы предпочитаем преимущественно ансамблевое изложение, либо пер-

⁸ В этой связи нам показалось, мягко говоря, странным, что в исполнительской версии ансамбля под управлением С. Никитина песни Б. Полоскина «Я люблю» с ее «женским» текстом солирует С. Никитин. В нашей аранжировке мы «восстановили справедливость»: песню ведет Л. Бойко.

вую сольную строфу с последующим подхватом другим голосом, а если и поочередные соло, то исключительно для чисто музыкального контраста.

При выборе тональности и вокальной тесситуры определяющим является то обстоятельство, что в бардовской песне женские и мужские голоса несколько сближены по тесситуре, в отличие от октавного соотношения голосов у академических вокалистов. При изложении одного и того же материала женским и мужским голосом возможны три решения: а) мужской голос октавой ниже женского в той же тональности⁹; б) мужской голос в той же октаве и тональности, что и женский; в) изложение в разных тональностях; как правило, находящихся в кварто-квинтовом соотношении. Выбор между первыми двумя решениями определяется конкретной тональностью. Изредка приходится «втискивать» мелодию в диапазон певца. Например, мелодия песни Ю. Кима «Не грусти» отличается широким амбитусом, что ограничивает выбор тональности¹⁰:

② 

Поскольку тональный план аранжировки не предусматривает модуляции, для женского голоса конец фразы пришлось перенести вверх:

③ 

Встретился в нашей практике обратный случай: песню ведет женский голос:

④ 

а во фразе, «мужской» по тексту, потребовался перенос ее части вниз:

⑤ 

В принципе, можно было бы обойтись без такого «переворота», но, во-первых, тесситура оказалась неестественно завышенной, пригодной для ансамблевого изложения, но не для соло; во-вторых, данное решение обогатило интонационное поле мелодии.

В отношении вокальной тесситуры идеальным является изложение мужского и женского соло в разных тональностях. Как правило, перенос материала

⁹ Практически единственное соотношение голосов у Т. и С. Никитиных.

¹⁰ Ключевые обозначения в этом и последующих примерах: женский голос – обычный скрипичный ключ, мужской голос – нижнеоктавный, художественный свист – верхнеоктавный.

в другую тональность сопровождаемый передачей ведущей функции другому голосу, происходит на уровне целой строфы; исключения единичны. Первое – песня А. Иващенко и Г. Васильева «Ловеласам», где, в отличие от оригинала, запев и припев¹¹ изложены в разных тональностях. Поводом к такому решению послужило не только стремление подобрать удобную тесситуру для ведущего голоса, но и то обстоятельство (чисто музыкальное), что окончание запева естественнее подводит к тональности субдоминанты. Второе – уже упомянутая подтекстовка Ю. Визбором песни В. Берковского: герои «не поделили» тональность, и аранжировка изобилует не только постоянными междустрофными модуляциями, но и неожиданными модуляциями посреди строфы. Именно такое решение оказалось наиболее соответствующим содержанию песни.

При «туттийном» монодическом изложении в однородном дуэте это, как правило, унисон; октава однородных голосов – особая краска, а в бардовской песне – исключительная редкость («В этот мелкий серый дождик» А. Иващенко – Г. Васильева). В смешанном дуэте наиболее естественна октава, хотя унисон дает своеобразный колорит, аналогичный октаве однородных голосов. Не менее колоритна изредка применяемая двойная октава. В нашей практике всего два таких случая: «Брич-Мулла» С. Никитина (конец последнего припева) и «Дворник Степанов» А. Иващенко – Г. Васильева (скетовая вставка, соединяющая проигрыш с последним куплетом); в обоих случаях двухоктавное изложение соседствует с унисонным. Наконец, особый прием – передача широкой мелодической линии из одного голоса в другой:

А.Иващенко, Г.Васильев. Пора по пиву

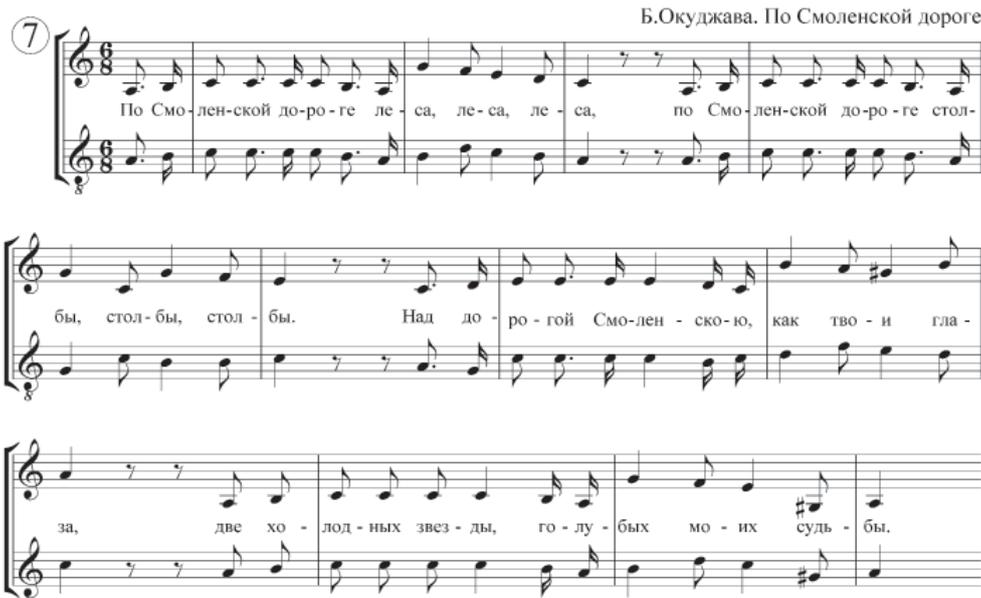
Из всех видов двухголосия наиболее часто в бардовском дуэте встречается синхронное. В однородном дуэте основная мелодия, как правило, сверху. Нижний голос воспринимается в качестве ведущего только при условии предшествующего сольного изложения мелодии. Прием наиболее часто используется В. Берковским и Д. Богдановым и лишь однажды – А. Иващенко и Г. Васильевым («Баллада о селедке»). В ансамбле с участием А. Городницкого прием (перенесенный и в нашу дуэтную версию) «подсказан» русским народным многоголосием с нижним голосом – запевалой и верхним – подголоском. Этому способствует сам материал – песня «Не воюйте вы, монахи, с государем», которую автор поет в манере, близкой фольклорной, на северном диалекте. В смешанном дуэте ведущим в равной мере может быть как верхний, так и нижний голос; в последнем случае образуется своеобразное «перевернутое» двухголосие. Обе возможности широко используют Т. и С. Никитины.

¹¹ Припевом считается раздел формы, в котором текст повторяется без изменений. Здесь, как и в большинстве случаев у бардов, повторяются лишь отдельные фрагменты текста.

Удачно присочинить к мелодии второй голос не так просто, как кажется на первый взгляд. Мелодий, допускающих ограничение элементарной терцовой второй (наподобие «Глафиры» А. Иващенко – Г. Васильева) в творчестве бардов немного. Наиболее выразительный второй голос, приближающийся по этому признаку к основной мелодии, получается в результате комбинации терций и секст, изредка перемежаемых другими интервалами:

Б.Окуджава. По Смоленской дороге

7



По Смо-лен-ской до-ро-ге ле-са, ле-са, ле-са, по Смо-лен-ской до-ро-ге стол-бы, стол-бы, стол-бы. Над до-ро-гой Смо-лен-ско-ю, как тво-и гла-за, две хо-лод-ных звез-ды, го-лу-бых мо-их судь-бы.

Менять голоса местами можно различными способами. При переносе материала в ближайшую по кварто-квинтовому кругу тональность голоса находятся в тесситурных условиях, аналогичных предыдущему изложению¹²:

Б.Окуджава. По Смоленской дороге

8



По Смо-лен-ской до-ро-ге ме-тель, ме-тель в ли-цо. Все нас из до-му го-нят де-ла, де-ла, де-ла. По-на-деж-не-е бы-ло бы рук тво-их коль-цо - по-ко-ро-че б, на-вер-но, до-ро-га мне лег-ла.

¹² Напомним, что, согласно теории контрапункта, унисон дает в производном соединении октаву, и наоборот.

При перестановке голосов в той же тональности тесситура обоих поднимается; прием применяется, когда требуется выстроить композицию по нарастающей:

Ю.Визбор. Милая моя

9a

Всем на-шим встре-чам раз-лу-ки, у-вы,суж-де-ны. Тих и пе-ча-лен ру-

чей у ян-тар-ной сос-ны. Пеп-лом не-сме-лым по-дер-ну-ты уг-ли кост

ра. Вот и о кон-чи-лось все, рас-ста-вать-ся по-ра.

Ю.Визбор. Милая моя

9b

Кры-лья сло-жи-ли па-лат-ки, их кон-чен по-лет, кры-лья рас-пра-вил ис-

ка-тель раз-лук са-мо-лет, и по-ти-хо-неч-ку пя-тиг-ся трап от кры

ла. Вот уж, дейст-ви-тель-но, про-пасть меж на-ми лег-ла.

Особенно эффектны перекрещивания и интервалы шире октавы – взаимное следствие перестановки голосов (см. также примеры 70а и 70б):

О.Митяев. Ночной гость

10a

Вро - де бы от-ку - да но-ва-я по-су-да, но хо-зйй-ка э-тим гос-тем до-ро-жит:

О.Митяев. Ночной гость

10b

Свет со-льет-ся в шел-ку, дверь ти-хонь-ко шелк-нет, лифт по-слуш-но от-счи та-ет э-та-жи,

Если в первоначальном соединении нижний голос совпадает с басом гармонии¹³:

А.Иващенко, Г.Васильев. Перья от павлина

11

Встав - лю пе - рья от пав - ли - на, е - лы - па - лы, лес гус - той.

то в производном соединении его перенос наверх дает известную гармоническую «грязь»¹⁴; в этом случае партнерше лучше дать другой гармонический голос:

А.Иващенко, Г.Васильев. Перья от павлина

12

Встав - лю пе - рья от пав - ли - на, е - лы - па - лы, лес гус - той.

¹³ В этом и некоторых других примерах пауза в гитарной партии в такте, образовавшемся в результате составления примера, носит условный характер; аккомпанемент в этом такте звучит.

¹⁴ Этим «грешит» известная дуэтная редакция романса М. Глинки «Не искушай» (на словах «и не могу предаться вновь»); «грязь» еще терпима при исполнении второго голоса тенором (хотя последний дублирует бас гармонии в довольно высокой тесситуре), и совершенно неприемлема при исполнении женским дуэтом, когда второй голос временно оказывается наверху.

Некоторые мелодии Ю. Кима отличаются широким амбитусом. В этом случае весьма эффективной оказывается передача мелодии из одного голоса в другой – аналогично примеру 3, но в двухголосии:

Ю.Ким. Вилли-Билли-Джон

13

Вил-ли-Бил-ли-Джон, не ло-ви во-рон, ты при- бей сво- ю под- ко-ву над по- ро- гом.

Бу-дешь бо- га- тым, Вил-ли, бу-дешь же- на- тым, Бил-ли, пе-ре-ста-нешь шлять-ся по до-

ро- гам, пе-ре-ста-нешь шлять-ся по до- ро- гам, Джон.

Дуэт, особенно смешанный, предоставляет аранжировщику многочисленные возможности полифонического изложения. Простейший случай – канон в октаву, поводом к которому послужил повторяющийся гармонический оборот¹⁵:

Ю.Ким. Черное море

14

О э-то мо-ре, о э-ти

О э-то мо-ре, о э-ти пля-жи,

пля-жи, о э-тот зной, зной да во-да!

о э-тот зной, зной, зной, зной да во-да!

¹⁵ Начиная с т. 5, появляется трехголосие с гитарой, которое прокомментируем ниже.

Сон те - чет, пол - ночь бьет, век вот-вот прой - дет.
пах - нет. Сон те - чет, пол - ночь бьет, век вот-вот прой - дет.

Иногда к квазиканону располагает содержание поэтического текста. Например, первые две строфы песни А. Иващенко – Г. Васильева «Перья от павлина» ведет партнер; предостережения, содержащиеся в третьей строфе, служат поводом к передаче ведущей функции партнерше, а партнер как бы «мотает на ус» эти предостережения. Синхронное двухголосие в конце строфы символизируют консенсус, к которому пришли персонажи песни:

18

Но не вы-шло б толь-ко ху-же. От не-го ведь мож-но сда-чи по-лу-
Но не вы-шло б толь-ко ху-же. От не-

VII

чить: как у - ку-сит, ски-нет в лу-жу и - ли
го ведь мож - но сда-чи по - лу - чить: как у - ку-сит, ски-нет в лу-жу

VV

взду-ма - ет кас-тор-ко - ю ле - чить, как пой - ма - ет, на - пи -
и - ли взду-ма - ет кас - тор-ко - ю ле - чить, как пой-ма - ет,

VV VII VII

ха - ет, пе - рья вы - дер - га - ет все до од - но - го. А без
на - пи - ха - ет, пе - рья вы - дер - га - ет все до од - но - го.

перь - ев жизнь пло - ха - я, так что луч - ше не ка - сать - ся до не - го.
го. А без перь - ев жизнь пло - ха - я, так что луч - ше не ка - сать - ся до не - го.

Канон может переходить в квазиканон, а затем – в синхронное двухголосие:

19 Л.Бойко. Золотистая осень

Уз - кой троп - кой лес - ной ми - мо е - лок и со - сен
Уз кой троп - кой лес - ной ми - мо е - лок и

за - хо - ди к нам е - ще, зо - ло - тис - та - я о - сень, за - хо -
со - сен за - хо - ди к нам е - ще,

ди к нам е - ще, зо - ло - тис - та - я о - сень, за - хо - ди к нам е - ще...
ди к нам е - ще, зо - ло - тис - та - я о - сень, за - хо - ди к нам е - ще...

Наиболее естественный и часто встречающийся в аранжировке бардовской песни вид полифонического изложения – мелодия с контрапунктом. Прием достаточно широко используется Т. и С. Никитиными, реже – А. Иващенко – Г. Васильевым и В. Берковским – Д. Богдановым. Как правило, ведущий голос

излагает основную мелодию с текстом, контрапункт – один из видов бестекстового пения; сочетание двух бестекстовых линий встречается достаточно редко (например, заставка к песне В. Берковского и С. Никитина – «Под музыку Вивальди»). Простейший случай контрапункта (который назвать таковым довольно сложно) – гармоническая «педаль», причем в условиях ограничения двумя голосами выбирается наиболее важная с точки зрения гармонии линия. В дальнейшем педаль может переходить в синхронное двухголосие:

20а А.Дольский. Исполнение желаний

Вам не - об - хо - ди - мо толь - ко вспом - нить, что для вас важ - ней все - го на

све - те. Я мо - гу же - ла - ги - е ис - пол - нить

20b А.Дольский. Исполнение желаний

Го - во - рил я дол - го, но на - прас - но, дол - го, слиш - ком дол - го го - во -

Не от - ве - тив мне, звез - да рил. Не от - ве - тив мне, звез - да по - гас - ла.

В какой-то мере развитием приема можно считать контрапункт-вокализ, который предпочтительнее исполнять закрытым ртом, или на гласный «у» (но не «а»), что лучше оттеняет основную мелодию:

21 О.Митяев. Дым печной

И вот на Ро - zen - хай - мер, пять о - ста - но - ви - лись ло - ша - ди, и

пар над ни-ми-стал ви-тать и у-плы-вал по пло-ща-ди, и над про-хо-жи-ми людь-
ми, и даль-ше по Гер-ма-ни-и в сво-ем не-по-ни-ма-ни-и зна-
че-ни-я гра-ниц для не-ко-то-рых лиц и птиц.

Мелодический материал контрапункта может быть подсказан гармонией, как, например, в песне А. Дольского «Пес и кошка» – аллюзия с «Ave Maria» И. С. Баха – Ш. Гуно:

Ес-ли же гос-ти при-дут в вы-ход-ной, кош-ка в ис-то-ме и ле-ни
гром-ко тре-шит, как вол-чок за-вод-ной, шу-рясь у них на ко-ле-нях.

При наличии определенной художественной задачи (прокомментированной ниже) нейтральная гармоническая «педаль» может перерасти в контрапункт, реализуемый другими видами бестекстового пения, в частности скетом.

В предлагаемом примере звуковую оболочку в контрапунктирующем голосе можно назвать скетом лишь с некоторой долей условности (Таганай – горный массив на Южном Урале и станция Южно-Уральской железной дороги), однако в данном музыкальном контексте она воспринимается как скет¹⁶:

О.Митяев. Таганай

23



На ва-гон-ном стек-ле не-по-го-жий рас-свет чер-тит мок-ру-ю ди-а-го-наль. Сре-ди
туч на-стро-е-ни-я про-блес-ка нет, и на сты-ках сту-чит ма-гист-раль. Слов-но
Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най,
серд-це сту-чит, как сту-ча-ло тог-да, ког-да мы у-бе-га-ли вдво-ем.

Наиболее естественный «повод» для скетового контрапункта содержится в песнях с элементами джаза – в данном случае ритм боссановы. При этом важно, чтобы ритм контрапункта шел по возможности «вразрез» с ритмом основной мелодии. Гармоническая вертикаль менее важна, а отдельно встречающиеся кварты, избегаемые в синхронном двухголосии, скрадываются разными тембрами, обусловленными разными гласными:

А.Киреев. Волшебный горшочек

24



Ман-на-я ка-ша, бе-лый снег ват-ны-ми хло-пя-ми с не-ба ва-лит.
Где-то вол-шеб-ный гор-шо-чек ва-рит, а доб-рый хо-зя-ин у-снул на-век.

¹⁶ Для сравнения: текст припева песни А. Иващенко и Г. Васильева «Пора по пиву» с его многочисленными повторами слов воспринимается как своего рода «бытовой скет» – пение на слоги «па-ра-па-па».

Он за-кли-на - нье за - был дав но, мо - жет быть, за - бо - лел слу-чай- но.

Мра-ком по-кры - та э - та тай - на, нам раз-га-дать е - е не - да-но.

В некоторых песнях речь идет либо об определенном композиторе, либо о конкретном музыкальном произведении. Здесь естественно напрашивается соответствующая музыкальная цитата. Поскольку барды (за исключением, пожалуй, А. Дольского) не владеют гитарой в такой степени, чтобы реализовать такую цитату со всей полнотой фактуры, она поручается контрапунктирующему голосу. Именно этот прием использован Т. и С. Никитиными в песне «Риорита» (протитирован популярный в довоенные годы фокстрот):

25a

Го-ро-док про-вин-ци-аль - ный, лет - ня - я жа - ра, на пол-шад-ке тан-це - валь - ной му - зы - ка с ут - ра.

25b

Го-ро-док про-вин-ци-аль - ный, лет - ня - я жа - ра, на пол-шад-ке тан-це - валь - ной му - зы - ка с ут - ра.

и В. Берковским и Д. Богдановым (а вслед за ними – Л. и Ю. Бойко и Е. Колосовой – Ю. Бойко) в песне «Шуберт Франц» – слегка переинтонированная цитата из песни Ф. Шуберта «В путь» («В движеньи мельник жизнь ведет»):

26a

Шу-берт Франц не со - чи - ня - ет, Шу-берт Франц не со - чи - ня - ет, за-по-ет-ся за - по - ет.

26b

Шу-берт Франц не со - чи - ня ет, Шу-берт Франц не со - чи - ня ет, за-по-ет-ся за - по - ет.

В песне В. Берковского «Гренада» упоминание «Яблочка» дало повод для соответствующей цитаты. В отличие от примера 25, где к мелодии и гармонии фокстрота присочинялась мелодия С. Никитина, здесь соединены две готовые мелодии, благо гармония оказалась общей:

27

Но "Яб - лоч - ко" пес - ню иг - рал эс - кад - рон смыч - ла
ка - ми стра-да-ний на скрип - ках вре-мен. Где же, при - я-тель, пес - ня тво-я

Довольно часто применяются бардами различные виды бестекстового пения в качестве ведущей мелодической линии – достаточно вспомнить вступления и «проигрыши» (а также «отыргыши») А. Розенбаума на слог «на» (либо «най»), «проигрыши» А. Дольского с подражанием тембру флюгельгорна или заставку к песне В. Берковского «Памяти Франсуа Рабле». В своих аранжировках мы стремимся подхватывать и развивать подобные «идеи» авторов, подбирая вокальную краску соответственно музыкальному материалу. В песне А. Иващенко и Г. Васильева «Ария из оперы “Сибирский цирюльник”» с ее стилизацией под классицизм это, естественно, вокализация и пение на слог «ла». Не исключено, что этот любовный дуэт героев импровизировался авторами, поэтому потребовалась небольшая редакция с целью убрать «грязь» в голосоведении:

ред. Л. и Ю. Бойко

29b

пам па ба дам пам па дам пам па ба да ба да ба да ба дам

А па ба да ба да ба да ба дам XV

В образцах, не содержащих классических аллюзий, аранжировщик волен выбирать любой вид скета, однако соответствие авторскому оригиналу весьма желательно. Это может быть и «классическое» (например, «Кармен») «тра-ля-ля»¹⁷:

Ю.Ким. Не грусти

30

тра ля

и скет, имитирующий гавайскую гитару¹⁸:

А.Ивашенко, Г.Васильев. Пора по пиву

31

¹⁷ Наша «заслуга» – присочинение второго голоса и передача ведущей линии из одного голоса в другой.

¹⁸ В аранжировке использована практически авторская версия, за исключением переноса последнего мотива переключки в партию гитары и заключительного трехголосия с участием гитары.

и особая краска – передача звучания колоколов с помощью отзвука на сонорном согласном «м» (естественно, перенесенного и на последнее слово «спим»), дающего также эффект гармонической педали. Для этого единая мелодическая линия, исполняемая авторами в унисон, поделена между двумя голосами:

А.Иващенко, Г.Васильев. Бом-тили-бом

32

Бом, бим. Не бес-по-ко-ить: мы спим!

Бим, бом.

rit

BVI BIV VIII

Наконец, в последнем примере серии эффект скета возникает при пении со «значущим» текстом. В слове «Таганай» слышится подражание перестуку вагонных колес (а также стуку сердца – пример 23). В аранжировке использован распространенный прием «набора» исполнительских средств во вступлении:

О.Митяев. Таганай

33

Та-га-най, Та-га-най,

Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най,

Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най,

Та га-най, Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най,

VIII Vn Vn

И их последовательного снятия в коде, что в сочетании с *diminuendo* и *accelerando* рисует образ удаляющегося поезда:

О.Митяев. Таганай

34

Та - га - най.

Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най, Та-га-най,

Та - га - най, Та-га-най, Та - га - най, Та-га-най, Та - га - най, Та - га - най,

Та - га - най, Та - га - най, Та - га - най, Та - га - най,

Molto accel

Та - га - най, Та-га - най, Та - га - най

удары по деке

Особо следует сказать о третьем «участнике» дуэта – гитаре. Если использовать весь арсенал технических средств академической гитары¹⁹, то перечень ее функций выходит далеко за рамки элементарного аккомпанемента. Важнейшая функция гитары, как и любого инструмента в вокальной музыке, – вступление. У подавляющего большинства бардов в чисто авторском исполнении оно сводится к заданию тональности и ритмогармонической формулы аккомпанемента. Практически единственный автор-исполнитель, в своих вступлениях, предназначенных для одной гитары, выходящий за рамки ритмогармонии, – А. Дольский, академический гитарист по образованию. Естественно, в своей практике мы стремимся сохранить его вступления, особенно в «золотом фонде» бардовской песни:

А. Дольский. Удивительный вальс

Некоторые вступления А. Дольского вводят в образный строй песни:

А. Дольский. Пес и кошка

Песне «Март, сумерки» автором предпослано редкое по красоте вступление:

¹⁹ Что и делает академический гитарист А. Жаков в своих аранжировках барловских песен, Партия гитары у него предельно насыщена и порой подавляет вокальную, зато несет чрезвычайно изобретательное иллюстративное начало.

Однако мы предпочли использовать это вступление в качестве междустрофных проигрышей и заключительного отыгрыша, благо у автора эти функции фрагмента также присутствуют. При этом, несмотря на известную «привязанность» гитарных партий А. Дольского к определенной тональности, оказалась возможной транспозиция фрагмента:

38a

38b

Кроме того, фрагмент контрапунктически сочетается с мелодией песни, а будучи изложенным в тремоло, еще и иллюстрирует текст:

39

Вот тремоло дрожит, как
жава-рон-ка трель, ка-

Для вступления мы выбрали тему «Старинной французской песенки», известной по «Детскому альбому» П. Чайковского:



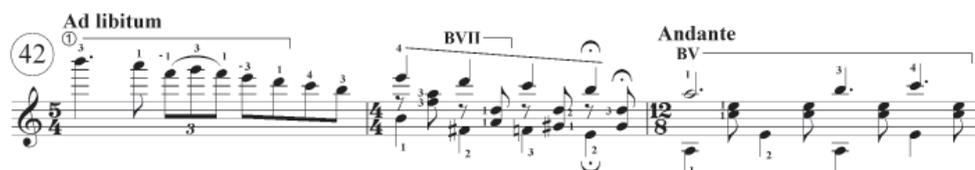
На ее интонационное сходство с мелодией песни имеется намек в тексте третьей строфы:

У каждой жизни есть мелодия одна,
Ее берут у тех, кто музыкой богат,
И учат много лет без отдыха и сна,
Но сочинить свою труднее во сто крат.

Более богатый материал дают нам авторские вступления у исполнителей, использующих две гитары. Это, в первую очередь, ставшее уже «фирменным» и заимствованное во всех известных нам аранжировках (М. Шуфутинский, группа «ЭкзББ» и пр.) вступление в песне О. Митяева «Ночной гость». На одну гитару оно перекладывается практически без гармонических и фактурных потерь и создает полную иллюзию звучания двух гитар благодаря фактурному приему, излюбленному Э. Вила-Лобосом и условно обозначенному нами как «мелодия в теноре»:



У автора это вступление служит также контрапунктом к основной мелодии. Мы использовали это обстоятельство, но с небольшим коррективом: контрапункт передан второму голосу, а гласный «у» и соответствующая интонация создают нужный образ в четвертой строфе («на ветру фонарь скулит»). Также без потерь укладывается на одну гитару вступление к другой песне О. Митяева – «Француженка», однако в избранной нами тональности требует использования всего диапазона гитары:





Вступления другого бардовского гитарного дуэта – А. Иващенко и Г. Васильева – порой довольно сложны для переложения на одну гитару, и в большинстве случаев приходится искать более или менее приближенный к оригиналу одногитарный эквивалент. Однако самое сложное из них (из-за подвижного темпа) «улеглось» практически без изменений:

А.Иващенко, Г.Васильев. Кренделя



Единственная тональность, в которой это вступление исполнимо на одной гитаре, потребовала изменение первоначального плана аранжировки. В песнях этих авторов наиболее точное соответствие оригиналу в условиях смешанного дуэта дает преимущественно унисонное изложение монодийных фрагментов и «прямое» двухголосие; здесь же – октава в монодийных фрагментах и «перевернутое» двухголосие.

Из всех многочисленных вступлений, которые присочиняли к бардовским песням аранжировщики раннего «эстрадного» периода, удачным (и, соответственно, принятым нами на вооружение) оказалось только одно; осталось только переложить его с инструментального ансамбля на гитару:

Б.Окуджава. По Смоленской дороге





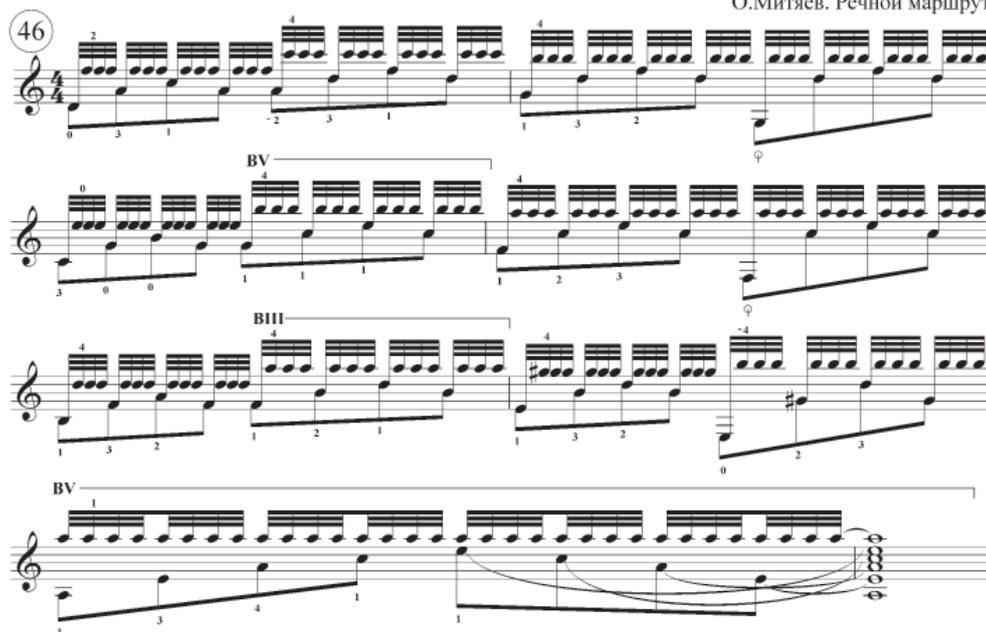
В целом бардовской песне вступления мелодического типа не свойственны. Некоторым песням из нашего репертуара «претит» какое-либо искусственно присочиненное вступление, и мы ограничились чисто ритмогармоническим («На далекой Амазонке» В. Берковского), либо вообще обошлись без вступлений («Домбайский вальс» Ю. Визбора). Однако в большинстве случаев их пришлось сочинять. При этом мы избегали такого банального приема, как использование в качестве вступления последней фразы мелодии, а если и пользовались, то либо с изменением ритмического рисунка мелодии (также у авторов):

А.Иващенко, Г.Васильев. Бом-тили-бом



либо с мелодией, «заплывшей» в тремоло:

О.Митяев. Речной маршрут



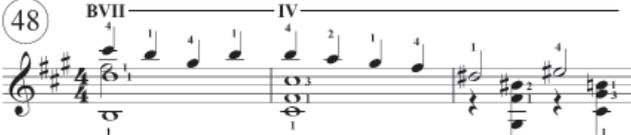
либо основательно переинтонированной:

47 А.Городницкий. Не возвращайся, Горький, с Капри



а то и, в дополнении к предыдущему, оборванной:

48 А.Якушева. Ты - мое дыхание



или «сдобренной» интонационными аллюзиями:

49 О.Митяев. Как здорово



Материалом для вступления может служить одна из средних фраз мелодии:

50 А.Городницкий. Моряк



и изредка встречающаяся у бардов дополнительная строфа-связка (у авторов практически то же, только в двухгитарной версии):

51 А.Ивашенко, Г.Васильев. Ловеласам



Часто материал для вступления бывает подсказан тематикой песни. «Шуточная песенка строителей петровского флота» А. Городницкого естественно «потянула за собой» старинный русский кант «Как на матушке на Неве-реке» в качестве вступления:



Песне «Шуберт Франц» В. Берковский предпослал вступление на материале песни Ф. Шуберта «В путь». Нам осталось только заполнить фактурные пустоты в почти одноголосном изложении Д. Богданова:



Вступление может быть навеяно чисто фактурными ассоциациями:



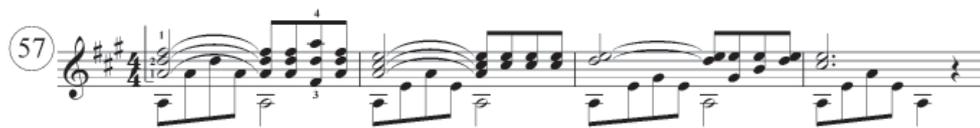
либо жанровыми:



(сюда же примыкает вступление, на первый взгляд чисто фактурное, но при ближайшем рассмотрении вводящее в стилистику песни – североамериканская кантри-музыка):



а также интонационными аллюзиями, которые вызывает, например, припев «Колыбельной» О. Митяева с «Серенадой» Ф. Шуберта:



Вполне применимы к бардовской песни и другие функции инструмента из арсенала эстрадной аранжировки – междуфразовые вставки, междустрофные связки и проигрыши, заключительные отыгрыши и контрапункт к основной мелодии. В бардовской песне они встречаются, как правило, либо в двухгитарной, либо в студийной аранжированной версии, однако при условии владения академической гитарной техникой хорошо звучат и на одной гитаре. Из многочисленных имеющих в нашем «багаже» примеров вставок приведем только один. Первоначально эти вставки были подсказаны исключительно музыкальным материалом (в этой песне ведущий голос у партнерши, и автор этих строк помнил текст весьма смутно), однако впоследствии выяснилось, что вставки на материале знаменитой «Лакримозы» из «Реквиема» В. А. Моцарта, запись которой сегодня часто воспроизводят на похоронном обряде, в сочетании с текстом («сон о жизни неизведанной») вызывают соответствующие мрачные ассоциации:

58

О.Митяев. Дым печной

И маль - чик ви - дел стран - ный сон о жиз - ни не - из - ве - дан - ной, церк -

вей бер - лин - ских ти - хий звон и чай пос - ле - о - бе - ден - ный.

Грань между связками и проигрышами весьма условна; место в композиции у тех и других – между строфами. Мы предпочитаем дифференцировать их по масштабу (связки – минимальной протяженности, укладываемые в паузы между фраз мелодии; проигрыши – строфа или полстрофы) и музыкальному материалу (первые – на материале вступления, либо произвольном, вторые – на материале куплета); в большинстве случаев эти признаки совпадают.

Промелькнувшие в авторском вступлении А. Дольского к песне «Прощай, XX век!» интонации темы В. Юменса «Чай вдвоем» «потянули за собой» цитату из этой темы (подогнанную под ритм данной песни) в качестве связки:

59

Четыре последних такта этой связки (имеющихся и в авторском вступлении) представляют собой цитату из ми-минорного этюда Э. Вила-Лобоса, что побудило нас использовать в другой (модулирующей) связке более пространственную цитату из этого этюда, которая естественно приводит в нужную тональность:

60

Вообще модуляция – наиболее распространенная функция связки, а вступление – наиболее естественный материал для нее (ср. пример 47)^{20,21}

61a

А.Городницкий. На возвращайся, Горький, с Капри

²⁰ В какой-то мере эти связки навеяны заданиями из учебного курса гармонии на модуляции в тональности II степени родства через промежуточную тональность.

²¹ Тональность строфы, предшествующей первой связке, – ми-минор.

61b А.Городницкий. На возвращайся, Горький, с Капри

В песне А. Иващенко и Г. Васильева «Ловеласам» в связи с измененным тональным планом модулирующая связка построена на материале авторской однотональной:

62 ВII ————— ВVII

Связка может и иллюстрировать содержание текста – например, в песне А. Иващенко и Г. Васильева «Кренделя» кластер имитирует телефонный сигнал отбоя после слов «и в недрах АТС контакт соединяет, увы, уже не наши номера» (также у авторов, только в двухгитарной версии):

63

Инструментальный проигрыш стал стилистической нормой в советской эстрадной песне; в бардовской песне он – скорее исключение, по причине скромности инструментальных средств и расхожего мнения о речитативном характере бардовской мелодии, якобы теряющей свою выразительность, будучи лишенной вербального текста. Однако многие мелодии опровергают это мнение и приобретают в инструментальной версии свою привлекательность:

64 Л.Бойко. Белой ночью ленинградской

Заимствованное из эстрадной аранжировки вступление к песне Б. Окуджавы «По Смоленской дороге» (пример 44) потребовало «идти этим путем до конца»; нижеприведенный проигрыш – оттуда же:

65

The musical score for example 65 is written for guitar in 6/8 time. It consists of three staves. The first staff begins with a circled number 65 and contains several measures of music with chords and melodic lines. Above the staff, there are chord markings: 'VIII' and 'X'. The second staff continues the piece, with a circled number 2 and chord markings 'VI' and 'VI'. The third staff also continues, with a circled number 4 and chord markings 'BV' and 'XII'. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and specific fingering instructions (e.g., 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4).

Одна из функций проигрыша в песне А. Розенбаума «“Зенит” – чемпион!», как и предыдущего – модуляционная связка. Он также построен на материале мелодии песни, но слегка переинтонированной сообразно фактуре – характерный розенбаумовский ритм плюс вычлененная мелодическая линия. При этом в тт. 5-6 неожиданно обнаружилась интонационная аллюзия с известной арией Р. Леонкавалло «Смейся, паяц»:

66

The musical score for example 66 is written for guitar in 4/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a circled number 66 and contains several measures of music with chords and melodic lines. Above the staff, there are chord markings: 'VIII' and 'VII'. The second staff continues the piece, with a circled number 2 and chord markings 'VIX' and 'V'. The score includes various guitar techniques such as slurs, accents, and specific fingering instructions (e.g., 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4).

Первая половина проигрыша в авторской версии песни О. Митяева «С добрым утром, любимая!» представляет собой импровизацию Л. Марголина. Мы предпочли составить проигрыш из интонаций различных песен, а в конце «выйти», как и в оригинале, на цитату из известного вальса А. Петрова. В нашем арсенале есть гитарное переложение этого вальса, и даже в нужной тональности, однако технически оно доступно весьма немногим гитаристам. Поэтому пришлось подключить скетовый вокал, для чего сначала подвести к тональности, удобной певцам, а затем – к тональности заключительного припева. Параллельно пришлось восстанавливать авторскую гармонию в цитате, с которой О. Митяев с Л. Марголиным обошлись весьма вольно:

шаг к без - мер - ной вы - со - те. ...ве -

ли - кий и у - жас - ный, мельк - нув - ший над зем - лей в кро - ви и ни - ще - те.

70b ...ты стал ве - ли - кой бы - лью, мы сто - и - ли те -

бя, ког - да ты был не - прав. ...ах,

иы те - бя лю - би - ли! Про - сти сво - их де - тей за их не - лег - кий нрав.

Наконец, совершенно неожиданная функция минипроигрыша – замена ненормативной лексики:

71 А.Иващенко, Г.Васильев. Бережкаррики

По-ку- да... есть, с ней что-то при-кю-ча-ет-ся, и при кю-ча-ет-ся, и при-кю-ча-ет-ся,

Заключительные отыгрыши в бардовской песне – исключительная редкость, поскольку, несмотря на некоторое сходство со вступлениями (например, по музыкальному материалу), они «избавлены» от главной функции вступления – задания тональности и темпа. Практически единственный в нашем репертуаре авторский отыгрыш – песня А. Иващенко и Г. Васильева «Кренделя»; наша «заслуга» сводится к переложению с двух гитар на одну:

72

Из отыгрышей на материале мелодии песни укажем на два. Первый – к песне С. Никитина «Когда мы были молодые» – переложен нами с инструментального ансамбля на гитару; у автора он имеется только в студийной версии. Второй – к песне Ю. Визбора «Сергея Санин». У всех, хорошо знающих эту популярную песню, на слуху разговорный диалог в конце припева («Уходишь? – Счастливо! – Приходишь? – Привет!»), который в инструментальной версии передать невозможно. Однако в нашей аранжировке такая необходимость отпадает, поскольку отыгрыш работает еще и на образный строй песни. В нужный момент снимается мелодия, остается «голый» аккомпанемент, кото-

рый, в свою очередь, не доводится до тоники. Такое решение как нельзя лучше усиливает трагизм песни («не дотянул он до посадочных огней»)²³:

В «Колыбельной» О. Митяева отыгрыш – интонационная аллюзия в сочетании со вступлением (пример 57) обрамляет всю композицию:

Наконец, последняя функция инструмента – контрапункт с его максимальным контрастом к вокальной мелодии. Поскольку последняя у бардов часто носит полуречитативный характер, ему противопоставляется кантилена контрапункта. Из всего арсенала выразительных средств гитары для такого рода контрапункта наиболее подходит тремоло – эквивалент вокализа (ср. пример 21)²⁴:

²³ Кроме того, здесь использован чисто музыкальный эффект неожиданной модуляции: предыдущее изложение – в си-миноре.

²⁴ Поскольку совмещение одним исполнителем двух мелодий (вокальной и инструментальной) крайне сложно, мы предпочитаем пользоваться этим приемом преимущественно во фрагментах с женским солирующим голосом.

лу - ши над Моск - вой ог -

ром - ной по - ле - тать в но - чи, наде - е ог -

ня - ми в си - не - ве без - дон - ной. По - вер - нись у -

доб - ней, слу - шай и мол - чи.

Как было неоднократно показано выше, интонационные аллюзии в нашей практике – не редкость. В процессе аранжировки песни О. Митяева «Французенка» неожиданно выяснилось, что к ее мелодии подходит в качестве контрапункта вступление к другой песне того же автора – «Ночной гость» (пример 41), а в результате небольшой ритмической подгонки «всплыло» сходство этого контрапункта с романсом А. Варламова «На заре ты ее не буди»:

76

У быв-шей рус-ской под-дан-ной в квар-ти-ре ка-вар-дак, а зна-чит, что-то и в ду-ше

на-вер-ня-ка не так. Но как лег-ки е-е сло-ва, и

пусть не-важ-но спит, но от "Сто-лич-ной" го-ло-ва на-ут-ро не бо-лит.

Наконец, почти все рассмотренные функции инструмента сконцентрированы в песне А. Иващенко и Г. Васильева «На Киевском вокзале». В авторской версии обыгрывающая функция гитары А. Иващенко практически не прерывается. Песню открывает вступление:

77

BVII — V — VII

BVII — V — VII — V

фрагмент которого (до пунктирной тактовой черты) служит также вставкой между 2-й и 3-й фразами. На этом же материале построена модулирующая связка между 2-й и 3-й строфами (приведен ее конец, начиная с такта 4; у авторов на ее месте – «лобовое» сопоставление тональностей):



а также заключительный отыгрыш:



Кроме того, вся композиция «прошита» вставками между 1-2 и 3-4 фразами:



транспозиция которых в си-минор потребовала подключения всех технических ресурсов гитариста (ставка, легато за пределами XII ладка):



Особо следует сказать о различных сочетаниях голосов с гитарой. Помимо наиболее естественного (мелодия – аккомпанемент), существуют, хотя авторами практически не используются, еще несколько довольно колоритных, в которых функции голоса и инструмента либо близки, либо идентичны. Это, в первую очередь, вокально-гитарное двухголосие. Благодаря экспрессии звука гитара (особенно с нейлоновыми струнами) лучше сочетается с вокалом в синхронном двухголосии, чем, например, фортепиано. В этом нам удалось убедиться в процессе переложения для голоса с гитарой романса М. Яковлева «Зимний вечер», в котором гитаре поручена только терцовая втора и бас (в фортепианном оригинале – вся фактура). Такое сочетание хорошо звучит и на бардовском материале; как правило, в других строфах ему соответствует вокальное двухголосие:

82 Б.Окуджава. Живописцы

Что - бы бы - ли ва - ши кис - ти, слов - но

лис - тья, слов - но лис - тья, слов-но лис - тья к но-яб - рю.

Такое соотношение вокальной и гитарной линий представляется нам оптимальным: несмотря на то, что основная мелодия у голоса ниже гитарной вторы, она, благодаря вербальному тексту, оказывается на первом плане; расположение гитарной линии сверху обусловлено необходимостью изложить аккомпанирующие голоса под ней. Возможна также основная мелодия у гитары, при этом вокальная втора изложена характерным для еврейской народной музыки скетом – «ай-яй-яй». Кроме того, вокальная линия воспринимается как втора, благодаря предшествующему чисто гитарному проведению мелодии:

83 А.Розенбаум. Старый портной

Развитие приема – вокально-гитарное трехголосие:

84 Б.Окуджава. Живописцы

Ни - че - го, что мы чу - жи - е, вы ри -

В следующем примере по условиям аранжировочного плана «ритм-секция» снята, гитаристу «развязаны руки» и гитарная линия может располагаться в любом месте фактуры. В данном случае наверху естественно оказывается ведущий женский голос; перекрещивание гитарного голоса с мужским обусловлено унификацией последнего с предшествующим двухголосным изложением:

А.Иващенко, Г.Васильев. Альма-матерь

85

Для создания образа «елейного песнопенья» идеальной оказалась хоральная фактура с крайними вокальными и средними гитарными голосами:

А.Иващенко, Г.Васильев. Альма-матерь

86 *Molto lento*

Обратный пример – крайние гитарные и средние вокальные голоса – заключительный отыгрыш песни А. Дольского «Март, сумерки», идущий в замедленном темпе. Снятие гармонической фигурации «потянуло за собой» вокальную гармоническую «педаль», что приблизило фактуру к хоральной (ср. пример 32). В целом (во всяком случае, по ощущению исполнителей) создается иллюзия вокального квартета:

87

Музыкальный пример 87: фрагмент песни А. Дольского «Март, сумерки». Показаны крайние гитарные и средние вокальные голоса. Музыкальный язык характеризуется замедленным темпом и снятием гармонической фигурации «потянуло за собой» вокальную гармоническую «педаль», что приблизило фактуру к хоральной. В целом создается иллюзия вокального квартета.

В «тройке», где два голоса одного тембра, а третий – другого, встает проблема слитности голосов. При пении с текстом она наименьшая. В отдельных случаях слитность может быть достигнута отзвуком на сонорном согласном, синхронным с затуханием звука гитары:

С.Никитин. Последняя просьба старого лирика

88

Музыкальный пример 88: фрагмент песни С.Никитина «Последняя просьба старого лирика». Показаны два голоса одного тембра и третий – другого. Проблема слитности голосов решается отзвуком на сонорном согласном, синхронным с затуханием звука гитары.

Значительно лучше сливается с текстовым пением гитарное тремоло – создается иллюзия вокального ансамбля с большим числом голосов:

Б.Окуджава. Песенка об Арбате

89

Музыкальный пример 89: фрагмент песни Б.Окуджавы «Песенка об Арбате». Показаны два голоса одного тембра и третий – другого. Значительно лучше сливается с текстовым пением гитарное тремоло – создается иллюзия вокального ансамбля с большим числом голосов.

ты мо - е о - те - чест - во,

Практически идеальная слитность с гитарой достигается при пении на слог «ла», в данном случае имитирующий гитарную атаку:

О.Митяев. Речной маршрут

90

ла

Наконец, единственный случай такого рода в нашей практике – третий гитарный голос перерастает в реминисценцию вступления (ср. пример 42):

О.Митяев. Французенка

91

На-пол - нит празд - нич - ный Па-риж ви - но фран - цуз - ско - е, а ей при-

гре-зит-ся Мос-ква бе-лым-бе - ла.

BV — VII — VIII — BV — V

Особый эффект дает выдвигание гитары в такого рода трехголосии на ведущую роль. Это может быть и квазиканон с «пропостой» у гитары (в данной аранжировке ему предшествовал вокальный квазиканон):

А.Ивашенко, Г.Васильев. Бабай

92

ла з.р. з.р.

VIII — BV — VI — BVII — VIII — BV — BV

и вокальная «педадь», (исполняемая, как правило, закрытым ртом или на «у») сопровождающая мелодию у гитары (предпочтительнее в тремоло)²⁵:

А.Розенбаум. Казачья

93

з.р. з.р.

BV

²⁵ Приведена вторая половина вступления; первая – проведение темы только у гитары. У автора на этом месте – скетовая заставка.

Несмотря на скромность исполнительских средств бардовского дуэта, в нем можно найти различные дополнительные краски. Как правило, они работают на образный строй песни. Это, в первую очередь, использование гитары в качестве ударного инструмента, что иногда применяется и самими авторами («Рыба-кит» Ю. Кима). Наша аранжировка песни Ю. Визбора «Сергея Санин» открывается ударами по деке на 2-ю и 4-ю доли, напоминающими зловещий блокадный метроном; в их сопровождении идет весь запев 1-го куплета. Завершают композицию щелчки пальцами (также на 2-ю и 4-ю доли), которые сопровождают отыгрыш (пример 73) и остаются после того, как он «не дотянул» до тоники.

В песне А. Городницкого «Наше дело – сторона» использована другая краска – удары по деке в маршеобразном ритме. На них (плюс две аккордовые «точки», настраивающие певцов в тональности) построено вступление, они сопровождают весь первый куплет. Имитация удаляющихся солдат в заключительном отыгрыше достигается, помимо диминуэндо, различным местом удара: по центру деки у розетки – по краю деки – по обечайке – по зажатым струнам (солдаты повернули за угол).

В песне О. Митяева «Таганай» удары по деке как нельзя лучше рисуют образ разгоняющегося и удаляющегося поезда (пример 34).

Весьма редко применяемая и требующая адекватного образного строя тембровая краска на грани вокального и инструментального – художественный свист. Естественно, сразу всплывает в памяти песни С. Никитина «Резиновый ежик» и Ю. Кукина «Париж» («Ты что, мой друг, свистишь?»). В первой свистом излагаются проигрыши и заключительный отыгрыш (у автора – также вступление); во второй свист выполняет многие из рассмотренных нами функций: вступление (песня из репертуара И. Монтана «Под небом Парижа»; также у автора), квазиканон, переходящий в гармоническую педаль (примеры 100 и 102), и кода, в которой мелодия «Под небом Парижа» при небольшой подгонке контрапунктически сочетается с мелодией Ю. Кукина:

94

И пе - ре - стань, не на - до про Па - риж.

Не менее естественна для художественного свиста другая инструментальная функция – вставка. В песне А. Дольского «Мари, сумерки» эти вставки как нельзя лучше работают на расхожий образ, который автор с известной долей иронии «спустил с небес на землю»:

95

Пре - крас - ней всех по - ет без - душ - ный со - ло - вей

Весьма своеобразно сочетается художественный свист в синхронном двухголосии с гитарой:

Е.Клячкин. Не гляди назад

96

5

Еще более колоритное сочетание – разнотембровая «тройка» из голоса, свиста и гитары, в данном примере «набираемая» поэтапно:

Е.Клячкин. Не гляди назад

97

ла(й)

7

Тематика песни Ю. Кима «Сенсация» подсказала нам еще одну инструментальную краску – балалайка с народным мажорно-трезвучным строем в манере и функции банджо (джаз как символ «загнивающего» Запада). Подключение этого своеобразного «Russian banjo» оказалось возможным благодаря тому, что гитарная техника Л. Бойко выходит за пределы среднестатистического бардовского

«гитаризма». Помимо дополнительной краски в аккомпанементе, балалайка выполняет ведущую функцию во вступлении, выдержанном в традиции диксиленда:

98

и в проигрыше (упомянутый в тексте «самый модный медный джаз» мы вам не сыграем, а струнный – пожалуйста!):

99

Другой случай применения балалайки в нашей практике, к сожалению, так и остался на уровне проекта. Это дружеский шарж на Ю. Кукина, который многие свои песни аккомпанирует на трех струнах. В первой строфе песни «Ну, поедem со мной» аккомпанирует только балалайка, трактованная как своеобразная «гитара-пикколо», в весьма распространенной у бардов фактуре, условно называемой нами «бардовский свинг»; во второй подключается гитара в функции и фактуре контрабаса и только в третьей окончательно перехватывает у балалайки полный гармонический аккомпанемент, оставляя последней «на будущее» мелодическую функцию в проигрыше. Самое интересное, что при соответствующей артикуляции балалаечная мелодия не вызывает никаких ассоциаций с псевдонародной андреевской балалаечной школой с ее значительной долей мелодической трактовки балалайки: последняя, как и в аккомпанементе, воспринимается как «гитара-пикколо».

В подавляющем большинстве известным нам исполнительских версий бардовской песни, как концертных, так и студийных, практически не уделяется внимание общему плану аранжировки. Мы по возможности восполним этот пробел и продемонстрируем это на примере «судьбы» отдельных аранжиро-

вочных приемов в общей композиции песни. В «Речном маршруте» О. Митяева почти строгий вокальный канон первых двух строк:

100

Под жи-во-том мос - та мы пи-ли с ним ви- но.
 Под жи-во-том мос - та мы пи-ли с ней ви- но.
 Мог-ли бы лет до ста мы це-ло-вать - ся, но
 Мог-ли бы лет до ста мы це-ло-вать - ся, но

становится в третьей строфе вокально-инструментальным квазиканоном с многоголосным «утолщением» каждой линии (а также передачей основной мелодии «пропосты» из одного голоса в другой (ср. пример 13):

101

Под жи-во-том мос - та мы пи-ли с ней ви но. с ним ВХ
 Мог-ли бы лет до ста мы це-ло-вать - ся, но ВХ VII

В «Колыбельной» О. Митяева смена тембровых красок в «риспосте» квазиканона подсказана текстом: мужской голос в первой строфе, гитара «нотами по гамме» во второй:

102

Слы-шишь, как с си-ре-ни ро-зо-вы-е кап-ли но-та-ми по-гам-ме па-да-ют в га-зон. И по-ют о-ле-ни, и тан-цу-ют цап-ли... Мы рас-ска-жем ма-ме ут-ром э-тот сон.

и художественный свист с его «космической» звучностью в третьей («Ты уже по звездам, по цветам вишневым робко и нескладно топаешь за мной»). В песне А. Иващенко и Г. Васильева «Перья от павлина» гитарной вставке первых двух строк:

103

в третьей строфе соответствует одна из фраз квазиканона, с передачей одного из голосов в вокальную партию (пример 18 т. 11). В песне О. Митяева «Давай, с тобой поговорим» смена вокальных красок в квазиканонических вставках также продиктована сюжетом: текстовые вставки (попутчик героя песни включается в разговор) сменяются скетовыми (попутчик постепенно выключается и в конце концов засыпает). Различное тембровое оснащение (а также звуковысотное положение респосты) получает канон (строгий и «квази»), переходящий в гармоническую педаль, в песне Ю. Кукина «Париж»: голос и художественный свист в первой строфе:

104

Ты что, мой друг, свистишь, мешает жить Па-

риж? Ты по-смотри: вокруг тебя тайга. (м)

два голоса во второй:

105

Здесь, как на Пляс Пигаль, весельем на-до

Здесь, как на Пляс Пигаль, ве-

лгать, тоскою никого не удивишь. (м)

сельем на-до лгать, не удивишь. (м)

гитара и художественный свист в проигрыше:

106

Интересные результаты может дать применение описанного приема к контрапункту. Например, гитарный контрапункт во второй строфе песни А. Иващенко и Г. Васильева «Бом-тили-бом»²⁶ (имеющийся также у авторов):

в третьей строфе передан мужскому голосу и подтекстован:

В заключение продемонстрируем совокупную «работу» описанных приемов на драматургию песни («Милая моя» Ю. Визбора). Наша аранжировка отличается известной долей театрализации: герои встретились, расстались и встретились снова. Песня открывается заставкой, в которой флажолеты гитары рисуют светлый образ «милой моей – солнышка лесного»:

²⁶ В данном примере исполнительское совмещение двух мелодий облегчается за счет того, что контрапункт соткан из междуфразовых вставок и в момент звучания вокальных фраз паузирует.

109

Далее на этот же образ «работает» вступающий женский голос – сначала излагающий на фоне высоко парящих флажолетов мелодию запева²⁷:

110

затем в качестве ристопы в почти строгом каноне с гитарой:

111

²⁷ Кроме того, в конце примера применен еще один прием – экономия тембра обычных звуков гитары. Эффект усиливается модуляцией в ми-минор.

Этот же образный ряд продолжает контрапункт-вокализ к припеву 1-го куплета – мелодия «Ave Maria» Дж. Каччини:

112

Ми - ла - я мо - я, сол - ныш - ко лес - но - е,
где, в ка - ких кра - ях встре - тишь - ся со мно - ю?

В припеве 2-го куплета каччиниевская мелодия передается гитаре – как воспоминание о героине²⁸:

113

Ми - ла - я мо - я, сол - ныш - ко лес - но - е,
где, в ка - ких кра - ях встре - тишь - ся со мно - ю?

²⁸ Здесь совмещение одним исполнителем вокальной и инструментальной мелодий представляет известную сложность.

Запев 3-го куплета, в отличие от первых двух (примеры 9а и 9б), излагается мужским голосом соло – герой остался в одиночестве. В припеве 3-го куплета вокальный канон – герои встретились²⁹:

114

Ми - лень - кий ты мой, сол - ныш - ко лес -
 Ми - ла - я мо - я, сол - ныш - ко лес - но - е,
 но - е, где, в ка - ких кра - ях встре - тишь - ся со мно - ю?
 где, в ка - ких кра - ях встре - тишь - ся со мно - ю?

Завершается композиция тембровой реминисценцией из заставки – флажолетным кластером:

115

rit.

XII XXIV XIX XII

③ ② ①

Мы попытались изложить накопленный нами опыт аранжировки бардовской песни – в основном, малыми средствами. Еще раз обращаем внимание читателя на общую драматургию песни, которой, в отличие от аранжировки отдельно взятой строфы, в большинстве аранжировок практически не уделяется внимание. Надеемся, что наш опыт будет принят на вооружение вокальными ансамблями (и не только дуэтами), обратившимися к этому самобытному направлению отечественной музыкальной культуры, – естественно (поскольку многие примеры являют собой «высший пилотаж»), с учетом их исполнительских возможностей.

²⁹ В реальном звучании аранжировочные средства усиливаются исполнительскими: на протяжении всего запева и первой фразы припева в голосе героя сквозит безысходность, которая после первой реплики героини сменяется воодушевлением. Кроме того, в этой реплике содержится аллюзия с популярной народной песней – не без известной доли иронии.



**ЭТО РУНЫ КАЛЕВАЛЫ, ЭТО ЛЕННРОТА НАПЕВЫ,
или
К ПРОБЛЕМЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТРОЯ**

Старый мудрый Вяйнямейнен
Кантеле свое настроил
В темперированном строе.
Чтобы было всем понятно,
Почему он это сделал,
Чтобы люди убедились,
Что он сделал так, как надо,
Почему строи другие,
Чистый и пифагорейский,
Он отверг уже с порога,
Обошел своим вниманьем,
Так изрек свое он кредо,
Молвил он слова такие:

Если квинту ты настроишь
Очень чисто, без биений,
А за ней другую квинту,
А потом еще и третью,
На двенадцатой квинте
К унисону не придешь ты.
Грязным будет унисон тот,
Так что вряд ли унисоном
Называть его ты сможешь.
Синтонической коммой
Унисон тот разорвется,
А двенадцатая квинта,
Что в народе кличут волчьей,
Унисон тот растерзает,
Да по центам раздербанит
И сплошные даст биенья,
Те, которых избегал ты,
Строя чистые лишь квинты.
Цента на двадцать четыре
Унисон тот не сойдется.
Ну а коль тебе напомнить
Истину сию простую,
Ту, что цент тот злополучный,
Та малюсенькая мера,
Что ушами не услышать,

Что приборы лишь уловят,
Та, которой измеряют
Крохотные интервалы,
Те, что уху недоступны,
Что подвластны лишь приборам,
Представляет лишь собою
Сотую часть полутона,
Если ты понять сумеешь
Силою воображенья,
Что хоть мал тот цент злосчастный,
Но когда их наберется
Целых аж двадцать четыре,
Интервал уже составит
Четвертушку полутона.
Вот тогда-то ясно станет,
Что созвучьями такими
Усладить удастся вряд ли
Уши чуткие природы.
От таких фальшивых звуков
Убежит зверье лесное,
Разлетятся быстры птицы,
Рыбы спрячутся под камни...

Чтоб такого не случилось,
Чтоб квинтовый круг сошелся,
Чтоб квартовый получился,
Злополучную ты разность
В четвертинку полутона,
Аж в двадцать четыре цента
Раздели ты на все квинты,
Раскидай на все двенадцать.
Ты настрой другую квинту,
Ту, что будет меньше чистой
Лишь на два ничтожных цента,
Кварту ты наладь другую,
На два цента больше чистой.
Пусть фальшивой будет квинта,
Пусть нечистой будет кварта,
Пусть забьются ее звуки
С частотой, что образуют
Те злосчастные два цента,
Что определить сумеют
Только чуткие приборы.
Но зато сыграть ты сможешь

Многим рунопевцам славным.
Пусть один из них попросит
Лес дизелов крестовидных,
Пусть другой предпочитает
Горбоносые бемоли,
Ну а третий пусть захочет
Обойтись без знаков нотных,
Тех, что кличут музыканты,
Словно карты, козырями...

Записал те славны руны
Вслед за вековечным Вяйно,
Вслед за Перттоненом мудрым,
Вслед за Леннротом великим
Скромный труженик машинки,
Раб презренный «Ундервуда»,
Вечный пленник «Роботрона»,
Тот, чьей мизерной зарплаты
Кандидата, сэнээса
Нынче явно не хватает
На тупой американский,
Что заморским кличут словом,
Словом аглицким «компьютер»,
Скромный труженик фольклора
Юкка Пойкконен беспечный.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Агафонников Н.* Симфоническая партитура. Л., 1987.
2. *Альбинский В.* О традициях русского народного струнно-смычкового исполнительства и промысла в Прикамье // Экспедиционные открытия последних лет. СПб, 1996. С. 163–188.
3. *Банщиков Г.* Основы функциональной инструментовки. СПб., 1-е изд. 1997.
4. *Банщиков Г.* Основы функциональной инструментовки. СПб., 2-е изд. 1999.
5. Белорусские народные наигрыши. М., 1986.
6. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Пер., ред., вступ. статья и комментарии С. Горчакова. М., 1972.
7. *Бойко Ю.* О формообразовании в русской народной инструментальной музыке. Л., 1982. Рукопись депонирована в Информкультуре № 263.
8. *Бойко Ю.* Ленинградский Удельный парк // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм). Л., 1984. С. 61–67.
9. *Бойко Ю.* Русские народные инструменты и оркестры русских народных инструментов // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм). Л., 1984. С. 87–96.
10. *Бойко Ю.* Методика записи народной инструментальной музыки. М., 1986.
11. *Бойко Ю.* Народная инструментальная музыка в различных формах современного фольклоризма // Фольклор: проблемы сохранения, изучения, пропаганды. М., 1988. Ч. 2. С. 331–332.
12. *Бойко Ю.* Фольклорный пятачок в городском парке // Традиционные формы досуга: история и современность. М., 1993. С. 186–199.
13. *Бойко Ю.* Частушка Среднего Урала (напев и наигрыш) // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 115–144.
14. *Бойко Ю.* Роль мастера в становлении крупной формы в народной инструментальной музыке // Мастер и народная художественная традиция русского Севера. Петрозаводск, 2000. С. 25–33.
15. *Бойко Ю.* Чудо из Чудово – королева русской частушки // Музыка Петербурга, осень 2000. С. 22–28.
16. *Бойко Ю.* Соотношение текста и напева в русской частушке // Искусство устной традиции (историческая морфология). СПб., 2002. С. 216–225.
17. *Бойко Ю.* К проблеме усовершенствования народных музыкальных инструментов // Инструментализм в становлении и эволюции. СПб., 2004. С. 71–93.
18. *Бойко Ю.* К проблеме взаимодействия фольклора и фольклоризма // Михайловская пушкиниана. Вып. 34. Пушкинские Горы – М., 2004. С. 260–278.
19. *Бойко Ю.* Терминология русских инструментов бытового музицирования // Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 3. СПб., 2010. С. 16–54.
20. *Бояркин Н.* Мордовская народная музыка (многоголосные инструментальные традиции). Ч. 2: Музыкальная хрестоматия. Саранск, 2006.
21. *Витачек Ф.* Очерки по искусству оркестровки XIX века. М., 1979.
22. *Галахов В.* Искусство балалаечников Дальнего Востока. М., 1982.

23. *Гиппиус Е.* Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. № 4–5. М.-Л., 1936. С. 118–142.
24. *Глинка М. И.* Заметки об инструментровке. СПб., 1869.
25. *Дарваши Г.* Правила оркестровки. Будапешт, 1964. Пер. с венг. Е. Айзатулиной и Э. Фоно. Ред. рус. пер. С. Горчаков.
26. *Еременко К.* О перспективах развития симфонического оркестра. К., 1974.
27. *Жемчужина Н.* Русские народные песни Ленинградской области. // Советская музыка, 1950. № 9 С. 50–63.
28. *Иванов А.* Наигрыши на обертоновых флейтах: из записей 1980–1981 гг. в селе Больше-Быково Белгородской области // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. М., 1992. Вып. 2. Ч. 2. С. 7–35.
29. *Карс А.* История оркестровки. М., 1932. Пер. с англ. Е. Ленивцева, В. Фермана, Н. Корндорфа.
30. *Карцев А., Оленев Ю., Павчинский С.* Руководство по графическому оформлению нотного текста. М., 1973.
31. *Кершинер Л.* Спасовские частушки. Архив РИИИ.
32. *Клебанов Д.* Искусство инструментровки. К., 1972.
33. *Климовицкий А.* Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена. СПб., 2003.
34. *Клопов В.* К вопросу о синтезе тембра в оркестровке // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. Вып. 1. С. 100–102.
35. *Латин В.* Наигрыши на гармонии-хромке П. В. Черемисова. Новгород. 1983.
36. *Латин В.* «На развал» – уличная игра на кирилловской гармонии // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 2009. Вып. 2. С. 194–211.
37. *Лондонов П.* Самоучитель игры на двухрядной гармонике-хромке. М., 1990.
38. *Мацневский И.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 54–63.
39. *Мацневский И.* Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М., 1976. С. 5–56.
40. *Мехнецов А.* Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. Вологда, 2005.
41. *Мирек А.* Справочник по гармоникам. М., 1968.
42. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1960–1980 годов. 2-е изд. СПб., 2008.
43. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005.
44. *Нестеренко Е.* Размышления о профессии. М., 1988.
45. *Онеггер А. Я* – композитор. Л., 1953.
46. *Пашинский В.* Вернется ли в оперу нормальный камертон? // *Нестеренко Е.* Размышления о профессии. М., 1988. С. 171–174.
47. *Пистон У.* Оркестровка. Учебное пособие / Пер. с англ. К. Иванова. М., 1990.
48. *Платонов В.* Партия «индийского гостя» в опере от Е. Фомина до Д. Шостаковича // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб., 1999. С. 56–58.
49. *Попова И.* Народный самоучитель игры на гармонии. Вологда, 2011.

50. *Попонов В.* Оркестр хора имени Пятницкого. М., 1975.
51. *Разумовская Е.* Культурное сознание современных носителей традиции, или Услышанные голоса // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятия. СПб., 2010. Ч. 1. С. 75–91.
52. Репертуар народного певца. М., 1988. Вып. 2.
53. *Римский-Корсаков Н.* Основы оркестровки. Берлин – М. – СПб., 1913.
54. *Родителива М.* О народной эстетике русской песенной лирики // Живая старина, 1994, № 2. С. 30–32.
55. *Ромодин А.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
56. Русские народные наигрыши. М., 1985.
57. Русские частушки. Л., 1956.
58. Русские частушки, страдания, припевки. Л., 1961.
59. *Скорабагатчанка А.* Беларускі музычны фальклор (інструментальная традыцыя). В 2-х т. Мінск, 1990.
60. *Скорабагатчанка А.* Народная інструментальная культура беларускага Паазер’я. Мінск, 1997.
61. *Смирнов Б.* Искусство сельских гармонистов. М., 1962.
62. *Соколов Ф.* Русская народная балалайка. М., 1962.
63. *Соколова А.* Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп, 2004.
64. *Соколова А.* Адыгские инструменты пщынэ и шычепщын: к вопросу взаимодействия интонационных сфер // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятия. СПб., 2010. С. 43–49. Ч. 2.
65. Традиционная музыка русского Поозерья. СПб., 1998.
66. Угличские народные песни. Л.-М., 1974.
67. Украинские народные наигрыши. М., 1986.
68. *Хорнбостель Э. М. фон, Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. I.
69. *Чайковский П.* II сюита. Партитура. М., Юргенсон (б/г).
70. Частушки в записях советского времени. М., -Л., 1965.
71. *Юноки-Оуэ К.* Балалайка в бесписьменной традиции довоенного времени. М., 2004.
72. *Berlioz H.* Grand traité d’instrumentation et d’orchestratoin modernes; Германия, 1843; Франция, 1844.
73. *Carse A.* The History of Orchestration. Dover Publications, Inc., New York, 1925.
74. *Darvas G.* A zenekari muzsika műhelytitkai. Budapest, 1960.
75. *Morgenstern U.* Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Russland. Berlin, 1995.
76. *Morgenstern U.* Die Musik der Skobari. Göttingen, 2007.
77. *Morgenstern U.* Der Skobarja von Velikie Luki und angrenzende instrumental-vokale Formen im Gebiet Tver’ (Ethnische und ethnomusikalische Identität) // Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings. Hamburg, 2008. S. 399–442.
78. Orchestration by *Walter Piston.* London, 1978.
79. *Rosenzopf M.* Die steirische Harmonika. München, 1987.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора

3

От автора

5

Исполнительское мышление народного музыканта

7

Спасовские частушки междуречья Волхова и Сяси

19

Проблемы публикации традиционной инструментальной музыки

63

К проблеме вторичной интерпретации
традиционной инструментальной музыки

117

Размышления о функциональной инструментовке
по прочтении Г. Банщикова...

144

Аранжировка бардовской песни

172

Это руны Калевалы, Это Леннрота напевы, или
К проблеме инструментального строя

230

Библиография

233