

СЕМАНТИКА ЗВУКА САРАТОВСКОЙ ГАРМОНИКИ (К ВОПРОСУ АРТИКУЛЯЦИИ И ТЕМБРА)

© 2009 А.А.Михайлова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова

Статья поступила в редакцию 10.06.2009

Самым популярным народным инструментом в Поволжье с середины XIX века становится *саратовская гармоника*, которая определяется как *звукоидеал этнической региональной культуры*. Соподчиненность всех элементов в единый комплекс – конструкция инструмента, семантика тембра, манера артикулирования, оригинальный репертуар и исполнительский стиль придает явлению *символическую значимость и феноменальность*. Исследование проведено при поддержке гранта Российского гуманитарного научного фонда, номер проекта 07 – 04 – 18006 е.

Ключевые слова: Фольклор, традиционный инструментализм, саратовская гармоника – символ народной культуры Поволжья, сохранение и преемственность традиции, жанры инструментальных наигрышей, стиль, тембр, артикуляция, традиционные исполнители – народные профессионалы.

Каждая региональная фольклорная традиция может выявить особый культурный пласт, который является *знаковым* и наиболее ярко выявляет её музыкально-стилевые особенности. В традиционном инструментализме Поволжья таким феноменом оказался сохранившийся до наших дней уникальный инструмент – саратовская гармоника. Общероссийскую известность она обрела в связи с творчеством талантливой народной певицы Л.А.Руслановой, в интерпретации которой знаменитые саратовские частушки и страдания под аккомпанемент гармони с колокольчиком стали синонимом волжской песенной традиции. Но именно в сольных гармошечных проигрышах между куплетами и была заключена музыкальная сторона частушки.

Как всё новое, и гармонь, и только зарождающиеся частушки – своеобразный «знак времени», далеко не сразу получили достойную оценку исследователей-фольклористов. «...Обладая сомнительной интонацией и бедностью аккордовых сочетаний, состоящих исключительно в чередовании мажорной тоники и доминанты, инструмент этот, – по словам С.М.Ляпунова, – дает возможность без труда воспроизводить только несложные мелодии новейшей фабрикации. Они как будто сочинены для этого инструмента...»¹. Однако, как считает Е.В.Гиппиус, уже первые записи и их расшифровка показали, что «аккомпанемент частушки у одаренных гармонистов многообразно и ярко творчески разрастется, зачастую, в сложную музыкальную композицию», и «именно в жанре частушки мы имеем вполне своеобразную музыкальную культуру, связанную не столько с пени-

ем, сколько с инструментальным аккомпанементом, – культуру, создаваемую мастерами-гармонистами»². В этом контексте представляется ценным научное мнение академика Б.В.Асафьева, который неоднократно высказывал свои наблюдения относительно народной инструментальной музыки, её стиля, исполнительских приемов и т.п. Под впечатлениями от своего путешествия по Волге летом 1925 года, Б.В.Асафьев оставил красочное описание, касающееся звуковыразительных особенностей гармони:

«Единственно, на чем с удовлетворением останавливался слух, – это на редких впечатлениях от инструментальных импровизаций на гармонике, иногда на берегу или в лодках, иногда на корме парохода. ... Подголоски и гармонические сочетания в пору Стравинскому. Ритм железный со следами венгерских синкоп (не от австрийских ли военнопленных?), метр чаще всего двудольный, акценты самые неожиданные. Любопытное проникновение в мелодику гармоники фигурации и орнаментов, ей чуждых (например, быстрое чередование одной ноты словно на балалайке или домре), но с удовольствием преодолеваемых... Искусство варьирования – строго говоря, «фигурирования» – свежо, дерзко и изобретательно. Чувствуется желание щегольнуть, удивить и ослепить в контраст жалобной монотонной песне-романсу. Когда однажды мне удалось подслушать такого импровизатора, аккомпанировавшего частушке, эффект был удивительный: он обвивал залихватский, но неизменный напев словно бы плющом – фигурации, одна затейливей другой, роились вокруг голоса, а после каждого куплета врывался веселый наигрыш и заманивал певца. Думается, что подобного рода импровизационные выступления не случайны, что тут уже имеются традиции и ряд изблюбленных приемов, на основе которых и развивается это искусство. За это говорит техника, уверенная и свободная, и разнообразие вариантов, при ощутимой общности многих инструментальных «попевок». В импровизациях налично изобретательность, находчивость и вкус. /.../ Новизна многих оборотов и ритмическая бодрость и организованность заставили меня невольно обратить внимание на указанное явление и отметить его как

⁰ Михайлова Алевтина Анатольевна. кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения и этномузикологии.

E-mail: jareshko@mail.ru

¹ Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы / Вступ. ст., сост., коммент. П.А.Вульфус. – М.: Музыка, 1979. – С. 345.

² Гиппиус Е.В. Интонационные элементы русской частушки // Гармоника: история, теория, практика. – Майкоп: 2000. – С. 29.

отрадное среди множества отрицательных музыкальных впечатлений»³.

Б.В.Асафьев не оставил точных сведений, о какой местности идет речь, однако, несомненно, это могут быть впечатления от игры на саратовской гармонии, на что указывает характерный стилистический прием, сохранившийся до настоящего времени: чередование (репетиция) на одном звуке – техническая сложность, «с удовольствием преодолеваемая» гармонистами. Остановимся на некоторых стилистических особенностях звучания инструмента, которые делают его колорит неповторимым и эстетически определяются знаком традиции.

1. Устойчивое бытование саратовской гармонии на протяжении длительного периода объясняется, с одной стороны, *уникальным тембровым сочетанием*: традиционного тембра гармонии и звенящего валдайского колокольчика. Этот удачный эксперимент саратовских мастеров пришелся весьма кстати для игры на открытом воздухе, на необъятных волжских просторах. Вот как вспоминает об этом П.Текучев, один из последних живущих ныне саратовских мастеров-настройщиков, владеющий секретами изготовления уникального народного инструмента:

«Мастера – братья Карелины, дяди Карелина Михаила Дмитриевича, с которым я работал, и еще Борисов, создали свою саратовскую гармонику. Басы они сделали, колокольчиков не было, а подзванивал второй человек. Потом наши мастера поехали в Валдай, отлили эти колокольчики, вмонтировали сюда. Сейчас это уже в традиции – с колокольчиками саратовская гармонь...»⁴.

Конструктивные особенности гармонии позволяют металлическим молоточкам во время нажатия клавиш левой руки (бас – аккорд) синхронно ударять по колокольчикам, создавая при этом яркую ритмическую пульсацию, особенно слышимую в моменты кульминации. При игре тихим звуком колокольчик может либо вовсе отсутствовать, либо появляться фрагментарно. Помимо тембрового обогащения и чисто прикладных функций – основы танцевального ритма для задорной плясовой частушки-припевки, которые и составляли значительную часть репертуара саратовских гармонистов, звонкая пульсация колокольчиков издревле обладала репутацией магического воздействия, несущее очищение жизненному пространству. Вероятно, со времен языческих представлений развития человечества, генетическая память мастеров сохранила подобное восприятие звонного тембра и естественным образом органично воспроизвела его в условиях зарождающегося нового музыкального мышления и новых традиций, реализация которых потребовала новых художественных решений и конструктивных форм.

Кустарное производство гармоник в Саратовской губернии развивается с 60-х годов 19 века. До недав-

него времени саратовская фабрика музыкальных инструментов изготавливала обычные 10-ти и концертные 12-ти кнопочные диатонические гармоники, настроенные в мажорном ладу с диапазоном более 3-х октав в правой клавиатуре и тонико-доминантовым соотношением аккордов в левой руке.

Сохранилось и тембровое своеобразие в конструкции левой клавиатуры гармонии, где вместо стандартных басов и аккордов имеются аккорды в низкой и высокой тесситуре. При этом аккорды в высокой тесситуре – «средний регистр» или «высокие басы» – за яркость звучания традиционные музыканты называют «крикуны, потому что они подкрикивают». Они используются как отдельно, так и в сочетании с низкими басами в кульминационных моментах, где необходимо полнозвучное, насыщенное обертонами звучание инструмента. Саратовские гармоники, как правило, имеют от трёх до пяти голосов (фагот, тенор и 3 голоса пикколо – по терминологии исполнителей, «свисты»), и регистр-переключатель на правой клавиатуре («высокий» и «грубый»). Это дает возможность подключать или отключать октавные удвоения голосов, что ещё больше расширяет диапазон инструмента.

Существует два варианта настройки саратовской гармонии: настройка по аккордам (темперированная) и настройка строго по кварто-квинтовому кругу, по терминологии исполнителей – «в чистую». В последнем случае звучание октавы получается на четверть полутона шире чистой, создавая своеобразный тембровый «розлив». Такого рода настройка использовалась старыми мастерами и считалась характерным признаком данной стилевой традиции. Впоследствии стали использовать темперированную настройку, чтобы инструменты могли «строить» в ансамбле с баянами, балалайками, домрами.

2. Яркая, акцентная *манера артикулирования*, характерная для исполнительства на саратовской гармонике, связана, прежде всего, с конструктивными особенностями инструмента, каждая клавиша которого издаёт на сжим и разжим меха звуки разной высоты. В приведенной схеме подчеркнуты звуки, звучащие «на сжим» меха (в данном случае гармонь настроена в тональности до-мажор, но практиковались и другие тональности настройки, в том числе и по индивидуальному заказу исполнителя – ре, си-бемоль, до-диез, ля-бемоль, соль и т.д. – А.М.):



Рис.1. Конструктивные особенности инструмента

³ Асафьев Б.В. О народной музыке / Сост. И.И.Земцовский, А.Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – С. 177 – 178.

⁴ Из беседы автора статьи с мастером П.Текучевым.

Таким образом, расширяется звуковой диапазон инструмента, но возникает необходимость менять направление движения меха в совершенно непредсказуемых с точки зрения мелодического развития местах, порой совершенно противоположных логике развёртывания музыкальной фразы. Возникающее при этом акцентирование слабых затактовых метрических долей иногда принципиально не преодолевается гармонистами, создавая неповторимый своеобразный колорит звучания – терпкий, острый, угловатый, с подчёркиванием как сильных, так и слабых долей такта. Это воспринимается как своеобразный художественный приём, который приобрел значение легко узнаваемого эстетического символа инструментальной культуры Нижнего Поволжья, так как, по словам И.И.Земцовского, артикуляция, присущая локальной традиции, может быть отмечена своеобразием и «*всегда этнически характерна и этнически неповторима*»⁵.

Артикуляцию в народной инструментальной культуре можно рассматривать как полисемантическое явление. С одной стороны, манера артикулирования несет в себе информацию о *знаковом идеале* региональной традиции, устоявшихся стереотипах художественного мышления, с другой стороны – это глубоко личностный процесс, наиболее ярко отражающий индивидуальность творческого дарования, техническую оснащенность и исполнительский стиль традиционного инструменталиста. Именно новые артикуляционные приемы в первую очередь обогащают звуковую палитру, вносят своеобразие и новизну в интерпретацию традиционному бытующих наигрышей.

3. Анализируя *исполнительскую манеру* саратовских гармонистов, мы наблюдаем самобытную индивидуальную стилистику, особый *музыкальный язык*, во многом состоящий из новых оригинальных элементов. Гармонисты младшего поколения, как правило, демонстрируют необычайную ритмическую свободу – задержания на цезурах, паузах, отдельных звуках и аккордах. Исполняемые ими произведения характеризуются внедрением оригинальных гармошечных приёмов и способов звукоизвлечения – различного рода вибрато, тремоло, глиссандо с яркими динамическими контрастами. Их игра отличается по стилю большей зрелищностью, темпераментностью, привнесением некоторого элемента шоу – это своеобразная трансформация традиции с контаминацией современного звучащего музыкального материала. Протяженность музыкальной формы, изобретательность ритмических узоров и затейливость орнаментально-мелодических фигураций во многом зависит от художественной гибкости мышления, уровня слуховых и образных представлений

гармониста. В этом – убедительная демонстрация «живого» бытования традиции с обогащением манеры игры новыми артикуляционными приемами. В то же время, процесс звукотворчества, при всём его множественности и многообразии, происходит в рамках глубинного внутреннего понимания фундамента традиции и общеэстетических представлений. По этому поводу И.В.Мацевский отмечает, что народным исполнителям свойственна «*тенденция к пониманию творческого процесса, приводящая к осознанию и развитию музыкальной формы, вплоть до умения манипулировать этой формой, сохраняя структурный стереотип*»⁶.

Давая оценку высокому уровню мастерства гармониста, народные музыканты отмечают умение играть «*с переборами*»⁷. Этот термин в понимании исполнителей имеет множество значений: как форму наигрыша (попури из местных мотивов), как структурный элемент наигрыша (вариационно-вариантное развитие его тематической основы), как характеристика техничности и виртуозности в игре. Так, распространенное название – «*Саратовские переборы*» – в полном смысле развёрнутое произведение, которое присутствует в репертуаре любого саратовского гармониста. Оно содержит в себе некое обобщённое воплощение характерного местного музыкально-исполнительского стиля, является своеобразным отличительным знаком традиции. Разумеется, у каждого талантливого исполнителя это проявляется по-своему, в силу его музыкальной и общеэстетической одарённости и художественного опыта.

Например, у В.Седова «*Переборы*» начинаются ярким мелодическим взлётом по звукам трезвучия и характерной «россыпью» – репетицией в высоком регистре. Такой вступительный раздел типичный для саратовских гармонистов, сложившийся, вероятно, достаточно давно, и ставший со временем «*знаковым*» элементом – традицией (*именно о таком звучании, вероятно, вспоминал в своих заметках Б.Асафьев, ощущая в нём характерный колорит – А.М.*). Далее, как в калейдоскопе, следуют одна за другой песенные темы – «*Жигули*», «*Весной Волга разольётся*», «*Самара-городок*». Их музыкальные обрамления настолько затейливы в бесконечной пульсации повторяющихся звуков, интонационных взлётах, мелодических фигурациях, что тематическая основа словно растворяется в них, угадываясь лишь в своих контурных элементах. Становится понятной семантика слова «*перебор*», где исполнитель

⁶ Мацевский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М.: 1987. – Ч. 1. – С.11.

⁷ Народный термин «перебор» упоминает: Смирнов Б.Ф. Искусство сельских гармонистов / Под общ. ред. СВ.Аксюка. – М.: Сов. композитор, 1959. – С. 7.; Мехнецов А.А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / Ред. И.С.Попова. – Вологда: 2005. – С.123 – 157.

⁵ Земцовский И.И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. – М.: 1991. – С. 181.

поразительно чётко и быстро «перебирает» клавиши инструмента, выстраивая звуковой состав в только ему известном порядке. Между песенными темами звучит «отыгрыш» – музыкально стабильный инструментальный материал, различаемый лишь вариантно. Завершается вся композиция возвращением к первой теме и виртуозным кодовым разделом. В результате образуется рондообразная форма с повторяющимся эпизодом-рефреном, который объединяет несколько песенных тем. Данную музыкальную форму можно представить в виде схемы:

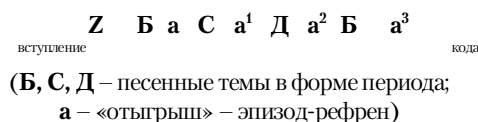


Рис.2. Структура «перебора»

Подобная структура характеризует «Переборы» и других исполнителей. В то же время, однако, каждый из них находит свой выразительный комплекс формообразующих средств, воплощающий традиционный, устоявшийся десятилетиями музыкальный материал, с индивидуализировано неповторимыми семантическими свойствами.

4. Существенным моментом в механизме *преемственности традиции* является передача фольклорного текста пальцево-слуховым методом, т.е. обучение «с пальцев» или «с рук». При этом в сознании и моторике исполнителя закрепляются и передаются наиболее характерные ладо-интонационные и мелодические обороты, так называемые «блоки тек-

ста». Затем, в процессе кристаллизации через многократные повторения, складывается универсальный типизированный музыкальный язык с четко устоявшимися *формулами-кодами*, создающими основу для индивидуального творчества. Так, опираясь на определенные типовые формы, используя *знаковую тематическую основу*, рождаются уникальные образцы традиционных наигрышей, имеющие самостоятельную эстетическую ценность. В этой связи вполне справедливы слова Ю.Лотмана о том, что художественное произведение представляет собой «общение между аудиторией и культурной традицией», где «текст выполняет функцию коллективной культурной памяти»⁸. Это в полной мере относится к многообразным процессам звукотворчества в традиционном инструментализме.

Таким образом, широкие семантические возможности саратовской гармоника на протяжении более чем полутора столетий обеспечили ей необыкновенную популярность в Поволжском регионе. Артикуляционные и тембровые характеристики инструмента определяют *звукоидеал этнической региональной культуры*. Соподчиненность всех сопутствующих элементов в единый комплекс – конструкция инструмента, семантика тембра, манера артикулирования и своеобразный репертуар, стереотип поведения и исполнительский стиль – придает явлению *символическую значимость и феноменальность*.

⁸Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. – М.: 1987.

SEMANTICS OF THE SARATOV HARMONICA'S SOUND (ON THE OCCASION OF ARTICULATION AND TIMBRE)

A.A.Mikhaylova^o

Saratov state conservatory named after L.Sobinov

The most popular and significant folk musical instrument in the Volga region since middle of the 19th century is the *Saratov harmonica*, which is determined as *sound ideal of the ethnic region culture*. Hierarchy of the all of elements into united structure – instrument's construction, semantics of its timbre, style of articulation, original repertory and performers' style give *symbolic amount and phenomenalism* to this appearance.

Keywords: Folklore, traditional instrumentalism, Saratov harmonica – the symbol of folk culture of the Volga region, keeping and continuing of tradition, genres of instrumental plays, style, articulation, traditional performers – folk professionals.

^oMikhaylova Alevtina Anatolevna, The candidate of arts, the docent of the folk singing and ethnomusicology sub-faculty. E-mail: jareshko@mail.ru