

ЗАРОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА БАЛАЛАЕЧНОЙ ТРАНСКРИПЦИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

© 2013 М.В.Паршин

Тольяттинская консерватория

Статья поступила в редакцию 10.12.2012

Статья посвящена рассмотрению особенностей балалаечных транскрипций, созданных во время становления народно-инструментального исполнительства академической направленности. На основе впервые проведенного сравнительного анализа оригиналов и наиболее соответствующих критериям академического музыкального исполнительства переложений, выявляются характерные черты обработки музыкального материала в транскрипторском творчестве известных балалаечников того времени. Такой подход позволяет уяснить причины успешности исполнения транскрипций на балалайке в начале прошлого столетия, создавшие необходимые предпосылки становления и развития данного вида творчества.

Ключевые слова: балалайка, балалаечная транскрипция, становление балалаечного искусства, транскрибирование музыкального материала.

История балалайки насчитывает несколько столетий. Активное же развитие исполнительства на этом инструменте связано с именем В.В.Андреева, который в восьмидесятых годах XIX-го столетия создал хроматическую балалайку и ее оркестровые разновидности. Объединение их в оркестр и широкая концертная деятельность получили большую популярность в народе и значительный общественный резонанс.

В результате, первые десятилетия двадцатого века отмечены развитием массового любительского движения, выдвинувшего ряд исполнителей, избравших своей профессией игру на балалайке. Помимо обработок народных мелодий, они нередко включали в свой репертуар переложения популярной музыки. Именно данный период принято считать началом становления искусства балалаечной транскрипции как одного из направлений академического народно-инструментального исполнительства.

Сподвижники Андреева балалаечники Б.С.Трояновский, А.Д.Доброхотов, А.Н.Зарубин, К.Л.Плансон, Н.Т.Успенский, В.С.Погорелов и другие, не имели специального образования. Обучаясь по грампластинкам, по самоучителям с нотной-цифровой системой записи или с показа другого, более опытного музыканта, обнаруживая новые приемы игры на балалайке, они, по сути дела, закладывали основы современного исполнительства.

Один из самых известных музыкантов, Борис Сергеевич Трояновский (1883 – 1951), называемый восхищенными зрителями всего мира не иначе как «королем балалайки» либо «русским Паганини», в течение семи лет был солистом Великорусского оркестра В.В.Андреева, выступал с ним не только в

России, но и в Англии, Франции, Германии, США. После разрыва с Андреевым и ухода из оркестра Трояновский продолжил сольную концертную деятельность, одной из вершин которой явилось приглашение выступить во дворце румынской королевы. За этот концерт он был награжден Орденом «Румынской короны». В 1915 году, одновременно с такими выдающимися русскими артистами как Ф.Шаляпин, Л.Собинов и Л.Ауэр, музыкант был удостоен звания «Солист Его Величества». В своих выступлениях, помимо обработок народных мелодий, он с большим успехом исполнял и переложения музыкальной классики.

Среди профессиональных музыкантов Трояновский пользовался заслуженным признанием. Прочитываем высказывание о нем видного российского музыкального деятеля композитора М.Штейнберга: «В лице Бориса Сергеевича Трояновского мы имеем одного из непревзойденных мастеров искусства игры на балалайке. Этот инструмент, обладающий, по существу, весьма ограниченными возможностями как в отношении технических средств, так и, в особенности, в отношении экспрессии, в руках настоящего виртуоза буквально преображается: сложные музыкальные произведения, не только сольного инструментального репертуара, но и оркестровые, оказываются исполнимыми в транскрипциях для балалайки с сопровождением фортепиано...»¹.

Не менее популярен был и Александр Дмитриевич Доброхотов (1885 – 1938) — автор многих аранжировок и переложений для балалайки с фортепиано. Свои первые шаги в этом творчестве он делал под впечатлением от игры Трояновского, с которойзнакомился по грампластинкам. В период с 1907 по 1917 годы артист много гастролировал как исполнитель и солист андреев-

⁰ Паршин Михаил Викторович, доцент Тольяттинской консерватории, заведующий кафедрой оркестрового дирижирования. E-mail: balalaika.tgl@mail.ru

¹ Пересада А. И. Справочник балалаечника. – М.: 1977. – С.17.

ского оркестра, а также выступал с известными вокалистами того времени. Среди них были Н.Плевицкая, А.Вяльцева, М.Каринская, Ю.Морфесси. Показательно, что Доброхотов одним из первых стал организовывать собственные сольные концерты.

А.И.Пересада, известный исследователь истории развития народно-инструментального искусства, в книге, посвященной музыканту, приводит выдержку из рецензии на его концерт, опубликованную в газете «Воронежский телеграф» от 31 января 1916 г.: «...Мы, по крайней мере, да и, смею сказать, другие, бывшие на концерте, получили большее удовольствие от артистической игры г. Доброхотова, который великолепно исполнил, например, такие вещи, как «Мазурка» Венявского или «Пляска смерти» Сен-Санса, нежели от пения г. Морфесси, выставляющего себя главным концертантом»². Некоторые обработки и переложения, сделанные Доброхотовым, дошли до наших дней в самоучителях и нотных изданиях учебного репертуара.

Менее известно имя Николая Тимофеевича Успенского (1890 – 1942). Став профессиональным балалаечником примерно в 1912 году, он гастролировал в составе концертных бригад по городам России. После 1917 года музыкант жил и работал в Петрограде, выступая на различных концертных площадках, а также гастролируя по городам страны. Примечательным можно считать издание ряда его обработок и переложений для балалайки, и фортепиано, осуществленное в 1928-1929 годах.

Выбор приведенных выше характеристик трех балалаечников не случаен. С одной стороны, он обусловлен необходимостью хотя бы кратко рассмотреть наиболее существенные черты деятельности лучших балалаечников-профессионалов того времени. С другой — кругом анализируемых нотных источников, которые по содержанию можно признать наиболее соответствующими академическому исполнительству. По нашему мнению, именно такой ракурс позволяет уяснить причины успешности исполнения транскрипций на балалайке в начале прошлого столетия, что и создало необходимые предпосылки становления и развития данного вида творчества.

Анализируя определенный круг транскрипций того времени, дошедших до нас в изданиях 20–60-х годов прошлого века, можно сделать заключение, что в качестве оригинального источника для транскрипций, в основном, использовались популярные фортепианные, вокальные и скрипичные сочинения, главным образом, современных композиторов. Основой партии балалайки в этом случае становилась партия солиста или верхний мелодический голос.

Неширокий, особенно в нижнем регистре, диапазон инструмента, который начинается с ноты «e¹», а также относительная неразвитость исполнительского искусства в подавляющем количестве случаев обусловила транспонирование оригиналов в удобные для исполнения тональности с небольшим количеством знаков в ключе, в которых звуки открытых струн («e¹» и «a¹») не подвергаются альтерации. Следует сказать, что звуковысотное смещение в таком случае являлось незначительным и не выходило за рамки секунды, что позволяло не нарушить изначальную авторскую идею сочинения, достигая, в тоже время, максимального удобства исполнения на балалайке.

Однако неразвитость техники игры и недостаточная грамотность исполнителей все же приводили нередко к отступлениям от авторского замысла, а порой и к весьма значительным его искажениям. Среди последних: уменьшение выразительности звучания за счет редукции широких скачков, сужение диапазона воспроизведения разложенных арпеджио, октавные переносы какой-либо части мелодии, устранение затактовых звуков из мелодического голоса и т.д. Подобное отношение к оригинальным текстам не могло быть незамеченным и вызывало справедливую критику в академических музыкальных кругах.

Создавая транскрипции, балалаечники в некоторых случаях изменяли ритм оригиналов. Стремление к достижению удобства исполнения, обусловленное слабым развитием техники игры на балалайке, в большинстве случаев сопровождалось упрощением. Так, полной или частичной редукции подвергалась мелизматика, которая в старинной музыке играет большую содержательную роль. Являясь существенным компонентом мелодии, а не только украшением, мелизмы подчеркивают ее специфический характер. Значение мелизматике в старинной музыке, естественно, может оценивать и осознавать только музыкант-профессионал.

На протяжении всего пути развития искусства балалаечной транскрипции осуществлялась напряженная работа по совершенствованию передачи данной сферы мелодики, и уже в описываемый период в лучших образцах переложений видно стремление к сохранению этой грани оригинального текста. Однако и тут можно предположить, что неразвитая технология исполнения оказывала свое ограничивающее влияние. Приведем некоторые примеры.

Так, встречающиеся в Испанском танце № 2 М.Мошковского октавные скачки одинарных форшлагов к вершине мелодии придают ей легкий, игривый характер. Техника же исполнения октав на балалайке стала широко применяться лишь в конце XX столетия. Именно по этой причине А.Д.Доброхотов в своей транскрипции был вынужден фортепианные октавы заменить только основным тоном. Подобный подход позволил сохранить контур

² Пересада А. И. Александр Доброхотов. – Краснодар: 2001. – С. 64.

мелодии, но ее звучание стало упрощенным и несколько тяжеловесным.

Трансформация фактуры оригинала в новые инструментальные условия в некоторых случаях обуславливает как тембровые изменения, так и регистровые преобразования текста. Таким способом транскрипторам удастся сделать звучание более полнозвучным и разнообразным, добиться большего удобства исполнения, в той или иной степени компенсировать произведенные упрощения.

Ранее уже говорилось о том, что одним из самых распространенных способов устранения несоответствия диапазона оригинала и балалайки в рассматриваемый период было *транспонирование* музыкального произведения *в удобную для балалайки тональность*. Поскольку звуковысотное смещение мелодии не выходило за рамки большой секунды, это не влекло за собой сколько-нибудь существенных регистровых изменений. Также следует отметить, что выбор музыкальных пьес касался только области популярной музыки академической направленности, в силу чего значение высотного положения тональности не оказывало большого влияния на интонационный характер музыкально-художественного образа.

Наиболее часто применяемым приемом тембровых преобразований являлось насыщение мелодии гармоническим сопровождением. В лучших образцах транскрипций того времени заметно стремление транскрипторов к наибольшей выразительности звучания музыкального произведения на балалайке за счет расширения громкостно-динамической нюансировки.

Так, подчеркивание вершин развития фраз путем усиления мелодической линии гармоническими голосами делало звучание более насыщенным и плотным, расширяло границы его громкостной динамики. Использование подобного приема, кроме того, способствовало привнесению разнообразия в исполнение повторяющегося материала. Наиболее типичным явлением стала фактурная переработка повторного изложения экспозиционных тем, заключенных авторами оригинальных сочинений в репризные скобки. В таких случаях транскрипторы при повторении уплотняли музыкальную ткань, добавляя гармонические голоса. С одной стороны, это позволяло добиваться различий в исполнении двух одинаковых музыкальных фрагментов, а с другой, делало развитие музыкального материала более рельефным и выразительным.

Анализируя искусство балалаечной транскрипции, мы, в основном, подразумеваем исполнительское содружество двух инструментов — балалайки и фортепиано. Партия фортепиано в данном дуэте играет немаловажную роль. Она также входит в сферу различных преобразований оригинального текста и поэтому требует отдельного рассмотрения.

Анализируя переложения рассматриваемого периода, можно говорить о том, что способы трансформации оригинального музыкального материала

для создания фортепианной партии весьма разнообразны и преследуют различные цели. С их помощью исполнители уплотняют звучание в кульминационных моментах, насыщают его подголосками, добиваются тембрального разнообразия, что компенсирует редукцию текста оригинала в партии балалайки.

Поскольку основной функцией фортепиано в балалаечной транскрипции является аккомпанемент, то его партия основывается на соответствующем данной цели музыкальном материале. При обработке оригинала, взятого из фортепианной литературы, в подавляющем большинстве случаев используется партия левой руки, которая уплотняется, насыщаясь подголосками.

Встречаются также пьесы, в которых фортепиано частично берет на себя солирующую функцию. Обозначенная функция фортепиано, в основном, локализуется во вступительных разделах музыкального сочинения, а иногда в эпизодах, которые, по мнению транскриптора, в силу различных причин нецелесообразно исполнять на балалайке. Однако встречаются и такие случаи проработки взятого за основу музыкального текста, когда поиск наиболее точного варианта воплощения оригинальных черт произведения побуждает транскриптора передать партии фортепиано ведущую роль в исполнении целого раздела пьесы.

Так, звучащая в басовом регистре тема в одном из эпизодов Вальса № 1 А.Дюрана, в случае воспроизведения на балалайке должна была бы подвергнуться значительной трансформации. По воспоминаниям современников, Б.С.Трояновский был очень требователен к качеству исполнения и даже отвергал некоторые приемы игры, которые давали нежелательные призвуки. Скорее всего, именно эта черта творческой личности, а также стремление сохранить полнозвучность эпизода побудили его оставить исполнение тематического материала в партии фортепиано, написав для солиста подголосок собственного сочинения.

Говоря об изменении гармонического языка оригиналов при их перенесении в новые инструментальные условия, важно отметить, что в лучших образцах транскрипций того времени (в тех работах, которые дошли в нотных изданиях до наших дней) музыканты стремятся минимизировать свое вмешательство в данную сферу выразительности. Нередки случаи полного его отсутствия. Однако следует признать, что если транскриптор начинает обработку гармонии, то такая работа может быть оценена весьма неоднозначно.

Большинство изменений, касающихся гармонической основы сочинения, призваны более выпукло показать особенности звучания того или иного аккорда и, тем самым, способствовать усилению тональных связей и облегчению восприятия неподготовленным слушателем. Одним из способов такой работы являлось редактирование бас-аккордового аккомпанемента. К сожалению, в некоторых случа-

ях подобные модификации носили довольно значительный характер, что могло вызывать справедливую критику со стороны представителей академического направления в музыкальном искусстве.

Создавая транскрипции, музыканты вынуждены были видоизменять фактуру оригинала в соответствии с новыми инструментальными условиями. В зависимости от ситуации использовались уплотнение либо редукция музыкальной ткани. Применительно к балалайке данные приемы уже тогда имели свои особенности.

Одним из основных способов полнозвучного, яркого, плотного воспроизведения одноголосной мелодии являлось насыщение ее довольно статичными гармоническими голосами. Такой подход позволял перейти со щипкового звукоизвлечения (одинарный щипок, *vibrato* и т.д.) на ударное (бряцание, тремоло по всем струнам). Следует отметить, что применение статичных вторых голосов могло вызывать погрешности в передаче оригинального текста. К сожалению, такая практика связана с малой подвижностью большого пальца левой руки, который прижимает на грифе нижние звуки. Это затрудняет исполнение параллельных терций, секст.

Даже сейчас, когда в связи с развитием техники игры подобный вид фактуры считается довольно исполняемым, в некоторых случаях можно столкнуться с аналогичной ситуацией. А в то время это было типовым решением. Поскольку исполнители в массе были самодеятельными, звучание могло принимать самые причудливые для профессионального слуха формы.

Однако, говоря о несколько упрощенной передаче фактуры, следует отметить работу транскрипторов по поиску средств ее видоизменения. Основной целью подобных фактурных изменений являлась потребность в наибольшей выразительности звучания инструментального дуэта балалайки и фортепиано. В результате, музыкантам удавалось выделить из мелодической линии звуки, важные для восприятия и понимания музыки, добиться большего тембрального богатства и регистровой слитности звучания двух инструментов, заполнить пустоты, возникающие в партиях из-за невозможности распределения между ними оригинального музыкального материала.

При создании балалаечных транскрипций в некоторых случаях музыканты прибегали к таким радикальным трансформациям, как изменение формы музыкального произведения. Следует сказать, что в напечатанных переложениях того времени, которые дошли до нас, в том числе и в результате многократных переизданий, просматривается явная тенденция к полноценному воспроизведению данной стороны оригинального текста. Однако встречаются и работы с измененной структурой музыкальных построений.

Упрощения формы, возможно, были обусловлены необходимостью максимальной популяризации

балалаечного исполнительства. Скорее всего, и сами балалаечники того времени не причисляли себя к рангу академических исполнителей. Косвенным подтверждением тому может служить круг выбираемых оригиналов. Все они относятся к популярной музыке, о чем можно судить по аудиозаписям, дошедшим до наших дней. Необходимость в максимальной доступности восприятия широким кругом слушателей требовала создания записей, небольших по объему звучания. Таким образом, возникала потребность в достаточно обширной редукции формы. Конечно, подобная практика вызывала справедливую критику музыкантов-профессионалов, поскольку кардинальные изменения структуры сочинения, несомненно, отражались (не в лучшем смысле) на изначальной идее и художественном содержании взятого за основу транскрипции музыкального произведения.

Таким образом, мы можем говорить, как о сильных, так и о слабых сторонах балалаечных транскрипций первых двух десятилетий XX века. Неразвитость техники игры и недостаточное музыкальное образование исполнителей нередко приводило к тем или иным искажениям не только оригинального текста, но и его переложения. Даже в лучших образцах можно отметить ограничения выразительности звучания за счет редукции широких скачков, сужения диапазона воспроизведения разложенных арпеджио, устранения из мелодического голоса затактовых звуков, ритмической редукции и т.п.

Свой отпечаток накладывала и необходимость обеспечения доступности музыкального материала для понимания широкими массами слушателей, а также и для исполнения любителями игры на балалайке. Создавшееся положение влекло за собой упрощение гармонического языка, ритмики, редукцию формы. Все это, несомненно, вызывало справедливую критику и скепсис в музыкальных академических кругах.

Однако явно прослеживалось и стремление музыкантов к поиску средств для компенсации внесенных искажений. Нередко большую роль в данном процессе играла партия фортепиано. Насыщение ее подголосками, исполнение вторых голосов и сольных эпизодов давали возможность сделать звучание более рельефным и выразительным, добиться тембрального разнообразия, а также большей точности передачи текста оригинала и его содержания.

Транспонирование в тональности с незначительным количеством знаков при ключе не только делало игру удобнее, но и позволяло наиболее полноценно воспроизводить мелодию. Фактурные преобразования облегчали исполнение, как с точки зрения техники игры, так и интонирования мелодического материала, помогая при этом добиться обертонового обогащения и большей слитности звучания балалайки и фортепиано.

Несомненный талант исполнителей обуславливал не только максимально возможную в данных условиях реализацию авторского замысла, но и грамотное воплощение собственной исполнительской интерпретации. В результате, совокупность положительных качеств начинала превалировать над недостатками. Это, в свою очередь, свидетель-

ствовало о возможности успешного исполнения на балалайке музыкальной классики в виде транскрипций, создавая предпосылки к дальнейшей активизации деятельности музыкантов, занимающихся транскрипторским творчеством, к расширению и обогащению репертуара для балалайки.

ORIGIN OF ART OF THE TRANSCRIPTION FOR THE BALALAİKA AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

© 2013 M.V.Parshin^o

Tolyatti conservatory

The article is devoted to the peculiarities of transcriptions for balalaika, created in the process of establishing the national musical instruments of academic orientation. On a basis of the first comparative origin analysis and the most appropriate criteria of academic musical performance of transposition and developing the characteristic features of the transformation of the musical material in the works of famous performers on balalaika of that era. This approach allows us to understand the reasons for the success of the transcription of the balalaika in the beginning of the last century, which created the necessary preconditions of formation and development of this kind of creativity.

Key words: balalaika, transcription for balalaika, the formation of the art of playing the balalaika, the transcription of the musical material.

^o Parshin Mikhail Viktorovich, associate professor of the Tolyatti Conservatory, Head of the Department of orchestral conducting.
E-mail: balalaika.tgl@mail.ru