

А. А. МИХАЙЛОВА

Саратовская государственная консерватория
(академия) им. Л. В. Собинова

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ ПОВОЛЖЬЯ: ФЕНОМЕН САРАТОВСКОЙ ГАРМОНИКИ*

УДК 78.03 (2)

В любой региональной фольклорной традиции существует 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, – даёт 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 одарённых 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 пением, сколько с инструментальным аккомпанементом, – культуру, создаваемую мастерами-гармонистами»².

Первые упоминания о бытовании гармони в Поволжье, судя по сохранившимся архивным документам, также носят весьма неоднозначный, а чаще негативный характер. Астраханский государственный архив содержит следующую информацию: в 1901 году на просьбу Песенной комиссии Импера-

торского Русского географического общества пришло сообщение от одного из нижних полицейских чинов, которые, по поручению губернатора, собирали и представляли необходимый материал: «Среди населения Астраханского уезда ... не сохранилось никаких следов старинных народных обрядов и оригинальных образцов народной поэзии. Наши танцы – “трепак”, песни – бессмысленные, полные цинизма куплеты волжской “Матани”, а музыкальный инструмент – гармошка»³.

Ещё более категоричные в своей негативной оценке сведения находим в личном архиве члена Саратовской учёной архивной комиссии, уроженца села Лопуховка Аткарского уезда С. А. Щеглова. В комментариях, сопровождающих запись четырёх частушечных текстов, полученных от его респондента А. В. Круглова в период с 1898 по 1900 годы, отмечается: «В конце 60-х годов [19 века. – А. М.] любовь на “Саратовскую” обуяла Петровск [ныне – районный центр Саратовской области. – А. М.]. Между тем противнее мотива “Саратовский”, а особенно тех паскудных слов, какие приводятся в ней – едва ли можно представить... И это ломанье и кривлянье, и этот голос при исполнении этой песни, эта гармошка, – всё это пьяный бред и гадость!...»⁴.

Особая значимость приведённых документов состоит в том, что из них ясно: гармонь (а в последнем приведённом высказывании речь идёт именно о саратовской гармонике) употребляется в качестве аккомпанирующего инструмента в связи с исполнением *частушек – нового, только зарождающегося жанра*. И в данном случае речь идёт об одном из первых упоминаний о бытовании как саратовской гармони, так и жанра частушки на территории Астраханской и Саратовской губерний. В этот исторический период гармоника символизировала не только зарождение нового музыкального мышления, новых традиций, но и наступление новой жизни, новых общественных отношений.

В контексте общего негативного мнения о гармонике очень ценны научные взгляды выдающе-

* Исследование проведено при поддержке гранта Российского гуманитарного научного фонда, номер проекта 07-04-18006 е.

гося учёного – академика Б. В. Асафьева, который неоднократно высказывал свои наблюдения относительно народной инструментальной музыки, её стиля, исполнительских приёмов, искусства импровизации и т. п. Под впечатлением от своего путешествия по Волге летом 1925 года Б. В. Асафьев оставил красочное описание, касающееся традиции игры на гармонии: «Единственно, на чём 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, акцентные самые неожиданные. Любопытно проникновение в мелодику гармонике 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, сопровождавшего частушке, эффект был удивительный: он обвивал захватский, но неизменный напев словно бы плющом – фигурации, одна затейливей другой, роились вокруг голоса, а после каждого куплета врвался весёлый наигрыш и заманивал певца. Думается, что подобного рода импровизационные выступления не случайны, что тут уже имеются традиции и ряд излюбленных приёмов, 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 налицо изобретательность, находчивость и вкус <...> Новизна многих оборотов и ритмическая бодрость и организованность заставили меня невольно обратить внимание на указанное явление и отметить его как отрадное среди множества отрицательных музыкальных впечатлений»⁵. Асафьев не оставил точных сведений, о какой местности идёт речь, однако, несомненно, это могут быть впечатления от игры на саратовской гармонии, на что указывает характерный стилистический приём, 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.

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 пришёлся весьма кстати для игры на открытом воздухе, на необъятных волжских просторах. Вот как вспоминает об этом П. Текучёв, один из последних живущих ныне саратовских мастеров-настройщиков, владеющий секретами изготовления уникального народного инструмента: «Мастера – братья Карелины, дядя Карелина Михаила Дмитриевича, с которым я работал, и ещё Борисов, создали свою саратовскую гармошку. 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...»⁶.

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, несущего очищение жизненному пространству. Вероятно, со времен языческих представлений человечества, генетическая память мастеров сохранила подобное восприятие звонного тембра и естественным образом органично воспроизвела его в условиях зарождающегося нового музыкального мышления и новых традиций. Их реализация потребовала новых художественных решений и конструктивных форм.

Кустарное производство гармоник в Саратовской губернии развивается с 60-х годов XIX века. До недавнего времени саратовская фабрика музыкальных инструментов изготавливала обычные десяти- и концертные двенадцатикнопочные диатонические гармоники, настроенные в мажорном ладу с диапазоном более 3-х октав в правой клавиатуре и с тонико-доминантовым соотношением аккордов в левой руке. Сохранилось и тембровое своеобразие в конструкции левой клавиатуры гармоник, где вместо стандартных басов и аккордов имеются аккорды в низкой и высокой тесситуре. При этом аккорды в высокой тесситуре традиционные музыканты называют термином «*высокие басы*». Они используются как отдельно, так и в сочетании с низкими басами в кульминационных моментах, где необходимо полнозвучное, насыщенное обертонами звучание инструмента.

Существуют два варианта настройки саратовской гармоник: настройка по аккордам (темперированная) и настройка строго по кварто-квинтовому кругу (по терминологии исполнителей – «*в чистую*»). В последнем случае звучание октавы не строит на четверть полутона, создавая своеобразный тембровый «*розлив*». Такого рода

настройка использовалась старыми мастерами и считалась характерным признаком данной стилиевой традиции.

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. 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 и сильных, и слабых долей такта. Это воспринимается как своеобразный художественный приём, который приобрёл значение легко узнаваемого эстетического *символа* инструментальной культуры Поволжья: по словам И. И. Земцовского, артикуляция, присущая локальной традиции, может быть отмечена своеобразием и «всегда этнически характерна и этнически неповторима»⁷.

Артикуляцию в народной инструментальной культуре можно рассматривать как полисемантическое явление. С одной стороны, манера артикулирования несёт 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, его техническую оснащённость и исполнительский стиль традиционного инструменталиста. Именно новые артикуляционные приёмы в первую очередь обогащают звуковую палитру, вносят своеобразие и новизну в интерпретацию традиционно бытующих наигрышей.

В настоящее время нами записано значительное количество фольклорных инструментальных наигрышей, исполняемых на саратовской гармонике. Записи сделаны от исполнителей старшего поколения в возрасте 70-80 лет, хотя следует отметить интерес и молодых исполнителей к этому инструменту. Анализ исполняемых пьес обнаруживает универсальность инструмента в плане *стилистического* и *жанрового* разнообразия. Это проявляется в бытовании сохранившейся в сельской местности *архаичной традиции игры* на гармонии, которая отличается игрой в одной позиции, где слухо-двигательные связи относительно просты. Как правило, названия у подобных наигрышей отсутствуют, и жанры наигрышей – «*под песню*», «*под пляску*» – говорят о своём достаточно раннем

происхождении. На это указывает исследователь-инструментовед А. Н. Соколова: «...чем более в глубину уходит история возникновения того или иного жанра, тем скорее он обходится без названия»⁸. Сами наигрыши имеют в большинстве случаев квадратную структуру, лаконичность изложения, неразвитость мелодики, рассчитанной «на одно дыхание». Убедительно демонстрировали подобного рода игру уроженцы Базарно-Карабулакского района Саратовской области В. Я. Ефремов (р. 1913), М. С. Мартянов (р. 1929).

Более *поздняя инструментальная традиция* гармошечного музицирования сформировалась, в основном, под влиянием городского песенного фольклора. В 2001-2010 годах автором данного материала записана игра блестящих виртуозов-саратовцев, мастерски владеющих саратовской гармоникой. Среди них – В. И. Жернов (р. 1915), В. Н. Филатов (р. 1951), А. А. Богатов (р. 1939), И. А. Карлин (р. 1962) и С. Ю. Шалимов (р. 1964), астраханец А. И. Подосинников (р. 1948). Их наигрыши отличаются вариационным разнообразием изложения музыкального материала, богатством метроритмических вариантов. Несмотря на ограниченные ладогармонические возможности этого инструмента, у гармонистов сформировался достаточно большой и разнообразный репертуар, основу которого составляют, прежде всего, местные традиционно бытующие *плясовые и частушечные наигрыши*: «Волга», «Саратовские переборы», «Самарка», «Жигули», «Волжские страдания», «Астраханская кадрили», «Астраханские припевки», а также различные поурри на темы волжских напевов и припевок, польки, вальсы, популярные народные песни.

В анализе игры исполнителей разных возрастов обнаруживается определённый сложившийся круг песенных тем, которые являются своего рода основой традиционного наигрыша. Повторяющиеся лейтмотивы – «тематические зёрна», выступают в роли *знаков-синонимов* волжской инструментальной традиции. В данном случае мы обнаруживаем «*явления интонационной устойчивости*», «*бытующие интонации*»⁹, возможность комбинировать которые определяется совокупностью парадигм, соответствующих традиционному локальному инструментальному стилю и жанру.

Большинство записанных в настоящее время наигрышей на саратовской гармонике представлены в виде собственно инструментальных композиций, построенных на песенных и танцевальных мелодиях частушечного типа. Также сохранён и принцип формообразования по следующему типу: куплет (запев-припев) – инструментальный проигрыш (отыгрыш). Первый раздел по музыкальному тематизму – типично волжская частушка-припевка, с чётко определённым музыкально-тематическим матери-

есть 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 текста». Затем, в процессе кристаллизации через многократные повторения, складывается универсальный типизированный музыкальный язык с чётко устоявшимися *формулами-кодами*, создающими основу для индивидуального творчества. Так, в опоре на определённые типовые формы с использованием *знаковой тематической основы*, 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»¹². Это в полной мере относится к многообразным процессам звукотворчества в традиционном инструментализме.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / вступ. ст., сост., коммент. П. А. Вульфуса. – М.: Музыка, 1979. – С. 354.

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

³ Гос. Архив Астраханской области. – Ф. 32, оп. 1, ед. хр. 603. – Л. 1.

⁴ Вырезки из различных газет со стихотворениями, анекдотами и личными записями члена Саратовской архивной комиссии Щеглова С. А. // Гос. Архив Саратовской области. – Ф. 407, оп. 2, ед. хр. 877. – Л. 81.

⁵ Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – С. 177-178.

⁶ Из личной беседы.

⁷ Земцовский И. И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. – М., 1991. – С. 181.

⁸ Соколова А. Н. Магомет Хагаудж и адыгская гармоника / науч. ред. И. В. Мацеевский, Р. Б. Унарокова. – Майкоп: Изд-во Адыгского гос. ун-та, 2000. – С. 147.

⁹ См.: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. – М.; Л., 1947.

Народный термин «перебор» упоминают: Смирнов Б. Ф. Искусство сельских гармонистов / под общ. ред. С. В. 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.

¹⁰ Из личной беседы.

¹¹ Мацеевский 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.

¹² Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема // Избранные статьи. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 131.

Михайлова Алевтина Анатольевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры народного пения и этномузыкологии
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

