

НЕФОРМАТНАЯ КНИГА

ЕВГЕНИЯ ВЛАДИМИРОВНА ХАЗДАН

(Независимый исследователь: Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

Рецензия на: *Бойко Ю. Е.* Интерпретация музыки: заметки инструментоведа / Науч. ред. Д. А. Булатова / Российский институт истории искусств. СПб., 2014. 236 с., ноты.

Эта книга не задумывалась автором как некое цельное издание. Составляющие ее работы различаются не только по тематике и времени их написания, но и по жанрам и исследовательским методам — от структурно-аналитического до метода включенного наблюдения. Они обращены к людям, чьи интересы лежат в разных сферах: академическое музыковедение, музыкальная фольклористика, бардовская песня. Под одной обложкой оказались частушки, гармонные и балалаечные наигрыши, фрагменты партитур Бетховена и Чайковского и примеры из песен Кима, Кукина, Митяева, Розенбаума. Книга получилась неформатной — как и ее автор, не вписывавшийся в обыденные рамки.

Юрию Евгеньевичу Бойко оставался год до 70-летия. Он успел порадоваться выходу книги. Он умер 27 марта 2015 г.

Шесть работ, вошедших в книгу, никогда прежде не издавались. При их публикации было решено отказаться от хронологического принципа и выстроить тематический ряд: от народного музицирования («Исполнительское мышление народного музыканта», «Спасовские частушки междуречья Волхова и Сяси») и его восприятия исследователями и исполнителями («Проблемы публикации традиционной инструментальной музыки», «К проблеме вторичной интерпретации традиционной инструментальной музыки») к классике («Размышления о функциональной

инструментовке. По прочтении Г. Банщикова...») и современности («Аранжировка бардовской песни»). Завершает ряд шуточное наставление, написанное эпическими рунами — в стиле Калевалы, — в котором излагается теория температуры.

Статья «Исполнительское мышление народного музыканта» написана в 1980-е гг. и посвящена гармонике. Юрий Евгеньевич досконально знал все традиционные виды гармоник, разбирался в их механике. Мы надеемся, что в ближайшем будущем выйдет его монография «Энциклопедия русских гармоник». В статье Бойко показывает, как связаны наигрыш и конкретный инструмент. Возможности петербургской минорки, например, значительно больше обычно применяемых исполнителями. На ней доступна почти вся хроматика, модуляции в далекие тональности. Однако эти возможности оказываются невостребованными: они не вписываются в традицию. Зато непривычные для академических музыкантов смены меха участвуют в образовании мелодии, создавая ее своеобразную стилистику, неповторимый колорит. Приговорка «гармонь сама играет» обретает смысл: смена меха, освобождающая от смены клавиш, облегчает пальцевую технику.

Работа, посвященная спасовским частушкам, была написана в конце 1970-х гг. по результатам экспедиций в междуречье Волхова и Сяси (Волховский р-н Ленинградской обл.), в которых Юрий Евгеньевич

ездил, будучи аспирантом Института театра, музыки и кинематографии (впоследствии Российского института истории искусств). Здесь видна теоретическая выучка — пока еще без оглядки на результат. Замечательно усердие, с которым ведутся подсчеты (например, сколько раз встречаются слова-вставки «да», «-то», «же» или «ой»), вычерчиваются невероятные схемы — звукоряд в них выписан по кругу, как будто после VII ступени вновь идет та же самая I, и дуги охватывают разные амбитусы напевов, — а многочисленные варианты наигрышей сводятся в один, в котором большинство аккордов оказывается представлено кластерами. Анализ мелодии «Спасовской» сведен к рассмотрению различных темпов и версий ритмических кадансов. Нотные примеры нередко обрываются буквально на полуслове (недостающего слога нет даже в квадратных скобках).

Позже текст перерабатывался, в нем проявлялся новый опыт ученого. Рядом с фразами, напоминающими курсовые работы студента теоретико-композиторского факультета (предлагаю читателю самому решить, что значит фраза: «На гармонике и гитаре II ступень встречается в виде нижнетерцового вспомогательного баса, употребляемого с тоникой и доминантой» (с. 29), появляются емкие определения жанра и обзор его ареальных разновидностей. Где поют «Скобаря» или «Сормач», а в каких регионах частушечной жанровой доминантой выступает «Русского» или «Страдания»? Как соединяются в «Спасовской» наигрыш, основанный на привычной «квадратной» схеме (субдоминанта — тоника — доминанта — тоника) и принципиально не вписывающийся в квадрат напев? Бойко подробно рассматривает различия аккомпанемента, исполняемого на гармонике, балалайке и гитаре. Более того, автор описывает любопытные эксперименты. Сегодня совмещение живого звучания и электроники никого не удивляет, но 35–40 лет назад Юрий Евгеньевич, вооружившись бобинным магнитофоном, записывал исполнителя, а затем предлагал

ему сыграть то же самое «в дуэте» с собственной записью — на другом инструменте. Результаты получились неожиданными: оказалось, что один и тот же музыкант по-разному строит форму «Спасовских частушек», когда аккомпанирует на балалайке и на гитаре, в одном случае удлиняя, в другом — укорачивая затакт.

Завершается статья предложением в духе «новой фольклорной волны» — ввести «Спасовскую» в репертуары вокально-инструментальных ансамблей или рок-групп. Автор рассуждает, какие инструменты могут взять на себя мелодическую функцию (электроорган, синтезатор) и подходит ли этой частушке фактура регтайма.

С материалами исследователей, также занимавшихся «Спасовской», Юрий Евгеньевич познакомился, по-видимому, позже. Он указывает на неопубликованную статью Лидии Михайловны Кершнер как на «одну из первых попыток описания этого жанра» (в списке литературы дана «слепая» отсылка на «Архив РИИИ», без указания года и номера документа). Буквально в следующем абзаце названо имя Натальи Ивановны Жемчужиной как автора «первого (и, по существу, единственного) упоминания о “Спасовской” в периодике» (с. 21). Эти сведения неполны и неточны. Работа Л. М. Кершнер хранится в Кабинете рукописей Российского института истории искусств: пять вариантов текста (рукопись и машинопись) с нотными примерами общим объемом 176 л.¹ Кроме того, там же есть полевой дневник Лидии Михайловны, наброски портретов исполнителей, тезисы отчета и доклада, сделанного по результатам экспедиции в институте и в Союзе композиторов². Дневниковая запись Кершнер 18 июня 1946 г. отражает впечатление от впервые услышанного жанра: «Это очень любопытный, в своем роде, кажется, уникальный вид частушек. Поют их только в сопровождении инструмента (балалайка, баян)... За основу берется наигрыш. Текст нанизывается довольно замысловатым, с частыми паузами, узором»³.

¹ КР РИИИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 11.

² Обзор материалов архива см.: Разумовская Е. Н. Л. М. Кершнер: портрет фольклориста или Запоздалое признание в любви // Временник Зубовского института. Вып. 9. Зубовский институт: времена, поколения, судьбы. СПб., 2012. С. 64–65.

³ КР РИИИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 25.

Наталья Ивановна Жемчужина была руководителем экспедиции 1946 г., в которой участвовала Кершнер. Однако в Тихвинский и Волховский р-ны Ленинградской обл. она выезжала и раньше, в 1944 г., вместе с Н. П. Колпаковой⁴. По-видимому, материалами для последующих публикаций — упомянутой Бойко статьи «Русские народные песни Ленинградской области», увидевшей свет в 1950 г., и более поздней работы, «Частушка и песня»⁵, — послужили записи той же самой экспедиции 1946 г.

Среди скупого перечня публикаций, отражающих жизнь этого редкого частушечного жанра, не оказалось сборника, суммирующего экспедиционные записи конца XX в. В нем также есть примеры «Спасовской»⁶.

Продолжает и расширяет «гармонную тему», заданную первой работой сборника, статья «Проблемы публикации традиционной инструментальной музыки». Бойко описывает разные гармоника, особенности их строя, возможности: бологовка и хромка, петербургская минорка и елецкая рояльная гармоника. Как отличается венская гармоника от петроградки? Можно ли на баяне повторить наигрыш тальянки? Исполнимы ли на хромке хроматизмы? Что за гармонь «Беларусь»? Как лучше расположить схему клавиш?

В статье подробно рассматривается опыт коллег. Автор внимательно анализирует наигрыши, реконструируя по ним строй инструмента: «двухрядная гармонь» — вероятно, имеется в виду венка... «немецкая трехрядная гармонь» — очевидно, петербургская минорка немецкого строя... «однорядная гармонь»... — заметим, что в данной нотации эти наигрыши на однорядной гармонии (очевидно, вятской), неисполнимы» (с. 80).

Бойко формулирует основные правила, которым необходимо следовать при описании инструмента, чтобы максимально точно указать его параметры. Кроме того, на примерах показывает возможные ошибки

в нотации и дает конкретные рекомендации: как записать аккорд, если не все голоса «отвечают», или как поступить, если на слух трудно уловить расположение аккорда.

Помимо гармоника в статье рассматриваются (менее подробно) цимбалы, балалайка и скрипка. Автор обозначает признаки наигрышей, которые исполняются в «гитарном» и «балалаечном» строе, особо останавливаясь на наигрышах со скордатурой.

Неожиданно сложным оказывается вопрос выбора счетной доли, тактового размера и определения сильной доли. Казалось бы, с этим вполне справляются ученики средних классов музыкальной школы. Бойко демонстрирует неоднозначность простых ответов и предлагает варианты поиска оптимального решения. Правда, сделано это на примере все тех же частушек («Скобаря», «Сормача», «Русского» и др.), тогда как статья в целом посвящена инструментальной музыке.

Эту же тему продолжает небольшая статья «К проблеме вторичной интерпретации традиционной инструментальной музыки». В ней автор уделяет особенное внимание возможностям исполнения традиционных наигрышей, характерных для определенного вида гармоник, на других инструментах. В ней также затронуты вопросы обучения игре, отношения к звуку и исполнительским приемам у народных музыкантов и у учащихся музыкальных школ, училищ, консерваторий.

Две последующие развернутые работы посвящены совершенно иным предметам. Статья «Размышления о функциональной инструментовке» задумывалась как рецензия на книгу Г. Банщикова «Законы функциональной инструментовки», первое издание которой вышло в 1997 г.⁷ Мы становимся свидетелями внимательного прочтения книги. Бойко анализирует использование терминологии: в каких случаях целесообразно говорить об инструментовке, а в каких — об оркестровке?

⁴ Подробнее об этом фольклористе см.: Долматова Е. В. Наталья Ивановна Жемчужина музыковед-фольклорист // Musicus. 2013. № 3. С. 9–15.

⁵ Жемчужина Н. И. Русские народные песни Ленинградской области // Советская музыка. 1950. № 9. С. 50–53; Жемчужина Н. И. Частушка и песня // Советская музыка. 1950. № 11. С. 53–71.

⁶ Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1960–1980 годов / Ред.-сост. В. А. Лапин. СПб., 2008. № 184–186.

⁷ В рецензии и списке литературы дано неверное название: «Основы функциональной инструментовки». Книга переиздавалась в 1999 и 2003 гг.

В чем их различие? Юрий Евгеньевич сопоставляет подход Баншикова и авторов других пособий по оркестровке и инструментровке, отмечает удачи и неточности, в некоторых случаях предлагая собственные решения. Он восхищается образным языком учебника, приводя примеры ярких высказываний. Не часто случается видеть рецензию объемом в два с лишним авторских листа, да еще снабженную нотными примерами. Остается лишь сожалеть, что отклик на книгу так задержался.

Статья «Аранжировка бардовской песни» — попытка передать опыт собственной работы над этим жанром. Здесь речь идет об исполнительском подходе к произведению, неординарном прочтении, разработке своей фактуры. Статья была написана по следам доклада на исследовательском семинаре «Среды в РИИИ» 5 марта 2008 г. Выступление, проходившее в преддверии Международного женского дня, больше походило на праздничный концерт (в аннотациях и Календаре семинара оно было заявлено как «концертное заседание»⁸). Текст этой работы на две трети состоит из нотных примеров, наглядно демонстрирующих различные приемы аранжировки.

Последняя из помещенных в книгу работ — стихотворная «теория темперированной настройки» — не нуждается в рецензировании. Строки из нее Бойко нередко цитировал.

Книга получилась занимательной. Вопреки тому, что принято писать в аннотациях, подчеркнем: в своих работах Бойко обращался именно к коллегам, специалистам, не делая скидки на недостаточную ориентацию в той или иной области. Это издание, несомненно, необходимо фольклористам, записывающим и изучающим народный инструментарий, студентам музыкальных факультетов высших учебных заведений, а еще — фольклорным центрам, редакторам нотных изданий, руководителям фольклорных коллективов: всем, кому так или иначе приходится иметь дело с народным музицированием, фиксацией традиционных наигрышей и напевов и их воспроизведением.

К сожалению, книга человека, столь внимательного к деталям, грешит издательской небрежностью. Несоблюдение

хронологического порядка (вынос вперед статьи с наиболее масштабным заголовком) разрушило блок текстов, посвященных традиционной инструментальной музыке. Вклинившаяся в него статья о «Спасовской» не только посвящена совершенно иному предмету, но и написана другим языком. Зато в ней проясняется смысл загадочной аббревиатуры ОРЧФ (общерусская частушечная формула), до этого уже не раз встретившейся читателю. По-видимому, решение об изменении порядка работ было принято человеком, не заглянувшим в тексты и ориентировавшимся лишь по заголовкам.

В статьях есть отсылки к работам из этой же книги. Названия везде даются также в виде аббревиатур. Впервые они появляются в кратком «От автора», снабженные странной сноской: «Аббревиатуры названий статей даны в оглавлении». Списка сокращений, который помог бы читателю, начавшему не со вступительного раздела, нет.

Нелишними были бы комментарии в тех случаях, когда с течением времени — от статьи к статье — менялся подход автора к решению каких-либо вопросов. Например, сноска на с. 23 гласит: «Все напевы «Спасовской» транспонированы in G, гармонные наигрыши — in C, балалаечные в строй $c^1-e^1-g^1$, мандолинные — $g-d^1-a^1-e^2$, гитарные — $D-G-c-g-h-d^1$. То есть, в примерах приходится распознавать инструмент, ориентируясь в том числе по тональности. Однако в другой статье на с. 112–116 Бойко аргументированно выступает *против* транспозиции (при ней происходит потеря ощущения тесситуры, а запись ансамбля превращается практически в симфоническую партитуру). При чем автор не отвергает ее полностью, подчеркивая, что для удобства аналитического сопоставления мелодий требуется перенос примеров в общую тональность, а также приводит ряд исключений, в которых можно рекомендовать транспонирование при фиксации.

Напоследок остановимся на данном книге названии. Вторая его часть указывает на специальный характер сведений, а вот первая вряд ли поможет читателю сориентироваться. Термин

⁸ См.: Календарь исследовательского семинара «Среды в РИИИ» // Временник Zubовского института. Вып. 2. Метамир музыки. СПб., 2009. С. 107.

«интерпретация» применительно к музыке, как правило, подразумевает индивидуальное исполнительское прочтение⁹. Но, как мы видим, за исключением статьи о бардовской песне, речь идет не об особенностях трактовки того или иного сочинения, не об истолковании их художественного содержания и его передаче теми или иными средствами,— в книге явно подразумевается совершенно иное. Скорее всего, составители сборника, подбирая заголовок, который объединил бы столь разнородные тексты, имели в виду интерпретацию как научную методологическую процедуру. Однако, в отличие от математики, логики, методологии науки и подобных дисциплин, в которых процесс интерпретации подразумевает отстранение от конкретного содержания

и оперирование абстрактными формулами, предметом рассмотрения в книге становятся и именно «детали» — строи инструментов, раскладки клавиатур, смены меха у гармоник, размер затакта, случаи использования полифонических приемов и др., подаваемые максимально наглядно благодаря обилию нотных примеров и схем. Налицо аналитическая методика работы с материалом. Собственно вся книга — это наблюдения музыканта за живой традицией и осмысление этих, казалось бы, частных элементов и их роли в реальном бытовании музыкальных жанров — наигрышей, частушек, песен. Одновременно это наблюдения за коллегами, изучающими жанры, инструменты, фиксирующими те или иные их разновидности.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кандидат искусствоведения, независимый исследователь, член Союза композиторов РФ;
e-mail: kle-zemer@mail.ru

UNFORMATTED BOOK

EVGENIYA KHAZDAN

(Independent researcher: St. Petersburg, Russian Federation)

The review on: *Boiko Yu. E. Music Interpretation: Note of the Researcher of Musical Instruments. Ed. by D. A. Bulatov (The Russian Institute of Art History). St. Petersburg, 2014. 236 p., notes.*

ABOUT THE AUTHOR

E-mail: kle-zemer@mail.ru

St. Petersburg, Russian Federation

PhD (History of Arts), independent researcher; member of Saint Petersburg Union of Composers

⁹ О соотношении анализа и интерпретации, построенной на результатах этого анализа, см.: Лаул Р. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // *Opera Musicologica*. 2015. № 1 (23). С. 17–25.