

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ЭКСПЕДИЦИОННЫЕ ОТКРЫТИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Выпуск второй

Народная музыка, словесность, обряды
в записях 1982–2006 гг.

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

Серия

«Фольклор и фольклористика»

1409584

ДБ

С.-Петербург
2009

В. А. Лапин

«На развал» —

УЛИЧНАЯ ИГРА НА КИРИЛЛОВСКОЙ ГАРМОНИ

В самом общем плане каждая фольклорно-этнографическая экспедиция «заряжена» на открытия, на встречи с новыми исполнителями и знатоками в различных сферах традиционной культуры. И, следовательно, мы ждем записей новых исполнительских версий фольклорных произведений, обнаружения новых контекстов и смыслов знакомых форм. «Открытия» в том значении, которое в свое время сформулировал редактор-составитель настоящего сборника,¹ теперь уже достаточно редки, хотя, как показывают предыдущий выпуск сборника и современная экспедиционная практика, случаются. И это, конечно, всегда радостное событие для настоящего фольклориста.

За прошедшие 13 лет (после первого выпуска «Экспедиционных открытий») автору удалось совершить две поездки в Вологодскую обл., в 1996 и 2001 гг. Обе поездки связаны с давним интересом к традиционной культуре вепсов. И хотя в каждой из поездок ставились разные задачи, обе они так или иначе были связаны с неким историческим

¹ «Вновь открытое в фольклоре – это отнюдь не всегда то, что хранится, никому не доступное, спрятанное от глаз за семью печатями. Не исключено, что кто-то из наблюдателей деревенской жизни и раньше встречался с тем, что подается в настоящем сборнике как первооткрытие. Встречался — но проходил мимо. Преимущество здесь за тем, кто первым задумался над замеченным фактом и доказал в научном исследовании, что ранее фольклористика сведений о нем не имела». И далее автор определяет это либо как новые жанровые образования, обряды, сюжеты и поэтические тексты, напевы и наигрыши, либо как «новые факты из жизни и формирования местных традиций», с соответствующими материалами. См.: *Лобанов М. А.* От составителя // Экспедиционные открытия последних лет / Сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб.: «Дмитрий Буланин», 1996. С. 3–7.

поиском, который в тот и в другой раз завершился – во всяком случае, для меня – настоящими открытиями. Первая поездка — это поиск так называемых «исаевских вепсов» Э. Лённрота, о чем я опубликовал небольшую статью примерно с таким же названием.² Смысл открытия заключался в проверке сформулированной когда-то гипотезы об одном из возможных следствий длительного процесса фольклорного двуязычия – полное обрусение, смена фольклорной жанровой системы, языка и, в конце концов, этнического самосознания. Одну из ранних стадий этого процесса в компактной группе вепских деревень Элиас Лённрот застал и документально зафиксировал в путевых дневниках в 1842 г. в Исаевской вол., двигаясь из Каргополя в Вытегру. Гипотеза подтвердилась: спустя 150 лет у выходцев из Исаева (сама волость практически запустела) не осталось в сознании совершенно никаких следов их вепского происхождения.

Вторая поездка – поиски *шимозёров*, о существовании и таинственном исчезновении которых в середине 1960-х гг. мы смутно слышали от вепсов Ленинградской обл. еще в 1968 г., когда я впервые поехал к ним («слышали», потому что прочитать об этом тогда было решительно нечего, а информаторы-вепсы побаивались об этом говорить). Шимозёров я нашел в окрестностях Ошты, но главное — у старого шимозерского учителя-вепса выяснил историю последнего, трагического периода жизни Шимозерья, которое когда-то представляло собой крупнейший по численности населения восточный диалект вепского языка. Но это — отдельный сюжет для специальной публикации.

Что касается поездки 1996 г., то вместо потомков исаевских вепсов я обнаружил в соседней Павшозерской вол. (Ивановский с/с Вашкинского р-на) живую, роскошную традицию праздничной уличной игры на местной разновидности гармони-хромки. Ее называют *кирилловской гармонью*, и местные музыканты отдают ей абсолютное предпочтение перед обычной фабричной хромкой. Во всяком случае, за время сравнительно короткой поездки в пределах одной волости (сельсовета) мне удалось записать 9 музыкантов, играющих на кирилловской гармонии, и только одного – на фабричной хромке. Это при том, что делали кирилловские гармони специально по заказу немногие оставшиеся еще в 1970–1980-е гг. в Кириллове, Ферапонтове и некоторых окрестных селах мастера-гармонщики. Соответственно,

² *Лапин В. А.* В поисках исаевских вепсов Э. Лённрота // Живая старина. 1998. № 4. С. 42–44.

кирилловская обходилась музыкантам значительно дороже, чем фабричная гармонь.

Тогда мне повезло, я не просто расспрашивал и записывал отдельных музыкантов, но стал свидетелем праздничного шествия во главе с моим героем-гармонистом по центральной улице с. Ивановское. Правда, соленых мужских припевок и драк (как полагалось во время традиционных православных праздников) не было, потому что это было праздничное гуляние, организованное в связи с выборами Президента России. Зато после небольшого концерта детской художественной самодеятельности на лужайке перед клубом начались вольные и азартные частушечные переплясы-соревнования, под которые играли три гармониста по очереди. Музыканты сидели рядышком, старались и перед плясунами-частушечниками, и перед многочисленными зрителями вокруг гулянья, ну и конечно друг перед другом. Каждый играл свои версии наигрышей и плясок, и это тоже было негласным соревнованием.

Предлагая составителю сюжет настоящей публикации, я был уверен, что представляемый феномен особой, мужской *уличной игры на кирилловской гармонии*, не описанной в этноинструментоведческой литературе и имеющей локально-региональное распространение в западных районах Вологодской обл. (вокруг Кириллова и Ферапонтова, захватывая всю территорию Белозерья), вполне претендует на «экспедиционное открытие» в его втором, широком значении. Несколько ранее я утвердился в этом представлении, поскольку проверил себя, сделав сообщение о В. П. Семенове, его игре и кирилловской гармонии на этноинструментоведческой конференции. Опубликованные в сборнике материалов конференции краткие тезисы сообщения отчасти здесь использованы.³

Однако за время подготовки настоящей публикации в Вологде вышла обстоятельная монография молодого петербургского фольклориста-этноинструментоведа А. А. Мехнецова,⁴ который в течение 2002–2005 гг. выявил и обследовал основной ареал бытования кирилловской гармонии, сделал большое число полевых записей гармонистов (включенных в небольшое нотное приложение), а также

³ *Лапин В. А.* Музыкант – инструмент – традиция (кирилловская гармонь) // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов. СПб., 2000. Вып. 4. С. 135–138.

⁴ *Мехнецов А. А.* Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. Вологда, 2005. 272 с. Нот. прилож., фото; см. рец.: *Бойко Ю. Е.* Локальные традиции игры на гармонии // Живая старина. 2007. № 4. С. 52–54.

в основном выяснил историю кирилловских гармонных промыслов, особенно тщательно – в советское время. Эта — советская — история, как почти всегда в подобных случаях, весьма грустная. Сейчас от некогда мощного промысла-производства с налаженной системой профессионального обучения мастеров⁵ буквально ничего не осталось. А. А. Мехнецов называет только двух мастеров, которые еще могут отремонтировать старые инструменты.

Мой герой, **Василий Павлович Семенов**, 1933 г. р., из д. Зуево Вашкинского р-на (северное Белозерье), тоже упоминается в книге А. А. Мехнецова, но как музыкант практически не представлен. Один раз приводится фрагмент его рассуждений о приеме *подфигуривания*, т. е. мелодико-ритмическом варьировании формульной гармонической последовательности, с двумя короткими нотными примерами (с. 126). Кроме того, в приложении, в разделе «Вступления и окончания наигрышей» приведено трехтактовое вступление к его уличному наигрышу (пример 59, с. 226; то и другое я частично использую в разделе комментариев в настоящей публикации). Таким образом, можно сказать, что персонально гармонист В. П. Семенов и его *уличная игра* представлены здесь впервые.

Мальчишкой В. П. научился играть на балалайке. Потом подросток и осознал, что для того чтобы участвовать в молодежных гуляниях, нужно освоить гармонию. На вопрос, у кого учился, рассказывает так:

— *В красный уголок [в клубе] соберутся. Гармонисты приедут, постарше меня. Играет, играет, уйдет куды ли курить, гармошку кладет. А я бэспроси возьму, потиликаю в еву — и вот и все, и перехватывал. А потом уже меня тут и... Сперва-то я-то небольшой, а когда-то: — Давай поиграй, пока я туты... Вот все учился, учился и... Вобщем, у всяких гармонистов нахватался. А ить только дорого сперва было прихватить, чтобы еу скласть в место. А потом сам по себе, как говорится, уже доходить я стал.*

Так и научился. При остром и активном слухе В. П. играет практически все, что слышит и хочет играть, поэтому гармонный репертуар

⁵ По данным автора монографии, еще в 1904 г. при Волокославинском училище Кирилловского у. был официально открыт специальный класс по подготовке гармонных мастеров. С 1930-х гг. в системе объединенных артелей «Северный кустарь» была организована (на основе местного сельского ПТУ) Николоторжская профтехшкола по подготовке мастеров всех специализаций, связанных с изготовлением гармоной. Вместе с фабрикой и профтехшколой артель просуществовала до 1962 г. (Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка... С.39–43).

его весьма обширен. За один первый день я сделал от него около 30 записей, включая игру на лесосплаве и одну полуохальную припевку под эту игру:

Кто да на гонках, да кто да на барках,
Я дак на дровяночках.
Кто да на девках, кто да на бабах,
Я дак на цыганочках.

Впрочем, и балалайкой он до сих пор владеет хорошо, хотя и не держит ее в доме. Старенькая балалайка нашлась в соседней деревне, и, когда я ее принес, В. П. сыграл на ней пять наигрышей, остроумно улучшив строй с помощью спичек и ниток.

Но, конечно, любимый инструмент — своя кирилловская гармонь, сделанная по его заказу мастером в с. Ферапонтово в 1968 г. (в 1986 г. возил ее ремонтировать и заменить износившийся мех).

По основным конструктивным характеристикам кирилловская гармонь — местная разновидность общераспространенной хромки: одинаковые звуки на разжим-сжим, диатонический звукоряд двухрядной правой клавиатуры и басо-аккордовая система левой клавиатуры. Но на правой клавиатуре, по сравнению с хромкой, нет двух вспомогательных хроматических звуков, а на левой клавиатуре 12 кнопок также расположены в два ряда (нет третьего басового ряда хромки) и представляют по три основные гармонические функции мажора и параллельного минора. Однако расположение их своеобразно, музыканты называют его *на косых, буквой Г или в шахматном порядке*.

Абсолютная высота звучания гармоник различна. Гармонь В. П. имеет строй F—d. Схематически раскладку левой клавиатуры его гармони можно изобразить следующим образом:

d A
g C
B F

Диапазон правой клавиатуры: f — d³; самая верхняя кнопка — вспомогательный хроматический тон h (т. е. для строя F — d это си-бикар малой октавы). В. П. ее в игре практически не использует.

Репертуар кирилловских гармонистов в принципе совпадает с тем, что играется на хромке. Однако здесь возникла и своя оригинальная *уличная игра*. Может быть, в силу того, что кирилловская гармонь обладает красивым, сильным и летящим звуком, но при этом существенно меньше по размерам и, главное, легче любой фабричной хромки, в Белозерье особенно развились наигрыши молодежных

праздничных уличных гуляний-шестивей. Это наигрыши, которые могут сопровождаться солеными, «с закорючками» мужскими припевами. Функционально-бытовой смысл *уличной игры* легко прочитывается в многочисленных местных названиях: *на развал, уличная, деревенская, по деревне, деревенский перебор, под драку, хулиганская, вышибаловка*. В каждой местной традиции, территориально соответствующей старым волостям-приходам, существует свой тип наигрышей уличной игры со своим названием, например, *уличная павшозерская, на развал по-киснемски, уличная плясовая по-роксомски* и т. п.⁶

Хорошие гармонисты сразу слышат эти отличия; более того, В. П. при прослушивании некоторых моих записей сразу опознает и музыканта из своей волости, который играл, так как каждый хороший музыкант, опираясь, конечно, на композиционно-стилевую фонд своей традиции, создает все-таки свой оригинальный вариант *уличной игры*. «*На развал у каждого гармониста по-своему получается*, – говорит В. П. Семенов. — *Мелодии вроде похожи, а ударенья – разные*». Кроме того, В. П. *перенимает* на слух другие уличные наигрыши (иногда с одного прослушивания, например, на районном смотре или Кирилловском конкурсе гармонистов «Играй, гармонь») и затем *развивает* их. «*А эта у меня еще не развилась!*», – замечает он по поводу недавно услышанной и *прихваченной на слух* мелодии популярной песни. По-своему воспроизводит наигрыш *по-киснемски* гармониста из Ивановской В. В. Володичева, уроженца волости Киснема. Сыграл мне короткий его вариант для записи и улыбается: «— *Похоже, будто я подсмеиваюсь над Володичевым!*».

Уличная игра стала очевидной доминантой молодежно-праздничной культуры региона на последней стадии ее активного бытования. Она звучала на праздничных гуляньях и застольях, во время традиционных драк, на свадьбах и сплаве леса по рекам Кема и Индоманка. Она сопровождала кадрили, ланцы, пляски и частушечные переплясы-перепевания. «*Это, как говорится, наше прошлое. Раньше гуляли по деревням. Какой праздник, значит — с той деревни гармонист, с другой гармонист. И вот ходят друг против друга, песни поют... Это так бывало*» (Л. И. Ехричев, 1932 г. р., пос. Октябрьский). «*Бывало,*

⁶ Павшозеро, Киснема, Роксома, Пуштома, Ухтома, Бонга, Индоман — исторически сложившиеся названия волостей северного Белозерья, которыми до сих пор предпочитают пользоваться местные жители. Этимология большей части названий не поддается расшифровке, но они, по мнению топонимистов, имеют бесспорную древневепскую прибалтийско-финскую основу.

вот идет гармонь, а я — с другой гармонью. Дак друг на дружку, чтоб драку развести — вся гармонья... сильнее ревит!» (А. В. Леонтьев, там же). А на мой вопрос о вышибаловке Л. И. Ехричев поясняет: «—А это значит сборица такая. Драку раньше разводили (т. е. заводили, начинали. — В. Л.), как только это заиграешь».

Публикация

Полевые материалы представлены в виде нотации основной композиции *уличной игры* В. П. Семенова, сыгранной им самой первой, и последующих его разговоров-комментариев, которые в свою очередь тоже включали в себя в качестве звуковых иллюстраций фрагменты игры. Эти комментарии (с полным сохранением лексики В. П. и конструкции разговорных фраз) вместе с нотациями показов-примеров составляют как бы вторую часть публикации.

Нотации в основном ориентированы на нормы нотной графики, принятой в учебных пособиях и нотной литературе для гармони-хромки и отчасти баяна. Некоторые дополнительные обозначения касаются прежде всего работы мехом и многообразных типов фактуры левой руки. В облике Семенова-музыканта артикуляция мелодического материала и «фактурная жизнь» аккомпанемента чрезвычайно важны. Поэтому в нотациях по возможности подробно отражены именно эти особенности мастерства гармониста. Мне представляется важным обратить специальное внимание именно на это обстоятельство, поскольку А. А. Мехнецов в своей работе эту сторону практически не затрагивает ни в исследовании, ни в нотном материале. А фактурно-артикуляционное мастерство В. П. Семенова поразительно.

Уличная игра настоящих мастеров в первый раз, как, впрочем, и во все последующие, производит ошеломляющее впечатление. Стремительно-вихревое кружево правой руки сменяется вдруг коротко рубленными, повторяющимися мотивами-фразами, которые подчеркнуты какой-нибудь характерной ритмической фигурой. И снова звуковая ткань срывается в бешеное плетение орнаментики, волнами охватывая весь диапазон правой клавиатуры. А под этой празднично бушующей мелодической плотью — полифонически другая и не менее интересная жизнь: органно звучащие педали басов (без аккордов) сменяются короткой мелодизированной фразой, которая начинает повторяться как басса остинато; хорально звучащая последовательность залигованных аккордов (без басов) сменяется четким ритмом чередования бас-аккорда или — на слабых частях долей — одних остро-воздушных аккордов без басов...

На развал

Уличная игра во время праздничных гуляний

Играет на кирилловской гармони Василий Павлович Семенов, 1933 г. р. Записано 30 июня 1996 г.; д. Зуево (куст — Обозерье) Ивановский с/с (бывшая Павшоверская вол.), Вашкинский р-н Вологодской обл.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The tempo is marked $\text{♩} = 148$. The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The tempo is marked *rubato*. The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The bass line is marked *tenuto simile*.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The tempo is marked *в темпе*. The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The bass line is marked *tenuto simile*.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex melodic line in the treble with various ornaments and a steady bass accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows more intricate melodic patterns, while the bass staff maintains a consistent rhythmic accompaniment.

tenuto simile

Third system of musical notation. The treble staff features a dense, rapid melodic passage with many sixteenth notes, while the bass staff continues with a simple, steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests and ornaments, and the bass staff provides a consistent accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a highly technical melodic passage with many sixteenth notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass clef part provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef part continues the melodic development with various rhythmic patterns and slurs. The bass clef part maintains a consistent accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef part features several chords and melodic phrases with accents. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef part shows a continuation of the melodic line with slurs and accents. The bass clef part provides a consistent accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features a series of chords and melodic phrases with slurs and accents. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked with 'v' accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked with 'v' accents. A tempo marking of $\text{♩} = 132$ is present. The left hand continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked with 'v' accents. The left hand continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked with 'v' accents. The left hand continues the harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand continues the harmonic accompaniment.

rit. Ускоряя и затихая rit. Ускоряя и затихая

— А что раньше осваивали — танцы или *На развал*, или *Русского*?

— *Танцы трудней осваивать. Вот Русского играть — проще это научиться. Танцы, видишь, надо тебе, чтобы это, знать мотив. А у этого [Русского] ты как раз уже учул да задолбил, дак большие тебе уж не надо [ничего].⁷ А танцы эти — разное всё, одно и то же не будешь играть, верно? Вот уже и должен знать мелодию, чтобы чё к чему. Вот дело-то!*

— А выучить танец или научиться играть *На развал* — что было проще освоить?

— *О, На развал — сложная штука! На развал надо переходов много делать. Надо сверху донизу выходить! Вот давай, я тебе сейчас покажу. Начнешь снизу, а дойдешь до верху, На развал. Особенно в голосах, не басовики.*

Тут нужно напомнить, что, во-первых, *снизу доверху* означает движение вверх по правой клавиатуре, т. е. от высокого регистра до самого низкого; во-вторых, *голосами* В. П. называет и звуки правой клавиатуры, и аккорды левой, в отличие от собственно басов, которые называются *басовикí* или *хоркоикí*. Очевидно, что В. П., увлекшись, сыграл здесь целиком более компактную версию игры *На развал*, чем та, которая представлена в основной публикации. Но тем и интереснее их сопоставить, что во время праздничных шествий-гуляний музыкант, опираясь, естественно, на многократно выверенные мелодико-ритмические и гармонические формулы, приемы и фактурные смены-переходы, каждый раз заново выстраивает новую версию общей композиции игры.

Далее у нас с В. П. пошла речь о работе левой руки: о соотношении и чередовании басов и аккордов, о смысле разных типов фактуры в партии левой руки.

⁷ О мелодико-ритмическом варьировании аккордовой последовательности, лежащей в основе *Русского* (цит. по монографии А. А. Мехнецова, «Кирилловская гармонь-хромка...»). С. 126).

— *Это залпом, аккордом. Вот если научиться это — значит, у тебя дело пойдет. А потом уж надо подфигуривать на этих же самых голосах.*

Показывает сначала последовательность из четырех аккордов, затем их мелодико-ритмическое развитие (В. Л.).

— *Перетряску надо делать на каждом [аккорде].*

— А что значит «подфигуривать»?

— *Дак чтобы игра получалась красивая, а так аккордно ведь не нравится, это уж чего? А подфигуришь — уже игра-та другая.*

— *В других волосях игра похожа, но все равно какое-то ударение другое делается в игре.*

Нотный пример 1

♩ = 144

♩ = 156

♩ = 144

♩=148

– А вот когда переходишь туда сюда, на голоса с хоркоикдв —
смотри, игра кака получится.

Нотный пример 2

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Accents (>) are placed above many notes, and slurs are used to group phrases. The bass staff frequently features chords and block chords, while the treble staff has more melodic lines with some complex rhythmic patterns.

– А вот сейчас с этим [с голосами].

Нотный пример 3

♩ = 148

sim.

– С их [голосов] ударение уже на хоркоик. Это с голоса на хоркоик – она и уже, игра мягче.

– Бывает, когда На развал – на голосах играешь. Он переливу дает, секёт. А хоркоики [по очереди с басами] резкость дают.

Василий Павлович придерживается распространенного здесь представления о том, что балалайка – это, главным образом, женский инструмент: – Под балалайку девки торгуют песни. **Настоящая мужская игра – это гармонь!**

Специальные обозначения в нотациях



– бас tenuto, на фоне которого берется аккорд от обозначенного баса (в облегченно-сокращенной форме записи)



– чередование легких басов и аккордов



– легкие аккорды без басов



– педально выдержанный бас



– выделение мехом в педали в партиях левой и правой руки (акцентом или сменой направления движения)



– смена движения меха