

1. Публикуемый текст является сохранённым эскизом доклада. Именно этот текст автор держал перед собой как рабочий материал. По понятной причине живой доклад вышел слегка другим, неизбежны были пропуски и сокращения. Исходный текст приводится без изменений, если не считать нескольких убранных длиннот, и поэтому не учитывает ни случившихся отклонений, ни результатов обсуждения, в том числе – внесших уточнения в точку зрения автора. Однако соответствующие примечания, сделанные автором по воспоминаниям об обсуждении, будут помещены под заголовком «После драки кулаками...» вслед за основным текстом.
 2. Автор благодарен содокладчику Владимиру Альтшуллеру (г.Москва), выступившему в качестве конструктивного оппонента по окончании чтения каждой главы.
 3. Автор благодарен всем выступавшим, чьи усилия были направлены на совместный поиск истины.
 4. Автор предупредил аудиторию в устной версии доклада и делает это здесь повторно, что, заранее не относясь к чтениям как к научному семинару и не имея научной квалификации в гуманитарных областях знания, готовил данный материал, по просьбе организаторов ЦАПа, только как итог собственной многолетней практики в качестве организатора и руководителя клуба, концертировавшего исполнителя и автора, а также собирателя авторской песни, с тем только, чтобы поделиться личными устоявшимися и вытекающими из собственной практики моделями и подходами. Перегрузка доклада детальными пояснениями к используемой терминологии и подробными ссылками сделала бы доклад, по мнению автора, не пригодным к динамичному изложению перед аудиторией, заинтересованной в обсуждении общих концепций. Посильные уточнения автор постарается сделать в упомянутых уже примечаниях.
-
-

ГОЛОС ЗА СТЕНОЙ, ИЛИ ИНТОНАЦИЯ В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПЕСНЕ

1. ПОЧЕМУ «ПОЭТИЧЕСКАЯ», А НЕ «АВТОРСКАЯ»?

Странно, но термин АП часто трактуют буквально: это такая песня, которую исполняет сам автор. И отсюда делаются выводы о гарантированном присутствии в ней «личностной составляющей», понимания поющим того, о чём он поёт, задушевности и прочих достоинств получаемого результата. Не хочется останавливаться на перечне очевидных несуразиц, немедленно получаемых при попытке применить такую упрощённую трактовку термина АП для выделения песни, которая на самом деле имеется в виду. Всё песенное море, которое могло бы тогда претендовать на использование слова «авторская» включало бы эстраду, шансон, рок, сочинения на религиозную тематику, рэп, кантри, блюз, – да вообще всё без исключения, что хоть когда-то поётся авторами собственных произведений.

Автор данного доклада придерживался и придерживается собственной непроверенной гипотезы, что термин «авторская песня» ввели люди, которые хорошо были знакомы со сложившимся понятием «авторского кино». И сделали они это, скорее всего, легко, автоматически, вовсе не задумываясь о новизне термина, просто по аналогии, потому, что авторское кино – это принципиально некоммерческий жанр, где автор выражает себя, сумев каким-то образом выкрутиться и освободиться от проклятого измерения всего, и искусства тоже, в деньгах. Как известно, авторское кино, не обязанное кланяться как можно большему количеству каких угодно зрителей, считаемых просто по головам, оказалось способно по своим художественным параметрам уйти на совершенно иной уровень, чем кино коммерческое. Потребитель у него более тонкий, не слишком многочисленный, понимающий что к чему. И, например, Высоцкому, которому нередко приписывают первенство ввода термина «авторская песня», действительно вполне было бы естественно, – по чину и по характеру, – сознавать и заявлять вслух, что он занимается именно «авторской песней» со всеми подсознательно подразумеваемыми аналогиями с «авторским кино» – то есть, что он занимается песней некоммерческой, независимой, в рождении своём свободной от мнения как властей, так и зрительского большинства, в художественном отношении уникальной и высокой, не перемешивающейся с эстрадой, рядом не стоящей с масскультом.

Если приведённая гипотеза верна, то термин *«авторская песня»* обозначает в социальном плане просто *некоммерческую*, а в личном, для каждого автора, – *бескорыстную песню*, при создании которой автор руководствуется собственным вкусом, а не широкой публикуемостью или продаваемостью товара.

Возможно, кто-то возразит: это было и могло быть в чистом виде только при «социалистическом» отношении к труду, когда, например, Евгений Клячкин, по его собственным словам, мог позволить себе в моменты вдохновения держать на кульмане листок с нотами, и тогда этот листок интересовал его намного больше строительного чертежа (и какое это счастье для нас, что маленький листок тогда победил!); и далее – а что если в реальных жёстких условиях нашего сегодняшнего житья-бытья такой-то автор всё же с самого начала намеревался не отказываться от гонораров с концертов и с продажи дисков, однако взор его горел чистым творчеством, и вещи вышли талантливые?

Отвечу так:

а) ну что ж, давайте попробуем смягчить определение, будем считать авторским творчеством уже те случаи, когда мотивация честного самовыражения и стремления к высокому мастерству для автора очевидно выше мотивации последующего получения максимальной материальной выгоды, а случаи, где всё наоборот, где автором или исполнителем делается хоть какой-то шаг в пользу денег уступкой вкусу платящей аудитории вопреки собственному вкусу, будем считать творчеством коммерческим (только кто ж это достоверно оценит?);

б) не верится, что любая сколько-то компромиссная в этом смысле ситуация даст по-настоящему высокое искусство и что, в случае успеха, очень скоро не перерастёт всё же в развивающийся бескомпромиссно коммерческий проект.

Помолимся. Да станут когда-нибудь все жанры всех искусств бескорыстны, какими бы неузнаваемыми, новыми и разными они ни были! А уж среди свободно живущих, бескорыстно рождённых художественных произведений каждый из нас или целые группы в чём-то понявших друг друга зрителей и слушателей нашли бы, что выбрать себе по вкусу!

Временные пределы взлёта собственно явления АП как некоммерческого жанра, видимо, могут быть умозрительно описаны известным для стохастических процессов графиком в виде наполеоновской шляпы или знака лежачего полицейского или наевшегося удава. Вершина шляпы или чего-то большого, съеденного удавом, приходится, по-видимому, в отношении авторского напора, обилия открытий, а также первичного формирования активного волонтёрского движения и аудитории, на 60-е – начало 70-х годов. «Пели чисто, жили просто – на какие-то шиши. Было жанра первородство, три аккорда, две души». Далее структуры движения усложнялись, организаторы трудились и росли над собой, аудитория численно росла ещё быстрее, творчество же углубляло прорытые прежде борозды, а для выезда на места мероприятий народ стал требовать командировочных. Это – 70-е – начало 80-х. Дальнейшее лавинное разрастание пассивной части аудитории, желающей совместить потребление искусства с комфортом, плюс безумные и опасные масштабы всё менее осмысленных зрелищ вышли за пределы шляпы, были отвергнуты честным удавом, и могут наверно интересовать социологов, но не почитателей жанра. Ныне время движет нас вдоль постепенно уменьшающейся толщины хвоста удава, что продолжает графически описывать нормальное обратное съёживание остатков авторской песни как нестандартного самодвижущегося творчества и сопутствующего волонтёрства в объективно небольшой процент, по сравнению с наступающими процессами стандартными, коммерческими, а следовательно гнущимися под интерес чисто арифметически широкой аудитории, а следовательно не могущими породить ничего тонкого.

Автор настоящего доклада исходит из собственного убеждения, что слово «проект» выбивает из песни её колдовскую душу с надёжностью серебряной пули, а попытка разлить ковш чистой воды на как можно большую площадь даёт лужу.

Итак, в избранной интерпретации термин «авторская песня» говорит не о свойствах и не о технологиях, а об условиях и целях создания конкретных произведений, что, разумеется, статистически влечёт за собой важные для слушателей их свойства, но не говорит всё же ничего прямо о результате.

Поэтому, обсуждая интуитивно подразумеваемый массив готовых художественных произведений, будем пользоваться другим термином, привязанным к самому объекту обсуждения, – не к условиям рождения, а к тому, что родилось, умудрилось родиться и порадовать своей красотой, задором, нежностью, сложностью и прочими замечательными чертами уже несколько поколений благодарных ценителей. Будем говорить о *поэтической песне*.

Это словечко слыхано было автором в незапамятные времена от Елены Камбуровой, однако – без всякого с её стороны объяснения или анализа, и немедленно было им подхвачено для практического употребления на том внутреннем мотиве, что во-первых – понравилось, и уж заведомо было ближе к делу, чем слова «авторская», «бардовская», «самодельная» и проч., а во-вторых, песни, которые пела тогда и к счастью продолжает петь Елена Антоновна, как раз и были ровно те, какие нужно, представляли если не весь жанр, то какую-то его важнейшую и высочайшего уровня ветвь, и почему бы было не попробовать его применять для себя при обозначении просто всего жанра? И так ли уж важно, казалось тогда, возиться с определением его границ?

2. РАЗ СТРАНА, ЗНАЧИТ И ТАМОЖНЯ, РАЗ ТАМОЖНЯ, ЗНАЧИТ И ИНСТРУКЦИЯ

2.1. Страна. «Все влюблены и все крылаты, и все поют стихи Булата»

В один прекрасный день 1973 года один лохматый студент Тульского политехнического института вдруг почувствовал с отчаянием, что не может больше жить в городе, в котором слыхом не слыхивали про концерты с настоящими, правильными – «теми самыми» – песнями. И решил он лично с этим покончить, создав совсем нового направления клуб, не зная точно, совпадает ли задуманное с не знакомым широким тульским массам словечком «КСП», и как это вообще должно быть устроено. Для реализации идеи были им приготовлены два чертёжных листа, краски, чернила «Радуга» двух цветов, плакатные перья и коробочка кнопок, чтобы вывесить на свой страх и риск зазывные объявления в самых обитаемых корпусах Политеха. Но что написать для будущих членов будущего клуба? Ясно, что нашедших друг друга должна объединить песня, но какая? Как её назвать, чтобы среагировали все, кто нужен, и притом – только те, кто нужен? Слово! Полцарства за слово! Ну не «самодеятельная» же! Этак сразу запахнет профкомом, факультетской самодеятельностью или кокошниками ансамбля «Берёзка». Слово не находилось. И пришлось нарисовать крупно гитару подчёркнуто неэлектрического вида и написать: «Все, кому нравятся песни Кукина, Визбора, Никитина, Дольского, Новеллы Матвеевой, давайте соберёмся там-то и тогда-то».

В тот раз оно сработало. Определение жанра через имена его творцов плюс намёк на используемый чаще всего музыкальный инструмент. Однако для дальнейшей жизни это никуда не годилось.

Что такое клуб? Клуб – это фильтр. «Фильтр» – самый близкий, почти исчерпывающий синоним слова «клуб». Кое-какие добавления, оговорки и длинные теории уже не так существенны.

С первого дня его создания вам придётся объяснять, что лауреату-мальчику с патриотическими стихами – не сюда, и желающим петь оперным голосом – не сюда, и желающим организовать при клубе джазовое отделение – не сюда, и исполнителям романсов – не сюда, и бабушке, которую по её словам вдруг так «пробило на частушки, вот послушайте» – не сюда. И притом будьте добры найти слова и улыбаться! А потом надо не пустить на сцену самостийно приехавших авторов с грамотами в футлярах гитар. А потом выбросить из аудиоархива тонну натащенного туда с миру по нитке постороннего добра. (А кто ж сказал, что не только вне, но и в пределах родного сердцу жанра, мало халтуры? Да 95%!). И извольте находить и находить внятные причины да критерии, да всё это объяснять, объяснять. А работа в жюри? Ну, в общем, кто пробовал, тот знает. И вопроса – возможно или невозможно отделить своё от чужого, допустимое как исключение – от совершенно губительного, – нет такого вопроса! Просто необходимо отделить! Ибо клубу, который перестал на день быть фильтром, – крышка окончательно и бесповоротно.

Две фонограммы под общим риторическим вопросом «А что бы вы делали, если бы такой человек пришёл с таким номером в клуб? Каковы были бы ваши объяснения?»

[Фонограмма_№1_Как Ф.Шляпин читал Надсона]

[Фонограмма_№2_Как А.Бородин был полным автором - «Спящая княжна»]

Но как аргументировано отделить своё от чужого? Срочно нужна была инструкция для ежедневного употребления. Хотя бы самому себе, а потом – и всякому таможеннику, приставленному к шлагбауму нашей маленькой поющей страны – первого и единственного в городе КСП.

А ведь дело было любимое! Самое-самое главное что-то затрагивало в душах, мировоззрении и вообще. Тут не до схоластики. Тут надо было не ошибиться, хотелось пойти от сердцевины, от драгоценного, от того самого существенного и невыразимого, что в этой песне было, а больше нигде не было.

2.2. Инструкция таможеннику. Первая попытка

Задача виделась как всякая нормальная задача кластеризации. Всего-то и надо было правильно найти некоторое количество осей координат для пространства описания предъявляемых художественных произведений. И если оси будут выбраны верно, если это будут свойства, существенные для жанра, то стоит высыпать в это вместилище мешок точек, где каждая точка – песня или вообще то, что притащено в клуб, в архив или на прослушивание, как точки эти заполнят пространство может быть и очень широко, но в середине всё же образуется компактный рой, и вот это-то и будет та самая, любимая нами, песня.

Очевидно было, что одна ось есть слово, вторая – музыка, третья – нечто их объединяющее волшебным, тонким образом.

Пройденный со временем объём материала – как в смысле прослушивания, так и коллективного разучивания, пения всем народом, ансамблевого исполнения, подготовки концертных программ клуба и, наконец, собственной исполнительской индивидуальной работы, а также выпавшее автору на роду параллельное собирательское равнодушие к разного рода другим словесным, музыкальным и словесно-музыкальным жанрам позволили набраться смелости без особой научной проверки построить для себя первый работающий вариант искомой модели – чисто для практики и исходя из практики.

Постулировалось вкратце следующее.

Пока чёрные строчки лежат в томиках, они ещё не стихи – чертежи стихов. Речь отвердела в семена букв. И мало тех, кто может взрастить их. Почти нет людей, которые умеют вернуть значки в пространство слова, произнести так, чтобы хотелось слушать и можно было повторить. Без музыки это и вовсе трудно, нет опоры для памяти, чтобы закрепить и воспроизвести найденные другим удачные повороты интонации.

Поэт, долго не читавший своих стихов вслух, начинает рифмовать на глаз «мачту» с «потому что».

Дулов, Никитин, Берковский, Шангин-Березовский, Смирнов, Старчик, Шабанов, Качан, Левкоева, Барьюдин (продолжите сами), – построили, дом за домом, целый город звучащей поэзии по чужим чертежам, спасли, вытащили написанное из плоскости. Камбурова, Жаворонки, Берендеи, Скай (продолжите сами) казалось бы, взяли на себя только отделку – резьбу и роспись по готовому, но выполнили это так, что без их работы сильно проиграла бы и вся архитектура. Главные лица (исторически – с Новеллы Матвеевой, Анчарова и дальше) прошли сами всё – от идеи до конька крыши, не доверяя чужим рукам и не замуровывая своих замыслов в молчаливые бумажные хранилища. Целый муравейник мастеров, великих и не очень, взялся вдруг за новый труд. Все как-то одновременно поняли, что речь – она для слуха. Возведённые, поднятые в вертикаль города *звучащих стихов*, вместо черно-буквенных их проекций – совершенно новое и единственное настоящее художественное достижение жанра.

Утверждение «а музыке нас птицы научили» есть поэтический вымысел или красивое заблуждение А.Кушнера (ещё раньше – Демокрита). На самом деле музыка – это оторвавшаяся фонетическая координата языка. В этом и кроется причина её глубокого различия у народов с принципиально разной фонетикой речи.

Иллюстрация. Для Африканцев речь и пение принципиально друг от друга не отличаются. Griot – это музыка слова, выходящего из уст рассказчика, которого называли Гриотом или Джали. Его можно сравнить со средневековым странствующим певцом. Они хранили исторический эпос и пересказывали его следующим поколениям. Запись была сделана этнографом Стефаном Джаном. Гриот – исток современного РЭПа.

[Фонограмма_№3_Гриот]

Одни музыкальные формы остались невдалеке от слова, продолжая жить совместно с ним, другие ушли со временем в высокие сферы самостоятельных сложных жанров со своими законами развития. Для нас же важно, что поэтическая песня вернула совершенному поэтическому слову координату звука также в совершенной – музыкальной, и притом интонационно оправданной, форме.

Таким образом, например, Клячкин, Суханов или Яценко там, где они придумали и спели нам свои самые удачные мелодии к словам, одной этой работой, независимо от качества озвученных стихов, добавили что-то к нашей речи – именно не к музыке только, но к речи.

Язык постоянно нуждается в аранжировщиках произнесения не меньше, чем в аранжировщиках смыслов.

Именно в аранжировке произнесения русской поэтической речи лучшие из так называемых «дилетантов» – создателей и продолжателей жанра оказались и выше и современнее «профессионалов» – мастеров *только-в-музыке* или *только-в-поэзии* или *в-традиционных-жанрах-сцены*. Этот прорыв и отрыв вполне доказаны накопленным массивом принципиально новых художественных результатов. Использование для обсуждения этого вопроса термина «профессионал», отталкиваясь только от образования или способа зарабатывания на жизнь, не имеет смысла.

На поляне нового набравшего силу и самостоятельность жанра стало считаться уместным петь стихи, не отобранные ангажированными редакторами и цензорами, а снабжённые закладочками в томиках или передаваемые друг другу в списках и устно истинными любителями поэзии. И здесь же стало нормальным полагать, что одно только совпадение количества долей и одинаковая расстановка ударений в музыкальной и поэтической строчках – ещё не повод для их объединения в песню.

Любовь к слову произнесённому собрала ценителей языка вокруг нового явления.

Далее для выделения границ жанра, для отнесения к нему конкретных художественных произведений, предлагалось такое определение:

Суть жанра поэтической песни есть музыкальное интонирование русской поэтической речи.

А для проверки необходимости и достаточности пяти входящих в состав формулы ограничивающих понятий предлагалось каждому самостоятельно получить попыткой поочерёдного вычёркивания по одному слову примерные определения смежных – родственных жанров, которые обычно также симпатичны или любопытны тем, кто составляет аудиторию поэтической песни, но всё же с определяемым жанром не совпадают.

Эта формула попала на слух, и показалась небеспочвенной, сначала Александру Костромину, потом, думаю, что не без его помощи, – Городницкому и Ланцбергу, некоторым другим авторам, цитировалась в ряде опубликованных текстов, радио-интервью и просто в форумных обсуждениях и даже с чьей-то лёгкой руки (спасибо её – руки – хозяину за подаренное удобство) получила название «пятичленки Альтшулера». Автор, пользуясь случаем, выражает признание за внимание к этому его скромному изобретению всем, кому оно чем-нибудь пригодилось.

Однако, лишённое при цитировании и передаче по цепочке влияющих на результат попутных объяснений, оно трактовалось и трактуется, к сожалению, неверно.

Кроме того, автору крайне интересно, кратко восстановив и по возможности защитив здесь утерянные детали, немедленно ринуться дальше и попытаться поделиться со всеми, кому это интересно, собственно основным предположением о роли интонации в поэтической песне, предположением, которое осталось за кадром и никак не могло быть передано при простом, без комментариев, воспроизведении «пятичленки». Но добрать до основной цели, до слова «интонация», невозможно, не договорив всё же, что именно интонируется. Поэтому ниже – несколько необходимых пояснений.

2.3. Комментарии к инструкции

На самом деле, цитируя «пятичленку», никто не придерживался термина «поэтическая песня», а говорили «авторская», – по инерции, а также, думаю, из интуитивного желания уйти от тавтологии – слова «поэтическая» в левой и правой части определения. Но это было только во-первых.

Во-вторых, слово «русской» нередко опускали вообще, либо раздражались: лучше – вопросами, хуже – инвективами в адрес автора формулы. Самый поразительный вариант начинался словами «я далёк от мысли подозревать человека с такой фамилией в русском шовинизме, но...».

Слово «русской», разумеется, появилось в формуле не от идеи исключительности. Просто, выросшие в стихии родного языка, мы, очевидно, не можем так же глубоко судить о воздействии звучания чужой, N-ской, поэзии на носителя той же N-ской культуры.

Цитаты.

«Если протяжную великорусскую песню, основанную на диатонике, с длинными ритмическими периодами и сложной мелодией, сравнить с заклинаниями якута, построенными на своеобразных хроматизмах, с делением тона на 3 и даже 4 доли, с удивительным дрожанием голоса на двух звуках в виде припева, то эти два примера кажутся настолько далёкими друг от друга, что обобщение правил их строения кажется невозможным.

Но если не забывать, что каждый народ имеет свои оригинальные национальные черты, что его музыка, песня отличаются таким же своеобразием, как и язык, литература, обычаи, то, отказавшись «объять необъятное», исследователь сначала должен будет сузить сферу своей работы и сосредоточить внимание на определённом районе. После того как некоторые выводы будут выяснены, установлены, можно перейти к проверке их путём сравнения с соседними областями, потом с более отдалёнными, а затем с другими, родственными народностями, постепенно расширяя, таким образом, круг исследования.»

(Линёва Евгения Эдуардовна, Труды, 1909, XLIX)

«В южной Индии музыка имеет абсолютно другой характер, инструменты также сильно отличаются от северных. ... В индийской музыкальной традиции также существует 7 нот (сур). ... Как люди, ноты имеют характер, костюм, цвет лица. Некоторые ноты связаны с каким-то временем года или с определённым периодом человеческой жизни. Ноты с "горячим" темпераментом имеют мистическое свойство излечивать больных. Каждая из семи нот находится под покровительством определенного божества.

Нота Кхарадж Она связана с первой небесной сферой и планетой, именуемой Камар (по-арабски - луна).

- Ее характер радостный.
- Имеет эффект холода и влаги.
- Цвет лица - розовый.
- Прекрасные белые одежды с искусно выполненным орнаментом.
- Этот звук похож на крик павлина.

... В индийской музыке существуют тон, полутон, четверть тона и одна восьмая тона. Различие между этими звуками настолько тонкое и неуловимое, что прежде, чем вы успеете опознать один звук, он переходит в другой, формируя красивые модуляции и неожиданные каденции. ... Основное звучание ноты - без бемоля (комаль) и без диеза (тивра) - называется шудх сур. Существуют три звука более высоких, чем шудх и три - более низких. Вместе они составляют семь звуков в одной ноте.»

На простой любительский слух французский шансон, американские кантри и блюз, – это всё вообще другое, задевает другие струны, а *этих* не задевает. Рысев, взявшийся по-русски петь Брассенса с его же музыкой, из жанра выпал. Также весьма любопытны, но находятся за пределами жанра и переведённые на русский язык любые другие – чешские, английские, латиноамериканские песни, принесённые с их же музыкой. Другое дело – переводы находящихся в нас отклик текстов из зарубежной поэзии, музыку на которые затем написали наши авторы. Из того, что хороший перевод есть пересказ, в лучшем смысле – присвоение текста автором перевода, ясно, что не только в дальнейшем омузыкаливании, но уже в получившемся варианте текста неизбежно содержатся ключевые интонации нашего языка, нашей мелодики речи, нашей культуры.

В-третьих, (внимание!) «пятичленка», по замыслу автора формулы, не есть жёстко изготовленное мерило для отбора песен «наша – не наша», то есть мерило одинакового эталонного размера в любых руках! Может быть, в идеале и хотелось бы получить стандартный пятигранный калибр, хранимый в Палате мер и весов и предназначенный для использования практиками - прокрустами на местах, – единый, простой в работе, хромированный калибр, что-то вроде гаечного ключа, в который надо только совать голову каждой испытываемой песни, или чего-то на неё похожего, и отбраковывать за разговором всё то, что не втиснулось, и всё то, вокруг чего свободно провернулось. Но то – в идеале.

Вернёмся к идее построения пространства кластеризации. Мы теперь имеем это пространство мерностью в пять осей и инструкцию в первой редакции, гласящую следующее.

Если не говорить о талантливых исключениях, которые всегда преодолевали и будут, к счастью, преодолевать любые барьеры и определения в искусстве, то, как правило:

- 1) По оси «речь»: Речь обязана быть. Иначе это – чисто музыкальный жанр.
- 2) По оси «музыка»: Музыка обязана быть. Иначе это, скорее всего, просто драматическое чтение поэтического текста. Музыка по форме должна принадлежать этажу, не слишком удалившемуся от слова в высокие самостоятельные сферы. Произведение, родившееся путём написания слов к «Турецкому маршу» Моцарта или «Полонезу» Огинского, имеет мало шансов стать долгоживущей поэтической песней, разве что – шуткой к случаю.
- 3) По оси «русская»: Речь обязана быть русской, в том числе – переведённой на русский, мелодия также должна быть рождена носителем русского языка, иначе это – один из смежных песенных жанров.

Таким образом, по трём осям имеем разрешённые полупространства – области, полученные отсечением, фильтры типа «да-нет», предлагаемые как универсальные и однозначные для жанра.

Но вот мы приступаем к оценкам по оси № 4 – «поэтическая».

Какую «русскую речь» считать поэтической, а какую – нет?

Единого ответа не предполагалось. Здесь не может существовать единогласной оценки, как нет даже единого определения, что такое поэзия. Автор формулы вовсе не думал, что может определить один для всех размер этой грани калибра, а способен разве что вынуть из кармана и протянуть свои личные проверенные рулеточки для проведения таможенниками каждой самостоятельной песенной страны (персоной – для себя, худсоветом – для клуба, коллективом жюри – для сцены) – их собственных измерений, сообразно собственному вкусу. Сколько персон, клубов, коллективов, столько и будет независимых мнений «да» или «нет» относительно права конкретного текста называться поэтическим.

А измерительные рулеточки – вот они, выстраданные личным опытом:

- сомневаясь, попробуйте произнести текст от себя, запомнить хоть кусочек и произнести; общение с этим жанром на глаз и слух – не более, чем четверть впечатления, истинное же проникновение, наслаждение и срастание с произведением, оценка его близости именно вам, наступают при произнесении, а лучше – в попытке запомнить и произнести;

рулеточка №1: попробуйте запомнить, произнести от своего лица - и сомнения отпадут;

- автор сего перерыл кучу высказываний по поводу того, что считать поэзией, а практически полезной и простой оказалась формула, услышанная от сына – Павла: «по моему, – ответил он на прямой вопрос, – поэзия есть то, что стоит запоминать наизусть»; именно это определение много лет верой-правдой служило и служит автору при личном прорывании ходов в текстовых и песенных завалах и архивах;

рулеточка №2: поэзия лично для вас - это то, что, по вашему мнению, стоит запоминать наизусть.

Наконец, вот она – ось №5 – «интонирование».

Что считать, а что не считать «музыкальным интонированием русской поэтической речи», когда наличие как музыки, так и речи необходимых свойств в конкретном произведении вроде установлено?

Ответ предполагался таким: если музыка не добавляет ничего существенного к восприятию текста, то есть, если текст не хуже (а тем более, если – лучше) читается без данного музыкального переложения, интонирование не состоялось, даже если музыка сама по себе сколь угодно хороша.

Ясно, что оценка уместности и полезности данной музыки в связи с данным текстом, как и в предыдущем случае, – целиком в руках того, кто оценивает. Рулеточка же основная – всё та же, №1, – лучше всего попробовать спеть или хоть промурчать, подпеть, пропустить через себя – и с вашей личной оценкой предложенного интонирования всё станет вам же намного понятнее.

Но тут есть и ещё одна сторона. Музыкальное интонирование речи – всадник на коне. Дело, начатое автором мелодии, доводит до конца, возвышает, подменяет или губит затем исполнитель. А на оценку экспертом этой, конечной, составляющей интонирования может повлиять не только слуховое, но и зрительное восприятие исполнения. Что если рулеточка №1 не срабатывает, и эксперт чувствует, что, оценивая конечный результат, в значительной мере поддаётся обаянию или, напротив, разочарованию, связанному с внешностью исполнителя, его умением двигаться или общим визуальным оформлением номера? Считать ли и эту составляющую впечатления от исполнения принадлежащей пространству жанра?

Мнение автора настоящего доклада: – категорически нет.

Для того и осмысленные тексты и интонации, чтобы работало воображение, а не изображение.

Для того руки поющего и скованы гитарой, чтобы ими не помавать.

Поэтическая песня принадлежит тысячелетию Текста. Её только по инерции слегка занесло в век Экрана. В этом смысле она – безусловное ретро. Теперь нас заливают потоп совсем другой, интересной, сегодняшней, становящейся поэзии движущихся цветных форм – музыки для зрения. Но взамен мы, видимо, обязаны отчасти потерять накопленный предками дар вразумительного говорения, кто – в попытках угнаться за стробоскопом клипов и лазерных фантомов, кто – далеко засунув голову в компьютер на зов тамошних аборигенов.

Пусть пища для глаз будет предложена самая аскетическая, скупые движения исполнителя и его мимика подчинены происходящему внутри, так что зрелища отобраны у глаз наблюдателя в пользу нагруженных работой слуха и воображения. Не спугните! Не потребуйте прыжков и коленцев! Потому что главный актёр на этой сцене – невидимка. Потому что только здесь, если правильно прислушаться, можно ещё очутиться в нигде уже более не виданном, а точнее – не слышанном – музыкальном театре слова – самого слова, и нисколько не тела;

рулеточка №3: слушайте зажмурившись, и не ошибётесь.

Ещё один соблазн, сопровождающий движение песни из тесного круга на сцену и к дисковым тиражам, – стремление автора и исполнителя получить немедленную реакцию

слушателя, зацепить с первой минуты, с первого трека. В результате как будто кто-то год от года прибавляет яркости и цветности, контраста и оконтуривания песне на сцене и в записи. Как фотографии от подобных манипуляций становятся заметнее, но при пережиге теряют натуральность и глубину, смещаясь из художественной области в область рекламы, так и легковесное острословие вместо тонкой иронии, повышение общей громкости, жуткое «дрынь-нь-нь-нь!!!» крепким ногтем по электрическим струнам, звонкая аранжировка, не обусловленная потребностями текста, введение не умолкающих ритмических и басовых партий, – могут вытолкнуть результат за рамки вкуса ценителя, воспитанного на накопленном массиве высоких образцов жанра. «Все дружно топали ногой / А слов никто не слушал» (А.Васин, «Баллада о кифаре») – помня это пророчество, быть может, вы согласитесь с ещё одним, странным на первый взгляд, приёмом выяснения для самого себя: – а не безвкусица ли это, не занижение ли исполнителем (автором-исполнителем) для себя планки, компенсируемое яркой подсветкой?

рулеточка №4: если легко себе представить, что слышимое лучше (ещё лучше) будет восприниматься, если слегка принять, то это – не поэтическая песня.

2.4. Итог и сомнение

Таким образом, «пятичленка» в полном варианте, как инструкция с комментариями, должна была работать, по замыслу автора, в качестве приблизительного, но приемлемого инструмента в руках всякого, кому пришлось бы столкнуться с проблемой практического обозначения и защиты жанровых границ поэтической песни.

Был-таки получен: пятигранный калибр с тремя жёсткими и двумя регулируемые каждым под свой вкус гранями.

Вроде бы всё было логично – на первое место выдвигался текст, к нему предъявлялись требования как к первичной художественной составляющей, с которой всё начинается, а далее музыке отводилась обслуживающая роль – интонирование текста, от успеха которого и зависела возможность отнесения целого к жанру поэтической песни.

Конкретный акт интонирования конкретного текста с помощью конкретной музыки плюс требования ко всем составляющим – эта совокупность рассматривалась как суть жанра, его оправдание и поле его достижений.

Вроде всё правильно. И от эстрады с бестолковыми текстами или бестолковым соединением несоединимого отмежевались, блатняк и русский шансон с хвоста счистили, рок и рэп останутся за кадром сами в силу вкусовых предпочтений тех, кто прочувствовал, что есть поэтическая песня. При всём к ним уважении, ни джаз-вокал, ни опера с опереттой, ни, за редчайшим исключением, романсы, ни частушки в чистом виде не подступятся.

Произведения же вполне официальные, не «самодеятельные», не «бардовские», но почему-то всё же совершенно человеческие, вроде старых «Бьётся в тесной печурке огонь», «Тёмная ночь», «Мне кажется порою, что солдаты...», «Серёжка с Малой Бронной...» или более ранние – например, лучшие вещи Вертинского или любимые народом песни на стихи Есенина, либо не режущие слуха более поздние, также написанные профессиональными авторами, вроде «Я спросил у тополя», – все они могут быть какими-то группами ценителей включены в определённые границы жанра поэтической песни с натяжками и поправками на ту или иную глубину «ретро», возраст и вкусы конкретной группы слушателей.

Предлагалось, таким образом, пространство поэтической песни не в виде единой для всех фигуры, включающей в себя всё приемлемое, а в виде цветка с лепестками, такого, что границы каждого лепестка выдумала для себя какая-то группа, но все они договорились о самых общих правилах определения принадлежности материала жанру – так, чтобы цветок в целом не рассыпался. При этом, в идеале, цветок должен бы иметь и серединку – некоторое, по общему согласию, безусловно общее поле, может быть – песни основоположников, а может быть и как-то иначе – не на основе только круга имён.

Казалось, что подход в целом должен работать. Городничкому вот «пятичленка» понравилась. Куда ж больше-то?

Однако, продолжавшая звучать где-то вне объяснений и доказательств тонкая струна, доставлявшая раньше и продолжающая доставлять на самом деле наибольшее счастье общения с этой – вот такой именно – песней, тонкая волшебная струна, быть может, единственно и затянувшая автора всего вышесказанного когда-то в длинную странную вечернюю и ночную жизнь в обнимку с гитарой и магнитофоном, – эта ноющая струна говорила: – Нет! Разве это всё? Это же не всё! И может быть – не самое главное. Ну оградим, ну защитим, ну изобретём и свинтим удобный бдительный прибор «наше – не наше» – самый настраиваемый в мире. А суть-то дрожащая и невыразимая останется за кадром!

Мы так и не поговорили про голос за стеной.

3. ВСЁ СНАЧАЛА. ВОКРУГ СЛОВА ЗВУЧАЩЕГО

3.1. Музыкальное интонирование? А разве до КСП в музыке было что-то не так?

«Интонирование» без приставки «музыкальное» исследуется или упоминается в научных и педагогических работах, с которыми автор сумел познакомиться хотя бы в общих чертах при подготовке доклада, чаще всего (но не только) в четырёх областях, почти исключительно раздельно: в области музыкальной композиции, вокала, литературного творчества, в том числе – стихосложения, а также – искусства декламации. Ясно, что при этом имеются в виду четыре разных пространства и по существу четыре не совпадающих термина. Их относительное сближение можно обнаружить разве что в работах, посвящённых истории зарождения музыки, либо в связи с проблемами обучения детей.

Причём, проблемы интонации в музыке и звучащей речи в комплексе, как проблемы единого сложного предметного поля, обсуждаются, как правило, на академическом, далёком от ежедневной практики, уровне. Цитируются старые источники, достижения считаются бесспорными.

Цитата, встретившаяся неоднократно:

«Я хочу сказать, что если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке и это воспроизведение музыкально художественно, то дело в шляпе... Я живо сработал - так случилось, но живая работа сказала: какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, чтобы ни говорил), - уж у меня в мозгах работает музыкальное изложение такой речи». М.Мусоргский

А, например, в современных рабочих педагогических материалах упоминания этой проблемы могут иметь самую примитивную форму.

Цитата

«Процесс интонирования очень сложный, и понять ученику его невозможно, да и не нужно. Достаточно того, чтобы педагог понимал этот процесс. Музыкальное интонирование связано с интонированием речевым. Как и в человеческой речи, смысл и эмоциональная окраска передаются с той или иной интонацией (вопросительная, восклицательная, повествовательная и т.д.). С определенной интонацией произносятся слова, фразы, предложения, интонацию имеет отдельный звук (А! А? А...). Поэтому на начальном этапе обучения игре на музыкальном инструменте нужно связывать нотный материал со словом, используя доступные ребенку тексты». /Автор методички не указан/.

Нет, не удалось автору доклада отыскать в просмотренном (может быть, недостаточном) объёме литературы внятного ответа на вопрос или даже приемлемой его постановки – почему такая масса людей оказалась в 60е–70е не удовлетворена существовавшими песенными жанрами в отношении именно мелодики, а не только содержания используемых текстов, зачем, например, их творцы переиначили, переписали под себя звучание многих давно известных вещей? Уж творили бы себе только новое.

Пойдём за ответом самым прямым путём. От примера. Предлагается прослушать коллаж, специально составленный из нескольких песенных вариантов разных лет на известное стихотворение «Гренада» Михаила Светлова.

[\[Фонограмма_№4_Гренада до Берковского\]](#)

Использованы фрагменты на музыку: Виктора Берковского в авторском исполнении (начало и конец песни), Константина Листова – поёт Утёсов, Юрия Чичкова – поёт Вадим Русланов, Микаэла Таривердиева – поют Галина Беседина и Сергей Тараненко, Владимира Рубина – поёт Большой детский хор ЦТ и ВР СССР.

Справка:

Константин Яковлевич Листов (1900-1983) - учился в Саратовской консерватории по классу фортепиано и композиции - автор ряда знаменитых песен: "Песня о тачанке", "Махорочка", "В землянке" на стихи А.Суркова (1942) "Севастопольский вальс".

Юрий Михайлович Чичков (1929-1990). Композиции учился у В.Я.Шебалина. Сочинял оперы, вокально-симфонические, инструментальные произведения, музыку к фильмам. Лауреат Государственной премии СССР (1983), Народный артист РСФСР.

Микаэл Таривердиев (1931-1996) - народный артист России, автор музыки к 132 фильмам, инструментальных концертов, опер, балетов, вокальной музыки.

Владимир Рубин (р.1924) - народный артист РФ, автор шести опер, девяти ораторий, множества кантат, концертов, хоровых поэм, вокальных циклов, музыки для кино, телевидения и радио.

Обратите внимание на фрагмент в середине коллажа на музыку Виктора Берковского в исполнении не авторском, а неизвестного КСП-шного ансамбля советских времён, – там протаскана-таки опять несколько эстрадная манера речитатива, а на фоне использована прекрасная, но совершенно посторонняя, мелодия, много звучавшая тогда в исполнении Эдиты Пьехи («Город детства» или в оригинале «Зелёные поля» – композиторы: Френк Миллер, Терри Джилкисон, Рич Дер).

Обычно мы всё же находим слова, чтобы просто объяснить друг другу то, что понимаем интуитивно одинаково. Предъявление прозвучавшего коллажа некоторому количеству добровольных стихийных экспертов вызвало дружное предпочтение варианта Берковского, особенно в его собственной исполнительской интерпретации. Были получены чаще других оценки, содержавшие слова: мелодия «естественная» или «человеческая». Следовательно, говорившие должны были подразумевать, что остальные варианты в каком-то смысле – «нечеловеческие» или «противоестественные». В каком? Справедливости ради, надо отметить, что и в других вариантах слушатели усматривали нечто положительное, но считали их, всё же, для пения или повторного слушания не интересными.

Зададимся вопросом, каков же общий знаменатель указанных эмоциональных оценок?

Представляется, что все такого рода оценки музыкальной составляющей песни своей первой общей координатой имеют ощущаемую слушателем величину дистанции между субъектами музыкального интонирования стиха – автором музыки плюс тем или иным исполнителем – с одной стороны, и аудиторией – с другой.

Точнее, для поэтической песни необходимо возможное сокращение дистанции до слушателя, которая этими субъектами вольно или невольно подразумевалась, переживалась в процессе придумывания мелодии и исполнения песни. Как уже говорилось, полноценное, без вычетов, восприятие поэтической песни достигается, когда мы поём сами. Тут, по крайней мере, расстояние между исполнителем и слушателем вообще исчезает как понятие. Но и психологическая дистанция между творцом мелодии и будущим слушателем, самим творцом подразумеваемая, должна быть, по-видимому, самой короткой, иначе чуда внутреннего присвоения песни нами – самим себе исполнителями или только слушателями – не происходит.

Как, откуда звучащей, представлял себе композитор будущую песню? Из динамиков над городским парком? По каналам когда-то – всесоюзного радио, теперь – российского телевидения? С большой сцены? В исполнении академического хора? Сплетой на голоса ансамблем? Выведенной оперным баритоном? Исполненной героем фильма от своего лица в бытовой сцене? Показанной назавтра самим же автором близким друзьям и знакомым?

Будет ли возвышаться исполнитель над аудиторией или обратится к ней на равных? От этой исходной психологической позиции автора мелодии и исполнителя зависит ставшая для аудитории важнейшей характеристика художественного произведения и его конкретных воплощений – дистанция.

А может быть и поэтов мы ощущаем: одних – обращающимися к нам со сцены, с трибуны, других – сидящими рядом или напротив – на расстоянии не напряжённого голоса без микрофона? И не вторых ли именно стихи звучат в любимых нами песнях?

Возможно, именно в поисках короткой дистанции в искусстве ринулся в прошлом веке наш народ, озверев от официоза и громадьи, открывать и растить для себя новый жанр поющей близкой сердцу поэзии.

С другой стороны, ранее говорилось о том, что музыка к поэтической песне, чтобы восприниматься естественно вместе со словами, не должна принадлежать уж слишком академически высоким пластам. Скажем здесь точнее – музыка к поэтической песне должна «помнить» своё происхождение как фонетической координаты языка, не должна выходить из поля притяжения речи, не должна быть заимствована из направлений, прошедших значительный путь автономного развития, давно оторвавшихся от мелодики естественного говорения.

Предположение. Ещё до оценки качества музыкального интонирования стиха в предъявленной поэтической песне, её музыкальная составляющая может быть не отвергнута на первый слух, быть признанной возможно соответствующей жанру в том, как правило, случае, если удовлетворяет условиям:

а) малой психологической дистанции (разговора на равных) в парах «автор музыки – слушатель» и «исполнитель – слушатель»;

б) принадлежности музыки окрестности речи, неиспользования усложнённых самостоятельных музыкальных форм, потерявших связь с естественным бытованием языка.

(Оставим за кадром любопытный вопрос о наличии либо отсутствии корреляции между (а) и (б)).

3.2. Немного роботофобии

Давайте сначала послушаем, как читал свои стихи Илья Сельвинский.

[[Фонограмма_№5_И.Сельвинский – «Читатель стиха»](#)].

Это запись 1953 года. По словам тех, кто слышал молодого Сельвинского, записанной таким образом оказалась только тень того звука и той глубины интонации, на которые он был способен раньше, до сорока с чем-то лет, а главное – до войны, отнявшей у него часть здоровья. Сельвинского настолько волновало, как будет понят читателем звук каждой строки, слова и слога, что он пытался разработать язык специальных пометок – интонационных символов – можно сказать, простейшего аналога записи над текстом нот для его чтения вслух. Вот что говорит о его стихе Лев Аннинский:

«...строки врезаны в сонату "Сивашской битвы" отдельным фрагментом деловой прозы, воспринимаемой ритмически; сама же битва — хаос, который передается только звукоподражанием:

А здесь — тряпье, вороний кал,
И прогол
одь, и тиф.
Юшунь.
Перекоп.
Турецкий вал.
Залив, проклятый залив!
Трубач прокусил мундштука металл:
Тра-та-та, тарари?-ра!...

Эти "тарари" со специально обозначенными паузами и вопросительными взлетами голоса Сельвинский, по отзывам мемуаристов, исполняет виртуозно. В ушах ценителей стиха это отзывается чуть не революцией просодии; ... акустические эффекты делают Сельвинского в московских интеллектуальных кругах начала 20-х годов чем-то вроде медиума».

И вот в архивах сохранились лишь поздние записи отдельных вещей Сельвинского в его собственном исполнении. Остальное же – только в традиционном для поэзии виде – в книжных текстах. Можно ли сказать, что мы сохранили Сельвинского? Разумеется, мы частично потеряли его. Без Сельвинского-чтеца не в полной мере ясен и фонетический замысел Сельвинского-поэта. От полноценных оригинальных художественных произведений в форме звучащей поэзии, восхищавших довоенное поколение, остались нам плоские тени – немые проекции стихов на бумагу.

Сегодня в сборниках «авторской песни» мы видим рядом со стихами ноты для голоса и гармонии для музыкального инструмента. Очевидно, этого достаточно, чтобы воспроизвести скелет музыкальной идеи автора интонирования стиха, то есть, в терминологии Владимира Ланцберга – песню-ресурс. Практически исполнитель, взявшийся воспроизвести песню только по словам и нотной записи, продемонстрирует нам песню-акцию, в которой к песне-ресурсу добавит собственную исполнительскую составляющую (интерпретацию).

Интересно задаться вопросами:

- может ли существовать нейтральный звуковой образ песни-ресурса в чистом виде?
- насколько адекватно и полезно сохранение поэтической песни в бумажных архивах?

Первое, что приходит в голову, – сегодняшние технологии синтеза речи на основании текста плюс технологии воспроизведения музыки электронными устройствами на основании её нотной записи в сумме очевидно должны быть способны дать нам звучание песни-ресурса без участия живого исполнителя. И при каких-то условиях его можно было

бы считать нейтральным. Назовём это роботовоспроизведением или, конкретно для партии голоса, – роботопением. Действительно, удалось на настоящий момент найти сведения о таких недавних успешных разработках фирмы Yamaha. Программа называется Vocaloid. Правда поёт она преимущественно на японском и английском языках. Но есть и один образчик на русском, в котором почти понятны слова полутора куплетов.

[Фонограмма_№6_Робот Хацунэ Мику – «Коробушка»]

То, что вы сейчас слышали, – одна из первых попыток. Но для японских песен этой программе уже можно сверх стандартной нотной записи задавать пол исполнителя, тембр голоса, некоторые характеристики его динамики. Нет сомнения, что со временем каждый из нас будет иметь возможность загрузить в подобную программу сегодняшние книжки с текстами и нотами авторов в любом песенном жанре, плюс образцы звучания каких-то, может быть совсем других, вещей – таких, которые нами воспринимаются как эталонные в смысле исполнения, и мы получим что? Роботопение мы получим. Вот, оказывается, зачем они – книжки эти сегодняшние со стихами и нотами – нужны.

При сохранении поэтической песни только на бумаге для того, кто захочет воспользоваться исключительно такими архивами:

а) ускользнут нюансы музыкального интонирования, задуманные автором, но не переданные нотной записью из-за принципиального отсутствия соответствующих графических выразительных средств, из-за слишком высоких в этом случае требований к образованию автора музыкального интонирования, часто – не профессионального музыканта, а также во многих случаях – из-за того, что произведение предназначалось автором для собственного исполнения, и детальная нотная запись для самого себя просто не требовалась;

б) будут потеряны оригинальные творческие результаты, полученные ранее живыми исполнителями.

Поскольку наиболее тонкие инструменты воздействия музыкальной интонации на поющего и слушающего в поэтической песне находятся вне нот, «между нотами», заведомо не фиксируются на бумаге, текстово-нотные архивы в этом жанре могут иметь лишь справочный, вспомогательный смысл для специалиста и не имеют решающего смысла для любителя.

[Фонограмма_№6а_Интонация сверх нот (Н.Матвеева, М.Анчаров, Б.Окуджава, А.Галич, Ю.Ким, А.Якушева, Е.Клячкин, Б.Рысев, В.Матвеева, А.Мирзаян, В.Высоцкий, В.Шабанов, сёстры Левкоевы, А.Суханов, Е.Камбурова)]

3.3. Не исполнитель, а автор исполнения

Никого не удивляет, что джазовые записи в архивах и на магазинных полках упорядочены по исполнителям, здесь важно – не что, а кто. Жанр такой. Такой, что ноты в нём имеют не главный смысл. Роботовоспроизводимая составляющая в джазе – очевидный пшик. Вся его грандиозная постройка – в зазоре между рождённым неким автором относительно небольшим мелодико-гармоническим скелетом – темой композиции – и бесконечным множеством конкретных исполнительских её разработок да ещё в каждой обстановке – по-новому. На джазовом диске не редкость наличие нескольких попыток исполнения («тейков») подряд одним составом одной вещи. И все они имеют самостоятельную ценность для слушателя. А что же в нашем жанре – не менее живом, импровизационном и чутком к моменту?

Вадим Певзнер на одном из выступлений сказал, что он как-нибудь устроит вечер одной песни, то есть будет весь вечер приниматься заново петь одну из своих песен, ища в ней и в себе всё новые настроения и источники удовольствия для себя и публики. Слушатели тогда дружно понимающе улыбнулись, принимая такое обещание за чистую и бессмысленную гиперболу. А зря. Весьма не пустой был бы вечер! Сложившаяся структура «обслуживания» аудитории жанра поэтической песни, по сравнению с той, что выросла в мире вокруг джаза, поразительно равнодушна к его (нашего жанра) импровизационным,

интонационно-музыкальным достижениям. Если бы это было не так, то в первую очередь тщательно бы собирались, реставрировались, документировались и становились бы доступны те записи – пусть архивные, несовершенные технически, – где исполнитель (в том числе – автор) был в наибольшей форме, в ударе, в хорошем «кураже». Тщательно отслеживались бы периоды творчества, ценились бы в первую очередь концертные или кулуарные живые выступления с бережным сохранением реакции аудитории, с отношением к погрешностям как признаку живого и неповторимого каждый раз исполнения.

Но нет – на прилавки и на серверы попадают большей частью засушенные, но зато выглаженные мастерами приборного звука, студийные варианты. Там на лучшей аппаратуре стеклянно чисто записаны осипшие голоса постаревших бардов, лишившиеся, вдобавок, последнего драйва из-за студийной обстановки. А если в CD с обложкой будет оформлена всё же старая концертная запись, то, скорее всего, в ней начисто пропадут «те» аплодисменты и смех, комментарии и живая последовательность, в которой шло действие. Либо знакомую песню вдруг споёт нам не автор, а грянет какой-то унисонный хор с проникновенными интонациями совкового радиоспектакля, взявший на себя смелость объяснить новым слушателям, что такое была эта песня прошлого века. Запустишь такое чудо в плеер и ни за что не объяснишь внуку, что тонкого и уникального было в этом или том авторе. И стоило ли столько сил души и драгоценного времени их дедушкам и бабушкам тратить на эдакое-то беспомощное и усреднённое искусство.

Некий поющий автор (исполнитель, ансамбль) «А», скажем, периода 60х-90х – это, на самом деле, может быть, – четыре разных исполнителя: А-60, А-70, А-80 и А-90, а может быть – и больше. И о сохранении творчества независимо каждого из них следовало бы позаботиться отдельно, а может быть (как нередко в том же джазе) с бóльшим тщанием и скрупулёзностью – о более ранних из них, стоявших ближе к периоду самых свежих открытий.

< Иллюстрация «вживую» работы исполнителя - перехода от авторской интерпретации к исполнительской - «Ламарк» (П.Старчик – О.Мандельштам).

Очевидные приёмы: освобождение от авторской интонации; модулирование «несущей частоты» куплетов сквозной эмоциональной кривой, корректировка гармонии, введение переключки голоса с инструментом >

Как-то автору настоящего доклада встретилось одно замечательно точное высказывание о правильной работе исполнителя в поэтической песне (там конечно было сказано – «в авторской»). У автора этого высказывания был «ник», был «юзерпик», но человеческое имя и лицо оказались недоступны. Поэтому не известно, кому и куда следовало бы направить за это удачное высказывание «спасибо». А сказал, вернее, судя по контексту, – сказала она про некоего понравившегося исполнителя следующее: **«Он не исполнитель, а автор исполнения».**

Действительно, у нас с вами есть Елена Камбурова, Максим Кривошеев, у нас были Жаворонки, Берендеи, Скай с Евгением Кустовским за кадром, у нас есть записи удивительного и уже приросшего к нему исполнения Виктором Бережковым песни Анатолия Михайлова на Пастернака «Август», а также замечательного исполнения чужих песен Сергеем Никитиным, Виктором Луферовым. Всех и всего не назвать.

Давайте признаем, что:

Исполнитель – автор внетотной голосовой плюс инструментальной составляющих при неизменном тексте и собственно мелодии. Исполнитель, по роли в воздействии поэтической песни на слушателя, – фигура, равная авторам текста и мелодии. Исполнитель – автор исполнения © Некто, исполнитель - третий соавтор.

На бумаге:

«песня-ресурс» = текст + ноты

Выход в реальное звуковое пространство:

«песня-ресурс» => роботопение

Каждая реализация:

«песня-акция» = роботопение + исполнительская составляющая

Важно поговорить ещё отдельно о роли в исполнении музыкальных инструментов и многоголосья.

Инструментальная аранжировка – это параллельная интонация. Требования – те же, что и к голосу: если без этой, параллельной голосу, партии текст читается так же или лучше, – интонирование не состоялось, сколь прекрасно ни звучали бы инструменты. А нет интонирования – нет попадания в жанр.

Поющие авторы-гитаристы всегда трепетно относились к звуку и настройке инструмента, ибо он – собеседник, второй участник дуэта. Богатый информацией материал по этому поводу Александра Костромина был когда-то выложен на форуме. Известные нам авторы, оказывается, не только индивидуально настраивали, но иногда на свой слух специально расстраивали свои инструменты, чтобы добиться необходимой выразительности.

Любой оттенок тембра, место звукоизвлечения на струнах, покачивания грифа, тонкие модуляции громкости, неравное форсирование и приглушение звука отдельных струн, тщательно управляемая «педаль» на басах или верхах – всё имеет значение, когда речь идёт о переключке на равных двух увлечённых пением партнёров – человека и гитары.

Втыкание джека с проводом гитаре в гнездо адаптера сразу же обещает уплощение пространства звучания инструмента, делает его рафинированным, близким к роботовоспроизводимому, резко уменьшает живую внетютную инструментальную составляющую. Введение дополнительных инструментов в руках аккомпаниаторов, вместо одного в руках самого поющего, делает невозможными импровизационные модуляции ритма и использование ещё целого арсенала приёмов тонкой слаженной работы голоса и гитары, естественных для автоаккомпанемента.

Стремление к уверенно громкому и многоголосому звучанию, в конце концов, – тоже следствие тенденции к увеличению психологической дистанции между поющим и слушающим.

Бас-гитара, звуковые адаптеры и увеличение числа звучащих инструментов требуют крайней осторожности, так как способны увести от интонирования текста в сторону обеспечения просто развлекающей функции музыки. Чем меньше внетютной интонации в голосе и инструментах, тем меньше поэтической песни.

Подобные же ограничения на индивидуальное интонирование и импровизацию участников накладывает многоголосое пение.

Поэтому многоголосое и/или многоинструментальное исполнение требует самой высокой и осмотровительной музыкальной режиссуры, чутья и вкуса участников ансамбля, чтобы не вывести исполнение за пределы жанра.

3.4. Музыкальное интонирование? Но оно такое разное...

Наибольшая и желанная редкость в «интонировании» – полное слияние, неразъёмное соединение собственно слова и способа его выговаривания. Обычно это – только кусочек строфы или строки. Ну, например, у Анчарова в песне о Грине: «Он вышел в жизнь, как в моряки, он слишком жадно шёл», или у Веры Матвеевой запев Первоначальной: «Сильней, чем плач воды на перекатах», или у Высоцкого: «Мне вчера дали свободу – что я с ней делать буду?», или у Аделунга – «И только небо над тобой, а под тобой ковыль». Если вы не только слушаете, но и поёте, или хоть подпевааете, то и сами наверняка перечислите на память любимые в песнях даже не места, но местечки, – слитные музыкально-речевые фрагменты, всегда доставляющие наивысшее удовольствие самому поющему, сколько их ни повторяй. Это – жемчужины. Их не может быть много.

А чего же много? Вернёмся к истокам.

Цитата

«Видимо, одnogолосное пение складывается как монодическое в о с п р о и з в е д е н и е ранее созданных коллективных музыкальных интонаций. ... Поэтому одnogолосное музыкальное интонирование в своей древнейшей начальной стадии формирования надо рассматривать как п р о и з в о д н о е от коллективного».

(Скрёбков 1973, 26)

По-видимому наиболее первобытно или первозданно, в таком случае, из того, что мы можем ещё услышать, звучат коллективные скандирования болельщиков на стадионах или разгорячённых участников политических митингов на майдане – ещё не песни, а речёвки. Речёвка объединяет и даёт выход коллективному возбуждению и коллективной идее. Автор доклада, не будучи болельщиком, был когда-то потрясён раздавшимся с Тульского стадиона, как с Небес, громоподобным ритмичным хором: «Если б Паша Шишкин был / Он бы лысому забил». В пеше-туристских командах давно ушедших лет бытовали довольно дурацкие, но звучные, и возможно помогавшие преодолеть финишные километры, многокуплетные речёвки типа «По полю бегала Аксинья – рожа синяя» или «Мы по азимуту шли и в болото забрели». Можно предположить, что следы подобного хорового скандирования можно ещё встретить в детских коллективах где-нибудь на организованном отдыхе. Но это ещё не пение. «Ничего эта птица не пела, лишь зубами ужасно скрипела...». Поэтическая песня начинается, по-видимому где-то на этаж выше Птицы-птеродактилицы с её *речёвками*.

Цитаты

«Какова первая потребность, под влиянием которой человек начинает петь?... Человек, находящийся под влиянием чувства радости или печали, делается общителен, этого мало: он не может не выразить во внешности своего чувства. Каким же образом выступает во внешний мир чувство?... Чувство радости и грусти рассказом, когда есть кому рассказать, и пением, когда некому рассказать или когда человек не хочет рассказывать... Пение первоначально и существенно, подобно разговору, – произведение человеческой природы, а не произведение искусства».

(Чернышевский 1938, 91)

«В действительности пение ... обращённое к слушателю, склонно стать произведением искусства, хоть и не отделяясь при этом от быта полностью. Интимное же пение для себя (нередко это негромкое напевание или даже интонирование «прó себя») обычно не контролируется человеком, и в этом смысле действительно является безыскусным порождением его природы.

Музицирование для других, которое и в прошлом, и в настоящем имеет тенденцию «профессионализироваться», постепенно совершенствует свои навыки и передаёт их от учителя к ученикам. Пение же «для себя» мало меняется со временем. Можно сказать, оно стадийно первично по отношению к современным ему «концертным» формам. Оно

постоянно воспроизводит исходные способы интонирования и потому представляет особую ценность для исследователя ранних музыкальных проявлений.»

(Эдуард Алексеев. РАННЕФОЛЬКЛОРНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ. Бостон, ноябрь 2008 года)

Следующим за речёвкой не исторически, а по уровню сложности, видимо надо считать пласт «туристской» песни. Пока был жив туризм с рюкзаком, а не с чемоданами, пока у этого святого слова не похитили старого доброго смысла, придав ему взамен запах самолётно-гостиничный, ленивый и долларовый, существовала среда для бытования туристской песни. Это именно «пение для себя», которое, как было только что сказано, «мало меняется со временем».

Но дальше-больше, не туризмом единым...и появившийся огромный по объёму массив песни разнообразной тематики, в том числе – с высоким уровнем текстов, но весьма упрощённых мелодических интонаций и гармоний, что позволяло и позволяет запоминать и исполнять её почти всякому желающему, а уж подпевать – точно всякому, – этот массив составил основную, мощную нижнюю часть интонационной пирамиды поэтической песни, если такую пирамиду построить. Сюда можно включить и любимые народом песни с утерянным авторством, вроде «...Эй, налейте, сволочи, налейте, или вы поссоритесь со мною» /в этом месте в сайтовом варианте текста А.Костромин вставил примечание – автор песни выяснен, это Шабуцкий Сергей Вениаминович («Старик Шабуцкий»)/, и огромное количество замечательных песен авторов признанных, начиная с песен, например, Александра Городницкого, как известно, принимавшихся поющими за народные.

Причём мелодическая простота такой песни – ни в коем случае не недостаток, а точный выбор автора, когда надо обеспечить первенство текста, ничем не затруднённое понимание слёту, лёгкое «присвоение» песни самой широкой аудиторией.

Функционально такие мелодии, ясное дело, прежде всего помогают воспринимать декламацию текста или произносить его самому, они естественны для данного текста.

А каковы они структурно? На что похожа такая мелодия? Ответ прост – на всё. Точнее, – на многое из слышанного. А иначе автор не добился бы своей цели. Тяжело представить себе сложную, оригинальную, нагруженную гармониями мелодию, широко передаваемую изустно. При желании всю такую, легко воспроизводимую почти кем угодно, мелодию, по-видимому, можно было бы разобрать на кирпичи, в какой-то степени типовые.

В современных технологиях цифровой обработки музыки эти кирпичи имеют название. Это сэмплы. Поэтому массив поэтической песни, мелодически построенной на основе главным образом комбинаций типовых решений, можно назвать в музыкально-интонационном отношении *сэмповой песней*. Сэмповую песню легко исполнит или хотя бы ритмично произнесёт в общем хоре любой без особого вреда для мелодии.

Границы здесь зыбки, но всё же интуитивно по-видимому можно отделить от сэмповой песни следующий уровень в музыкально-интонационной пирамиде – мелодичную песню, которая хорошо запоминается и поётся, которую хочется и вполне удаётся петь совместно (или подпевать) людям, имеющим элементарный музыкальный слух, без специальной тренировки и подготовки. За неимением термина попробуем назвать её *бытующей мелодичной песней*. Легко поются песни Дулова, Окуджавы. Можно представить себе группу поющих, собравшихся вокруг более-менее старательного гитариста, которая ладно споёт «Ну вот, сыночек, спать пора» на музыку С.Смирнова, «Круглы у радости глаза» на музыку В.Берковского, «Цвет небесный, синий цвет» на музыку С.Никитина.

Но где-то наступает очередной барьер сложности. Что делать с песнями «Напрасно..Куда ни взглянув, и встречая везде неудачу...», «Снег идёт», «Мы – люди севера», – на музыку С.Никитина, «Снега выпадают...» на музыку В.Берковского? Стихийное коллективное пение начинает пасовать, остаются умелые, тренированные, когда-нибудь пробовавшие работать над музыкальным материалом специально для исполнения. В общем можно, но спонтанная разноголосица такую вещь нередко огрубляет, за автором в красивейших нюансах следовать не просто, хотя и хочется. Назовём это пока *сложной мелодичной песней*.

Не годятся для широкого исполнения и сольные песни, предусматривающие глубокую индивидуализированную интонацию и сложный, специально разработанный только для данной вещи, аккомпанемент. Примером может служить творчество авторов «Первого круга»

- В.Луферова, В.Бережкова, А.Мирзаяна. Тут нас автор-исполнитель уже окончательно счистил с хвоста. Эти вещи могут доставлять самое глубокое художественное впечатление, но они – для слушания, либо долго подготавливаемого нетривиального сольного исполнения. По-видимому уместно так и назвать эту песню *песней для сольного исполнения*.

[Фонограмма_№7_Мирзаян – «Крысолов»]

Редкий (вымерший ?) зверь – монолог, также относящийся к произведениям для сольного исполнения, но даже не по причине сложности, а из-за требования индивидуального интонирования текста на всём протяжении. Это, например, «Капнист» у Ю.Кима или «Во дни сомнений...» – отрывок тургеневской прозы у А.Дулова, или оперного качества распевка «Баллада о королевском бутерброде» С.Никитина. В этом случае куплетность или отсутствует или не означает совсем уж строгой повторяемости. Подход к каждой фразе особый. Всё едино, всё сцеплено. Но это удовольствие конечно только для исполнителя и слушателя – подпевателю тут делать нечего.

[Фонограмма_№8_Дулов – «Русский язык»]

Объединив песню для сольного исполнения и сложную мелодическую песню просто в *песню для исполнения*, получим окончательно следующие три уровня в музыкально-интонационной пирамиде поэтической песни:

- *сэмпловая песня,*
- *бытующая мелодичная песня,*
- *песня для исполнения.*

4. ГОЛОС ЗА СТЕНОЙ

Так что же, так и оставим «музыкальное интонирование речи»? Был, значит, конкретный текст, и он был – главный. А потом пришла музыка, зависимая от него, подстроившаяся точно под него – под конкретный текст из стольких-то букв, и его тем самым проинтонировала? И что – всегда так?

Но не дают однозначно согласиться с этим некоторые странности.

Первая странность. Сначала мелодия, потом стихи.

Поэты нередко сообщали, что написанию стихотворения (не песни!) предшествует появление ритма, внутреннего звучащего голоса, «предзвука», к которому потом постепенно подбираются слова. Пётр Старчик как-то говорил, что ищет при написании песни на выбранное стихотворение этот его «предзвук», то есть – не синтезирует мелодию произвольным образом, а ищет её – как бы готовую, единственную, бывшую уже до стиха, определившую его появление.

Авторы песен на свои и не свои стихи также нередко признают, что мелодия может появиться раньше, чем слова. Об этом, в частности, говорит Новелла Матвеева, рассказывал Евгений Клячкин. Александр Дулов вначале придумал так любимую народом мелодию песни «Размытый путь» и лишь потом подобрал к ней почти подходящее стихотворение Николая Рубцова, в котором ему даже пришлось подправлять длину строки. Три недели назад выступавший в Туле Александр Иванов подтвердил, что всегда начинает с мелодии.

Владимир Бережков, придумав удивительную мелодию «Тайнинки» со своими словами, позже стал петь её и со стихами Б.Пастернака (или наоборот, но собственный авторский вариант слов, пусть не свободный от изъянов, намного органичнее связан с мелодией и в результате воспринимается как первичный). Юрий Визбор написал своего «Ванюшу из Тюмени» на готовую мелодию чужой, уже существующей песни (!) Б.Окуджавы – песни «Агнешка».

Вторая странность. Интонированный псевдотекст.

Авторы вставляют в свои песни напевы, иногда – длинные, которые производят впечатление не проигрыша, а продолжения голосового повествования и развития интонационной линии песни, но без слов. Это не произвольное музицирование. Использование инструмента вместо голоса дало бы не тот результат. Такой напев не обусловлен никакими конкретными строками текста.

Более того, есть случаи использования авторами глоссолалии – псевдоговорения, произнесения словесного лома, звучащего, как бы, как интонированная речь, но не содержащая на самом деле никакого связного текста – одну интонацию. Автору доклада удалось записать один такой пример – песню Елены Анпиловой «Костёр».

[Фонограмма_№9_ Анпилова «Костёр»]

Третья странность. Голос за стеной.

Есть люди, которые скажут: – Спой эту – где «не знаю что мне делать с этим пёрышком». Но есть и такие, которые скажут иначе: – Спой знаешь, какую?.. да-тата- та-а-та-та-та тататам-там там... И первым, в принципе, легче обойтись книжками. А вот вторые – к чёрту на рога готовы ехать и лететь за такой вот песней. Значит они блуждают в тумане, когда слушают, значит они уж и забыли, к чему там было пёрышко, но напев их гипнотизирует и не отпускает. А главное – ведь не обошлись же они, эти вторые, инструментальной музыкой, которой сейчас сколько хочешь – пения вот этого хотят, спой им, и всё тут.

Автору доклада когда-то попалась фантастически убитая, просто никакая, катушечная запись с голосом Окуджавы «Идут дожди и лето тает...». Мало того, что песня обрывалась в начале второго куплета – так ещё и первого было, дальше одной строки, совершенно не разобрать. А очарование напевом нарастало и мучило. Хорошо – через полгода на слёте выручил Дима Богданов – спел песню целиком. И вот она – на языке. Со всеми словами. Замечательная песня. Всё встало на место. Но вот чудо – впечатления внутреннего почти не прибавилось – некуда уж было прибавлять, песня и так – с одним «на-на-на-на» давала все эти полгода радость общения с её потрясающе мягкой и точной интонацией, общения со словом звучащим. Каким? А вот не важно – в принципе ясно было, что – с ладным и мудрым, печальным, но светлым словом, лежащим в самую душу. И так потом и оказалось.

А ещё у автора настоящих рассуждений не всегда ладится со словами в песнях одного из любимых, интонационно близких ему, авторов – Александра Суханова. Иногда хочется, чтобы слова эти были немножко другими. Ну что ж, вроде, такого, – дело вкуса. Однако петь-то хочется, а невозможно! И вот как-то получилось так, что его вальс «Видно так устроен странно мир...» звучал из другой комнаты, из-за стены. И слова, которые всегда были, к несчастью, препятствием для того чтобы выучить и напевать хоть для себя эту сказочную мелодию, – эти слова слились и стали неразборчивы. Но то, что звучало из-за стены, было и так, в силу удивительного природного таланта автора песни, интонировано, как будто содержало тёплый, полный жизни и загадки текст. Оно проговаривалось, оно безусловно несло стройную семантику и изящество словесной формы, а кроме того – внятное настроение и даже, возможно, некую историю и героя.

Начав специально вслушиваться, с того момента, в неразборчивые записи или поющие голоса в зашумлённых условиях, пришлось сделать для себя следующие обобщающие выводы, именуя все подобные случаи «голосом за стеной».

1) «Голос за стеной», поющий неразборчиво, всё же способен довести до самых крайних переживаний, как полноценная поэтическая песня. При этом будет в принципе ясно, что по-нашему он поёт, не по-японски, не по-киргизски. И, если песня в незашумлённом варианте хороша и правильно поётся, то и здесь ясно будет, что поётся она – о чём-то понятном, близком и именно, как надо, и автор прожил наверно что-то из того, что и я, в общем, что наша это песня, родная.

2) Обратная картина – абсолютного неприятия «голоса за стеной», невзирая на то, что слова не слышны и, таким образом, ничем себя не дискредитировали, также встречается, причём гораздо чаще

Посмотрим, что об этом говорят специалисты, которые, правда предпочитают искать истину о соотношении текста и его мелодического интонирования исключительно в далёком прошлом.

Цитата

«Музыкальные (интонационные) формы в фольклоре не только более консервативны, чем словесные: они носят более общий характер типологических интонационных «констант» со сменными текстами и находятся в прямой зависимости от бытовой функции данного песенного акта.»

(Коргузалов 1975, 240-241)

Ну что ж. Вполне годится в качестве принципиального подтверждения.

Так что же несёт в себе интонация поэтической песни? Всегда конкретное выражение эмоциональной кривой конкретного текста?

Все вышеприведённые «странности» – против!

Предположение о происхождении и роли музыкальной интонации в поэтической песне.

Музыкальная интонация в поэтической песне несёт в себе предыдущий речевой, а значит языковой, эмоциональный и общекультурный опыт автора и/или исполнителя песни, в общем случае выходящий за рамки конкретного содержания и качества текста.

Музыкальная интонация в поэтической песне отсылает слушателя ко всему опыту такого же рода, принадлежащему самому слушателю.

Музыкальная интонация в поэтической песне относится не к единичному тексту, а вообще к пространствам языка – эмоциональному, историческому, культурному.

В процессе звучания песни-акции авторы текста, музыки и исполнения передают слушателю значительные массивы информации через множество параллельных каналов, среди которых конкретный текст может быть далеко не главным.

Возможно,
поэтическая песня есть оправдание поэтическим текстом музыкально-интонационного высказывания.

< Живая иллюстрация – своя песня с утаёнными словами >

КОНЕЦ ДОКЛАДА
