

6. SAKR. F. R-1671. L. 1. C. 24.
7. SAKR. F. R-1671. L. 1. C. 79.
8. Bolshaya sovetskaya entsiklopediya [Great Soviet Encyclopedia]. Moscow, 1973. V. 17.
9. *Chestnodumov I.E.* Narodnyy teatr v russkoy kulture XX veka [Folk theatre in Russian culture of the XX century]. Moscow, 2010.
10. Lyubitelskoe khudozhestvennoe tvorchestvo v Rossii XX veka: slovar [Amateur artistic creativity in Russia of the XX century: dictionary]. Moscow, 2010.
11. SAKR. F. R-1671. L. 1. C. 30.
12. SAKR. F. R-1671. L. 1. C. 81.
13. SAKR. F. R-1731. L. 2. C. 10.

УДК 781.6

А.В. ПЧЕЛИНЦЕВ

АРАНЖИРОВКА НАРОДНОЙ ПЕСНИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫМИ СРЕДСТВАМИ ДЖАЗА

Пчелинцев Анатолий Васильевич, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке (Москва, ул. Маршала Соколовского, 10), a.v.pchelintsev@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена малоизученной в современном музыкознании проблеме аранжировки народной песни выразительными средствами джаза. Автор последовательно анализирует процесс переосмысления аранжируемого объекта на примере песни «Коробейники». Детально рассматриваются алгоритмы гармонической трансформации в контексте джазовых средств выразительности. Особое внимание в статье уделено вопросу о типе джазовой импровизации. Значительное место в статье отведено работе над инструментровкой и обоснованию выбора инструментального состава. Рассматриваются функции инструментов и их особенности в интерпретации народной мелодии, аранжированной выразительными средствами джаза.

Ключевые слова: аранжировка, народная песня, «Коробейники», джаз, гармоническая трансформация.

UDC 781.6

A.V. PCHELINTSEV

ARRANGEMENT OF THE FOLK SONG WITH THE EXPRESSIVE MEANS OF JAZZ

Pchelintsev Anatoliy Vasilyevich, candidate of pedagogical sciences, professor of the cathedra of philosophy, history, theory of culture and art of the Moscow state institute of music named after A.G. Schnittke (Moscow, Marshala Sokolovskogo str., 10), a.v.pchelintsev@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the problem of arrangement of folk song, not well studied in contemporary musicology, by expressive means of jazz. The author is consistently considers the process of rethinking the arranged object on the example of the song «Korobeyniki». Algorithms of harmonic transformation in the context of jazz means of expressiveness are considered in detail. Particular attention is paid to the issue of choosing the type of jazz improvisation. A significant place in the article is devoted to work on instrumentation and substantiation of the choice of instrumental composition. The functions of instruments and their peculiarities in the interpretation of folk melodies arranged by the expressive means of jazz are considered.

Keywords: arrangement, folk song, «Korobeyniki», jazz, harmonic transformation.

Аранжировка народной песни выразительными средствами джаза в интерпретации русских народных инструментов представляет собой совершенно особую область творчества. Необычным представляется контекст, в котором оказывается объект аранжировки, получающий в результате хотя и узнаваемый, но совершенно новый облик.

Весь процесс переосмысления аранжируемого объекта можно разделить на несколько этапов. Первый из них связан с работой над созданием специфически джазового оформления гармонии со всеми присущими ей атрибутами. Это наиболее ответственный момент работы над аранжировкой, так как не всякий фольклорный первоисточник одинаково успешно может быть переработан средствами джазовой гармонии. Именно это обстоятельство является ключевым при выборе объекта аранжировки. Два других этапа, связанных с вопросами формообразования и инструментовки, также придают первоисточнику специфический облик и закрепляют замысел в целом.

Рассмотрим процесс гармонической трансформации темы на примере песни «Коробейники», ставшей впоследствии народной не столько по происхождению, сколько по среде бытования. В своем первоначальном виде песня была положена на начало поэмы Н.А. Некрасова «Коробейники» (1861). На рубеже XIX-XX веков существовало несколько версий мелодий и аранжировок. Наиболее популярным считается вариант, принадлежащий Якову Федоровичу Пригожему (1898), хотя известны имена еще двух других авторов – А. Дагмарова (1903) и В.С. Ружицкого (1905). По неподтвержденным данным, мелодия была написана на мотив венгерского танца чардаш [1]. К русской крестьянской песне мелодия «Коробейников» не имеет никакого отношения, как и гармонизация, сделанная Я.Ф. Пригожим. Его обработка основана на взаимодействии главных гармонических функций – тоники, доминанты и субдоминанты, и эта гармонизация вряд ли исходит из структуры мелодии. Отсутствие таких признаков, как гетерофония, модальность или вариантность, не дает основания отнести ее к крестьянской песне в строгом смысле. Поэтому введение «Коробейников» в контекст джазовой интонационности не представляет особого труда, так как первоначальная гармонизация Я.Ф. Пригожего имеет в общих чертах много общего с главными закономерностями классической гармонии, как и джаз, опирающийся, в сущности, на функциональные закономерности западноевропейской системы. Такой подход приводит к выводу, что не всякая подлинно русская крестьянская песня, тем более не ее городская версия с аккомпанементом, пригодна для подобной обработки, т.к. ладогармоническое своеобразие в ней сводится как раз к отсутствию интенсивных тяготений и должно исходить из «выработанных самим русским народно-музыкальным мышлением начал» [2, с. 346].

В этом отношении «Коробейники» дают аранжировщику широкий простор для творческого воображения и смелого использования джазовых средств, а общее направление преобразования можно сформулировать как преодоление гармонической инерции и стереотипов, характерных для этой песни. Структура поэтического текста с признаками повторности строф позволяет также использовать гармоническое варьирование.

Общий план гармонической трансформации темы складывается из четырех взаимосвязанных шагов:

- замены сочетания V – I оборотом II – V – I, типичного для джазовой стилистики;
- введения гармонического развития в контекст подсистем с заменой тонической и доминантовой функций;
- применения сложных, в том числе альтерированных аккордовых структур, включая септаккорды, нонаккорды и ундецимаккорды;
- использования гармонического варьирования не только в пределах смежных функций, но и на уровне формы в целом.

В самых простых случаях гармоническое варьирование выражается в замене последовательности V – I оборотом II – V – I. Это относится к 1-2, 3-4, 7-8 и 11-12 тактам песни (пример № 1). Во всех случаях гармония II ступени также подлежит структурному варьированию, где наряду с септаккордом II стилистически целесообразно использовать нонаккорды и ундецимаккорды, в том числе альтерированные, например: Pm_{11} , Pm_{11}^{-5} .

Гармония V ступени в рассматриваемом обороте может быть представлена альтерированным септаккордом Vx^{-5} и нонаккордами V_9 , IV_9^6 , а тоника – септаккордом или нонаккордом Im и Im_9 .

Гармоническая трансформация возможна не только в пределах рассмотренного выше оборота, но и в рамках отдельно взятой функции. Например, второй такт, выдержанный в первоисточнике полностью на тонической гармонии, может содержать две гармонические смены. Для этого звук h , приходящийся на третью долю второго такта и трактуемый в оригинале как квинта тонической гармонии, может быть представлен в качестве ноты в составе нонаккорда IV ступени, а замена квинты секстой вносит дополнительную остроту всему гармоническому комплексу в целом. Тем самым во втором такте статичность тоники преодолевается плагальным оттенком IV_9^6 .

Начало второго четырехтакта, открывающегося с гармонии IV ступени, естественным образом можно трактовать как отклонение в тональность субдоминанты. Оно производится согласно известной автентической формуле V – I, но с тритоновой заменой доминантовой функции во второй половине четвертого такта терцдецимаккордом $\flat V_{13}$, приобретающим значение II_{13} в a-moll. В шестом такте оригинала благодаря перегармонизации звука h образуются условия ладовой трансформации, переключающей тональное развитие в направлении VI ступени (C-dur), вносящей яркий мажорный колорит, который отсутствует в первоисточнике. Это становится возможным, если в предыдущем, пятом, такте применить гармонический эллипсис, преодолевающий инерцию традиционного восприятия.

Заключительный четырехтакт оригинала, повторяющий предыдущий, позволяет в процессе дальнейшей трансформации включить в гармонический контекст дополнительные тритоновые замены в 10-11 тактах (VII_9 , IIx), еще больше обостряющие гармонический колорит.

Следующий этап работы над аранжировкой популярной мелодии связан с планировкой формы композиции в целом и выбором стилистической модели, на которую она должна опираться. В джазовой инструментальной музыке наиболее распространенной является тема с вариациями, под которыми подразумевается ряд импровизаций в исполнении солирующих инструментов на основе гармонического остова темы. Форма самой темы в самых типичных случаях – простая трехчастная или двухчастная репризная, содержащая 12, 16 или 32 такта, имеет обычно структуру *aaba*.

Строение двенадцатитактовой темы «Коробейников» – $a b^1 b^2$ – представляет собой разновидность этой наиболее популярной структуры. Подтверждение тому можно найти в многочисленных отступлениях, существующих в «вечнозеленых» джазовых стандартах, например: $ab^1 ab^2$ (Г. Уоррен «There'll never be another you», Дж. Кленнер «Just friends», Г. Манчини «Days of vine and roses»), $a^1 a^2$ (Ч. Паркер «Ornithology»), $a b (a b)$ (Дж. Колтрейн «Giant steps»), $a^1 b a^2 c$ (Ч. Паркер «Donna Lee», Дж. Хенли «Indiana», Ф. Черчилль «Someday my prince will come») и других.

Формообразование «Коробейников» отражает закономерности строения джазовой композиции. Общая конструкция опирается на стилевую модель свинга и приобретает в данной версии аранжировки следующий вид:

- вступление, 3 такта (первый элемент);
- связка 8 тактов, умеренный свинг (второй элемент);
- тема 12 тактов *tutti* ($a b^1 b^2$);
- связка 4 такта, быстрый свинг;
- 1-я импровизация, 12 тактов ($a b^1 b^2$);
- 2-я импровизация, 12 тактов ($a b^1 b^2$);
- 3-я импровизация, 8 тактов ($a b^1$);
- тема *tutti* на материале b^2 , умеренный свинг;
- кода.

Особенность формы, отличающая ее от большинства традиционных для джаза конструкций, состоит в объединении заключительной, третьей, импровизации, усеченной по форме ($a b^1$), с финальным проведением темы на материале b^2 . Эта особенность придает целому подчеркнутую динамичность и устремленность к коде.

Особого внимания заслуживает вопрос о выборе типа джазовой импровизации, пригодного для такой аранжировки. На этот счет существуют разные, порой полярно противоположные мнения. Наиболее распространенное из них навечно связывает джаз с импровизационностью как характерной чертой рождения музыкальной мысли в процессе исполнения. С такой трактовкой можно было бы согласиться в случае беспрецедентно высококачественного в художественном отношении импровизирования, чему в значительной степени сопутствуют талант, художественный вкус, эрудиция и высокий уровень подготовки музыканта. В действительности такой степенью одаренности обладают немногие джазовые музыканты, а если рассматривать ситуацию в контексте народно-инструментального исполнительского искусства, то при огромном желании музыкантов-народников исполнять на своих инструментах джаз возможность профессионально заниматься такой деятельностью оказывается уделом лишь наиболее одаренных и талантливых, постигающих искусство импровизации, ввиду отсутствия образовательной базы, самостоятельно.

Такое «техническое» препятствие, с одной стороны, а также опыт истории джаза, когда, например, в отдельных композициях Дюка Эллингтона сольные импровизации выписаны в партиях солирующих инструментов, с другой – дает возможность трактовать джазовую музыку не только как исключительно импровизационную. Неподготовленность импровизации – распространенное заблуждение. «Сиюминутному» рождению музыкального образа всегда предшествует тщательная предварительная подготовка музыканта-импровизатора, если речь, конечно, идет о хорошем джазе. Эту мысль подтверждает и Хамфри Литтлтон, выдающийся английский джазовый трубач: «Импровизация в буквальном смысле слова, то есть без предварительной подготовки, оказалась малоприменимой и не практикуется в хорошей джазовой музыке» [3, с. 156]. Поэтому полезной представляется наличие в арсенале импровизатора определенного набора «мелодических оборотов и мелодических последовательностей – мелодических констант» [4, с. 31]. Тем более их наличие необходимо в творческой лаборатории аранжировщика, создающего джазовую обработку фольклорного первоисточника, так как ввиду невысокой в большинстве случаев технической оснащенности исполнителей на народных инструментах фиксация импровизации в нотном тексте является мерой вынужденной. Поэтому трудно согласиться с мнением Ю. Кинуса, полагающего, что «основам джаза скорее угрожает копирование и подражание, нежели создание в результате систематических занятий мотивов и фраз, которые, как выражение творческой индивидуальности, принадлежат тому, кто их разработал и играет» [4, с. 30]. Разве не с копирования и подражания начинается путь талантливого и пытливого музыканта, художника, поэта к вершинам творчества? Поэтому важнейшей задачей аранжировщика необходимо считать тот интонационный посыл, который он оставляет исполнителю в виде зафиксированного текста, «послание», которое должно стать для него творческим импульсом по поиску тех самых мотивов и фраз, которые впоследствии и смогут стать уникальным материалом для самостоятельной импровизации.

Соавторство аранжировщика и исполнителя-импровизатора практически неизбежно, так как почти всегда автору хорошо известны возможности коллектива, для которого создается композиция. Ее конструирование, подчиненное закономерностям «профессионального композиторского творчества европейской традиции» [5, с. 27] предполагает возрастание роли фиксации текста и усиливает значение композиции как вида художественной деятельности в музыке для небольших джазовых составов и даже биг-бендов, названной американским исследователем Маршаллом Стернсом «полуимпровизационной» [6, с. 155].

Работа над первым элементом формы композиции «Коробейников» – вступлением может происходить по разным направлениям. Если идти по пути традиционной трактовки конструкции джазовых композиций, то вступление в них, как правило, нейтрально по отношению к теме, интонационно не связано с ней и основывается на стандартных каденционных оборотах, например: $I_m - II_{III} - V_x - I_m$, $I_m - IV_x - II_{III} - V_x$, $I_m - III_x - II_x - V_x$ и множестве других. В аранжировке «Коробейников» можно легко отступить от таких норм и буквально с первых тактов дать угадывающиеся интонации второй половины строфы (*b*), тщательно замаскировав их в блюзовых аллюзиях солирующего инструмента

(пример № 2). Краткий интонационный намек не сразу приводит к теме, поэтому ее появление в типично джазовом оформлении может быть подготовлено восьмитактовой связкой, в движении умеренного свинга, отдаляющей туттийное проведение первого квадрата. Таким образом, двухкомпонентность вступления подготавливает не только интонационное содержание, но и стилевое оформление темы.

Центральным элементом в джазе является ритм, поэтому ритмическое оформление темы должно быть выдержано в духе свинговой импульсивности. Это достигается применением таких приемов трансформации, как ритмическое упреждение и запаздывание, приводящих к смещению регулярной ритмики и характерному «раскачиванию» метрической основы темы (пример № 3).

Дальнейшее развитие формы направлено на динамизацию и учащение метрической пульсации свинга. Поэтому на стыке туттийного проведения темы и первого квадрата импровизации в рассматриваемой версии аранжировки «Коробейников» расположена связка из четырех тактов (пример № 4), интонационно не связанная с темой и подготавливающая быстрый свинг импровизационного отдела формы.

Заключительная часть работы над аранжировкой «Коробейников» связана с созданием партитуры и инструментальной эскиза. Рассматриваемая версия создана для следующего состава инструментов: малая домра, балалайка-прима, балалайка-контрабас, ударные, фортепиано. Воплощение идеи интерпретации народной музыки выразительными средствами джаза основано также на применении народных инструментов, являющихся уникальной мелодической «надстройкой» ритм-секции, состоящей в классическом джазе из ударных, фортепиано и контрабаса.

Такой выбор не случаен. Функция ударных инструментов в джазе незаменима, однако включение полноценной ударной установки привело бы к акустическому дисбалансу в сочетании с маломощными в динамическом плане домрой и балалайкой, если, конечно, на них не установлен звукосниматель. Поэтому в выборе определенного сочетания ударных необходимо руководствоваться именно соображениями динамической целесообразности, остановившись на самодостаточном сочетании малого барабана, хай-хэта (*англ.* hi-hat) и рабочей тарелки на стойке, удары по которым производятся не палочками, а металлическими щеточками.

Роль фортепиано как многоголосного инструмента, выполняющего в ансамбле универсальные функции, значительно расширяет фактурные средства изложения и выразительные возможности в целом. Зачастую в народных ансамблях гармонические функции поручаются баяну или аккордеону. Положительной стороной этого является свойственная им мобильность и возможность использования инструментов на любой площадке. С другой стороны, баян и аккордеон, представляющие собой в соответствии с классификацией ручные язычковые клавишно-пневматические гармоники, обладают конструктивной особенностью, которая мало соответствует закономерностям построения так называемых «аранжированных аккордов» [7, с. 22], составляющих главную фактурную особенность джазового фортепианного «лексикона». Левая клавиатура готово-выборного баяна и аккордеона, когда при нажатии одной клавиши звучит готовый аккорд, непригодна для выполнения гармонической функции. Фиксированное расположение тонов всего трех-четырех аккордов – мажорного, минорного трезвучий, малого мажорного (доминантсептаккорда) и уменьшенного септаккордов – не может отражать особенности голосоведения в средних голосах. Единственное, что можно взять от левой клавиатуры, – имитацию линии баса на выборной клавиатуре, дающей полный хроматический звукоряд. Правая клавиатура в большей степени пригодна для исполнения неполных блок-аккордов в сочетании с мелодией или без нее, причем общий диапазон их звучания ограничивается преимущественно полутора октавами с нижней границей *ля* – *соль* малой октавы. Все названные ограничения снимаются использованием в ансамбле универсального многоголосного инструмента – фортепиано или его цифрового аналога.

Функцию басового голоса в ансамбле успешно выполняет балалайка-контрабас, несмотря на наличие всего трех струн. При инструментовке необходимо учитывать эту особенность и при написании партии баса внимательно следить за верхней границей

исполнительского диапазона. Степень сложности ритмического рисунка и его архитектура при этом решающего значения не имеют: в сходных со смычковым четырехструнным контрабасом регистрах на балалайке-контрабас возможно виртуозное исполнение всех типов движения, включая скачки на большие интервалы.

Окончательное решение по выбору инструментальной комбинации всегда остается за автором аранжировки, и это зачастую зависит от реально находящихся в его распоряжении инструментов. Например, наряду с упомянутыми домрой и балалайкой успешно могут быть использованы, например, их альтернативные разновидности, гитара и другие. Как бы ни складывался творческий замысел и его инструментальное воплощение, в поле зрения аранжировщика всегда находится забота об оригинальности гармонической трансформации первоисточника, ясности формы и дифференцированности звучания каждого элемента музыкальной ткани.

Пример № 1. «Коробейники», гармоническая схема

Пример № 2. «Коробейники», вступление, тт. 1-3



Пример № 3. «Коробейники», ритмическая трансформация темы

Пример № 4. «Коробейники», связка перед импровизацией

Литература

1. Коробушка. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Коробушка>
2. Цуккерман В.А. Римский-Корсаков и народная песня. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.
3. Berendt J. Od raga do roka. Wszystko o jazzie. Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1979.
4. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов-на-Дону, 2008.
5. Конен В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М., Музыка, 1994.
6. Стернс М. История джаза [пер. с англ. Ю. Верменича]. Воронеж, 1968.
7. Бриль И.М. Практический курс джазовой импровизации. М., 1982.

References

1. Korobushka. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Коробушка>
2. Tsukkerman V.A. Rimskiy-Korsakov i narodnaya pesnya. Muzykalno-teoreticheskie ocherki i etyudy [Rimsky-Korsakov and folk song. Musical and theoretical essays and etudes]. Moscow, 1970.
3. Berendt J. Od raga do roka. Wszystko o jazzie. Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1979.
4. Kinus Yu.G. Improvizatsiya i kompozitsiya v dzhaze [Improvisation and composition in jazz]. Rostov on/Don, 2008.
5. Konen V.D. Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third layer: new mass genres in the music of the XX century]. Moscow, 1994.
6. Sterns M. Istoriya dzhaza [History of jazz]. Voronezh, 1968.
7. Bril I.M. Prakticheskiy kurs dzhazovoy improvizatsii [Practical course of jazz improvisation]. Moscow, 1982.