

ГИТАРЫ ОСОБОЙ НАСТРОЙКИ

Авторская песня — термин сравнительно молодой: возник он в середине шестидесятых годов, когда сама песня была уже вполне развитым и состоявшимся явлением. Ранее песни эти как только не называли — и туристскими, и альпинистскими, и студенческими. На конференции в Петушках в 1967 году было принято решение именовать их самодеятельными¹: очень хотелось противопоставить свежее дыхание новой песни закоснелому миру песни профессиональной, именовавшейся тогда, кстати, не иначе как «советская массовая песня». Незадолго перед этим, в публикации «Недели» №1 за 1966 год, такие разные авторы как М. Анчаров, А. Галич, Ю. Визбор и Ю. Ким единодушно утверждали несомненный для них факт приоритета литературы, поэзии в этом жанре, отдавая музыке подчинённую роль.

Как бы то ни было, образованные музыканты в среде авторов встречаются редко, в отличие от образованных литераторов; к тому же обучение гитаре в 50-х — 60-х гг. было поставлено достаточно слабо, что не могло не сказаться на самодеятельном, спонтанном характере гитарного аккомпанеента в АП.

Я гитарой не сильно владею
И с ладами порой не в ладах:
Обучался у местных злодеев
В тополиных московских дворах...

— так писал о своём гитарном «образовании» Ю. Визбор², и многие классики жанра обучались гитаре подобным же образом — методом изустной передачи, с миру по нитке.

Однако нельзя отрицать очевидного: авторская песня стала самой собой именно с таким аккомпанементом. Ограниченность музыкальных средств вынуждала авторов искать и находить неожиданные «изюминки» совсем не там, где стал бы искать гитарист-профессионал. К тому же в «дворовом» аккомпанементе оказались зафиксированы некоторые фольклорные приёмы игры, не вошедшие в учебники. Поголовно все классики АП играли на семиструнных гитарах — а культура семиструнки весьма специфична и решительно отличается от шестиструнной. Испанская по происхождению — что зафиксировано в классической школе Ф. Таррега, А. Сеговия и пр. — шестиструнка подверглась этапу американизации, породившему стиль кантри и блюз со всеми многообразными последствиями вплоть до тяжёлого рока³. Семиструнка возникла на стыке испанской гитары и украинско-польской кобзы⁴: не все знают, что любимый инструмент Тараса Шевченко отличался от «классической» семиструнной гитары только овальной, лютнеобразной формой корпуса, а семь струн, настроенных в соль мажоре (d¹ h g d H G D), точно такие же (по крайней мере в одном из многочисленных вариантов строя⁵).

Большое влияние на культуру семиструнки оказало её бытование в цыганских таборах, породивших обширный фольклор и своеобразную технику; впрочем, вся эта культура стала широко известна в 19 веке в специфически-искажённой форме ресторанных цыганских хоров, оставивших в российской культуре весьма глубокий след.

¹ Подробно вопрос о наименовании жанра разобран в кн.: Соколова И. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М.: Благовит. Фонд Владимира Высоцкого, 2002.

² Визбор Ю. Сочинения. В 3-х т. Т.1, с.336.

³ См., напр., в кн.: Конен В. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1990.

⁴ Традиция считать создателем русской семиструнной гитары А. Сихру связана с тем, что именно Сихра выпустил первую печатную профессиональную «Школу» игры на этом инструменте (1832) и модифицировал инструмент, прикрепив гриф к корпусу с помощью винта. Однако ещё в 1798 году в Москве была издана «Школа для семиструнной гитары» И. Гельда, уроженца Чехии, жившего в Польше и затем в России (В кн.: Ширялин А. Поэма о гитаре. М.: АОЗТ РИФ «Молодёжная эстрада», РИФМЭ, 1994, с. 12).

⁵ Информация получена от киевского фольклориста П. Приступова, играющего как раз на такой кобзе.

Ещё один недостаточно широко известный культурный слой, влияние которого впитала в себя семиструнка — еврейская культура черты оседлости, музыка местечковых оркестриков. Русский городской романс впитывал в себя разнородные музыкальные влияния, сплавливая их порой в весьма оригинальных сочетаниях.

Революция 1917 года оказала разрушительное воздействие на отечественную гитарную культуру; гитара стала считаться чуждым пролетариату явлением, признаком мещанства и мелкобуржуазности. Характерно, что некоторая часть гитарно-песенной культуры нашла себе прибежище в маргинальных слоях общества, не признававших не только советской власти, но и власти вообще — речь идёт о блатных, воровских песнях (хорошо показана эта культурная коллизия в первом советском звуковом фильме «Путёвка в жизнь»). Значительная часть блатных песен происходила из воспетых Бабелем уголовных кругов Одессы — в этом вольном городе происходило взаимопроникновение русской и еврейской культур. Недаром один из первых удачных опытов профессиональной гитарной песни был выражен через образ слегка приблатнённого одессита — Дзюба (Марк Бернес) из кинофильма «Два бойца» пел под гитару типично одесскую «Шаланды, полные кефали» и вполне общенародную «Тёмную ночь», блестяще стилизованные композитором Никитой Богословским.

Но вернёмся к собственно авторской песне. Принято считать, что первым (после 1917 года) петь под гитару свои стихи стал Михаил Анчаров, до войны певший под пианино и имевший за плечами соответствующее музыкальное семилетнее образование.

«...Я родился и вырос на Благуше. Благуша была окраиной Москвы. Время было голодное и тёмное. А Благуша была — текстильная, воровская, пацанская. И пацан без гитары там был на пацан. <...> Потом, не знаю, как и почему, мне пришлось в голову самому сочинять стихи и петь их под гитару. Тогда, в конце 30-х годов, этого ещё никто не делал, и никто даже не знал, что это называется авторской песней. Я пел о Благуше, о московских окраинах, о тех, кого знал и любил. Первую свою военную песню я сочинил и спел в июле 1941 года <...> Почти всю войну я не расставался с гитарой, пел и сочинял песни, когда это было возможно⁶».

Судьба, как видим, вполне для своего времени типическая. Совершенно нельзя исключить, что были в России и другие «пацаны», так же певшие под гитару, и начавшие раньше Анчарова... Но война и отсутствие магнитофонов сделали своё чёрное дело, и из переживших и доживших — Анчаров, конечно же, первый.

Мне довелось вместе с Д. Дихтером записывать ноты для песенного сборника Анчарова⁷. Сразу же, на уровне определения тональности, начались странности: гитара, по сравнению с классической семистрункой, оказалась настроенной существенно ниже. Вместо положенного соль мажора — ми мажор, на малую терцию ниже (h g# e H G# E H¹). В литературе подобный строй упоминался в связи с вышеупомянутыми цыганскими хорами⁸, когда для расширения диапазона аккомпанирующей группы были введены гитары разновысотные — большая в ми мажоре, терцовая в соль мажоре, квартовая в ля мажоре, квинтовая в до мажоре и, кажется, ещё какое-то пикколо в ре мажоре⁹ — что позволяло иметь в диапазоне оркестра звуки от си контроктавы до ми второй октавы да ещё четыре добавочных баса на дополнительном втором грифе большой гитары — видимо, ля, соль фа и ми контроктавы. Соответственно, изготавливались гитары с разной мензурой — от 650 до 485 мм: чем короче гитара, тем выше её настраивали.

⁶ Анчаров М. На изломе эпохи // Мир гитары №1, 1991, с. 53.

⁷ Анчаров М. Звук шагов. М.: Изд-во МП Останкино, 1992.

⁸ Красный В. Двухгодичный курс обучения игре на семиструнной гитаре. Часть 2. М.: Сов. композитор, 1975

⁹ Современные данные по настройке гитар с разной мензурой другие: большая — соль мажор, терцовая — си бемоль мажор, квартовая — до мажор, квинтовая — ре мажор. В кн.: Порвенков В. Акустика и настройка музыкальных инструментов. М.: Музыка, 1990. С. 132.

А. Городницкий вспоминает: «У Анчарова была удивительно обаятельная, уже утраченная ныне, «цыганская» темпераментная манера исполнения. В сочетании с сильным низким, «подлинно мужским» голосом она придавала особый колорит его песням. Да и гитара в его руках была старинная, инкрустированная, как мне тогда показалось, каким-то серебром и перламутром, чуть не из прошлого века¹⁰».

Когда мне удалось взять в руки гитару Анчарова, оказалось, что она совсем миниатюрная, короче обычной сантиметров на пятнадцать, с очень узким корпусом, работы мастера Ивана Краснощёкова (1798—1875). Настоящая цыганская гитара. Я спросил тогда уже больного Михаила Леонидовича: «М.Л., а как вы гитару настраиваете?» — имея в виду строй, от какой ноты какая струна и т.п. Он мне ответил: «А вот так: "Ка-пи-тан..." [«Капитан, капитан, улыбнитесь...», муз. И. Дунаевского]. Первая, вторая и третья струны. Остальные — по первым». Действительно, первые три струны настраиваются в мажорное трезвучие, при арпеджировании которого получается мелодия Дунаевского. Камертон показал ми мажор — так Анчаров настраивал гитару под свой голос.

Итак: гитара с мензурой порядка 500 мм (при норме 650 мм) настраивается не выше номинала (как положено для квинт-гитары — в до мажоре $g^1 c^1 e g c E G$), а ниже номинала. В результате струны (металлические — нейлона в те поры ещё толком и не было) начинают колебаться не вполне гармонически, появляется этакий гремящий тембр. Звук такой слабо натянутой струны сначала, в атаке, несколько ниже, потом как бы завывая приподнимается выше, и на стадии затихания возвращается к исходной высоте: этакое «вау!» И именно такой строй — на всех известных мне фонограммах Анчарова, включая последний концерт 1981 года, где он играл на чьей-то семиструнке фабрики имени Луначарского (той самой, за 9 руб. 50 коп.), соответствующим образом её перестроив. В таком пониженном строе ре минорные аппликатуры начинают звучать в си миноре, а ре мажорные — соответственно в си мажоре, тональности вполне неожиданной при других строях инструмента.

Анчаров, понятное дело, исключение — стоит себе особняком, как и во всех других своих проявлениях. Это у него в песне: «И гитары особой настройки...» Но: вслед за Анчаровым (именно вслед, т.к. на ранних записях гитары настроены стандартно) начали настраивать свои гитары в ми мажоре и Б. Окуджава, и В. Высоцкий, и Ю. Ким. Именно ми-мажорный гремящий строй определил специфику тембра гитары Высоцкого. Будут как-нибудь повторять запись Высоцкого на "Кинопанораме" — проверьте: в начале передачи гитара настроена в ми мажоре, ближе к концу строй ещё понижается. Отсюда такие экзотические тональности у Высоцкого: ля-минорной аппликатуры соответствует фа диез минор, си-минорной — соль диез минор¹¹.

Вернёмся к Б.Окуджаве¹². Строй его гитары тоже — не то чтобы необычен, но в учебниках не описан; в разговорах его называют попеременно то «русским», то «цыганским». Пятую струну обычной семиструнки настраивают на полтона выше: $d^1 h g d c G D$. В результате две пары басов на открытых струнах — $c—G$ и $G—D$ — представляют значительные удобства для игры в тональностях до мажор и до минор. Большинство ранних записей Окуджавы — как раз в этих тональностях. Но уже в знаменитой записи Марлена Хуциева для фильма «Застава Ильича» в Политехническом «Сентиментальный марш» звучит в ля мажоре; внимательный взгляд различит в кадре знакомые до мажорные аппликатуры. Оказывается, в 1962 году Окуджава перестроил гитару на малую терцию ниже: $h g\# e H A E H^1$. Вместо до мажора и до минора в тех же аппликатурах звучат ля мажор и ля минор. Подобный строй сохранился у Окуджавы до последних дней, с одним

¹⁰ Городницкий А. И жить ещё надежде... М.: Вагриус, 2001, с. 367

¹¹ Высоцкий В. На Большом Каретном. М.: Локид, 2003.

¹² Песни Булата Окуджавы. М.: Музыка, 1989.

лишь изменением: в «перестройку» автор обзавёлся гитарой с шестью струнами, которую стал настраивать $h\ g\#\ e\ A\ E\ H^1$, то есть как бы выкинув из строя четвёртую струну (на записи известного телеинтервью с Ф. Медведевым эта же гитара настроена ещё на тон ниже). Точно так же настраивает свой шестиструнный «Fender» и Ю. Ким¹³. А обе Матвеевых — и покойная Вера¹⁴ и здравствующая ныне Новелла¹⁵ — остались верны исходному $d^1\ h\ g\ d\ c\ G\ D$.

На этом фоне приверженцы классической соль мажорной семиструнки Ю. Визбор¹⁶, Е. Клячкин¹⁷ и В. Туриянский¹⁸ (а также А. Дулов¹⁹, В. Ланцберг²⁰, А. Загот²¹ и пр. и пр.) выглядят едва ли не ретроградами. Но вот Сергей Никитин²² кроме пятой перестраивает ещё и вторую струну — и получается совершенно необычный вариант $d^1\ b\ g\ d\ c\ G\ D$ — уже не мажорный, а минорный. Уж и не знаю, смог бы Никитин на обычной семиструнке создать свой неповторимый стиль аккомпанемента; как-то он обмолвился, что стал играть на таком нестандартном строе специально, чтобы наработанные стереотипы не сковывали его музыкальную свободу. Другой последователь «никитинского» строя, С. Смирнов, более прозаичен: «У меня пальцы толстые, и прижимать струны «по науке», перпендикулярно к грифу, мне неудобно. А этот строй позволяет все аккорды брать так, чтобы пальцы лежали плашмя». Что ж, в этом есть свой резон.

Среди авторов следующего поколения невозможно не упомянуть Александра Иванова²³ (Калининград) с ещё одним шестиструнно-семиструнным строем: $d^1\ h\ g\ d\ H\ E$. То есть как бы из семиструнки выкинули седьмую струну, а шестую перестроили на E. Для джазового стиля, которого придерживается А. Иванов, этот строй оказался весьма удобным.

На фоне этого разнообразия уже не кажется удивительным пристрастие таких великолепных гитаристов-шестиструнщиков, как В. Луферов и А. Мирзаян, к настройке гитар на тон ниже ($d^1\ a\ f\ c\ G\ D$).

Завершая разговор о строях гитары в авторской песне, приведу на память байку, слышанную мною от семиструнщика Юрия Кукина (речь идёт о металлических струнах):

«Первую струну настраивать надо точно. Она тонкая, высоты тона, когда прижимаешь, не меняет; верхний звук аккорда всегда хорошо слышен, он должен быть максимально точным. Вторая струна — самая толстая, самая жёсткая. При прижимании завывает. Настраиваем её слегка ниже. А вот третью, самую мягкую, наоборот, слегка завываем.

Басы при настройке надо чуть занижать — чем ниже бас, тем сильнее: когда их дёргаешь, они обязательно завывают тон. Вот негры в джазе, кстати, контрабасы вообще не настраивают, а играют получше наших. Я, когда молодой был, в джазе играл, на барабанах, наслушался. Лучше негров на басу никто не играет».

Непростое это дело — гитару настроить.

А. Костромин

10 августа 2004 г.

¹³ Ким Ю. На собственный мотив. М.: Локис, 1998.

¹⁴ Матвеева В. Обращение к душе. М.: АПН, 1990.

¹⁵ Матвеева Н, Киуру И. Мелодия для гитары. М.: Аргус, 1998

¹⁶ Визбор Ю. Верю в семиструнную гитару. М.: Аргус, 1994.

¹⁷ Клячкин Е. Живы, куда любимы. СПб.: Изд-во «Лань», 2000.

¹⁸ Туриянский В. Не спрашивай, куда... Красногорск: Изд-во Литера, 1993.

¹⁹ Дулов А. А музыке нас птицы научили. М.: Вагант-Москва, 2001.

²⁰ Ланцберг В. Условный знак. М.: Аргус, 1996.

²¹ Загот А. Избранные песни. М.: МИСиС, 2000.

²² Никитин С. Времена не выбирают. М.: Аргус, 1994. С.286.

²³ См.: Дихтер Д. От нотировщика // Иванов А. Предчувствие крыл. Черноголовка: Богородский печатник, 2002. С.212