

От автора

Теоретические основания Практические рекомендации Заключение

Нотации Источники нотных примеров

 [Оглавление](#)

[Версия для печати](#) 

Часть II. ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

*Всякая укладка народной песни в наши ноты и такты...
есть перевод её... на наш современный общий музыкальный язык,
причём перевод может быть более или менее удачным, смотря
по таланту переводчика.*

П.П. Сокольский

До того, как приступить к практическим рекомендациям нотировщику народной музыки, необходимо сделать ещё несколько общих замечаний.

Теоретическая проработка проблем фиксации устно-музыкальной речи всё ещё не завершена в музыкальной фольклористике. Поэтому характер большинства даваемых рекомендаций может быть пока лишь предварительным, но отнюдь не директивным, бесспорно предписующим. В них, безусловно, пока лучше не прибегать к безоговорочным формулировкам типа «так и только так», но говорить о предпочтительных в настоящий момент способах нотографического решения каждого конкретного вопроса, указывать скорее на преобладающую современную тенденцию этого решения, чем на жёстко фиксируемые правила.

В данном смысле фольклористическая нотация была, есть и, надо полагать, всегда останется своего рода искусством, предполагающим свои не до конца формализуемые секреты, интуитивные приёмы и постоянно совершенствующиеся практические навыки, которые позволяют трансформировать наработанные правила нотной записи звукового материала, всегда обновляющегося и принципиально неисчерпаемого.

Однако при всём том уже можно выделить некоторые общие требования к используемым нотировщиками приёмам и средствам фиксации фольклорного материала. Эти предварительные требования могут быть сведены, как нам кажется, к следующим немногочисленным условиям:

- однозначность понимания всех применяемых приёмов и средств, не противоречащая исторически сложившейся и преобладающей практике прочтения нотного текста;
- соответствие используемых средств «удельному весу» запечатляемых сторон звучания народной музыки, не допускающее преобладания легкоуловимых, но малосущественных его подробностей за счёт основных, смысловесущих параметров;
- экономность и лаконичность изложения, препятствующие избыточности и дублированию используемых знаков;
- и, наконец, полиграфическая приемлемость и перцептивная (с позиций зрительного восприятия) оптимальность нотно-текстовых решений.

С учётом этих требований мы и будем вести последующее изложение.

ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЗВУЧАНИЯ

Звучание народной музыки может существенно противоречить эстетическим нормам общеевропейской слушательской традиции, и некомментируемый нотный текст способен в таких случаях дать лишь весьма опосредованное представление о её реальной специфике. Тем не менее, общая конфигурация нотных знаков, их нестандартное расположение на нотных знаках в какой-то степени могут отразить характерную манеру звукоизвлечения, непривычное соотношение голосов или фактурно-регистровые особенности национальной песенной или инструментальной культуры. Достаточно, например, заметить «терпкое» столкновение голосов в бурдонном юго-западном болгарском пении ([пример 1](#)), нарочитое напластование диссонансов в полифонических литовских сутартинес ([пример 2](#)) или, скажем, «разорванную», с расстоянием в несколько октав фактуру тувинского сольного двухголосия ([пример 3](#)), чтобы ощутить в самом общем плане выразительную неповторимость этих традиционных, а следовательно, в своих условиях вполне привычных образцов.

Без непосредственного слухового знакомства или обстоятельных описаний вряд ли возможно составить во всех отношениях достоверное представление о конкретном звучании подобных нотных фрагментов, однако некоторые специальные приёмы уточнённого нотного письма могут существенно продвинуть нас в данном направлении. Динамическая нюансировка, артикуляционные штрихи, а подчас и изменённый вид нотных головок способны значительно скорректировать наше восприятие. Так, информативно-ёмкой представляется теперь выработанная нами практика записи эпического пения якутов, комбинирующая обычные и флажолетные нотные головки ([пример 4](#)), или предложенные Р.Зелинским достаточно экономные и в то же время детализированные способы фиксации разнообразных вибрато, характерных для башкирского курая ([пример 5](#)).

Как правило, одnogолосная народная мелодия записывается на одиночном нотном стане. Однако выбор количества используемых нотных знамен не всегда прост в фольклористической практике. Как можно было уже заметить по приведённым первым образцам, сольное музицирование подчас требует большего числа нотных строк, чем достаточно развитое многоголосие. Тувинский хомей или башкирская продольная флейта с их глубокими педальными тонами ([пример 3](#) и [пример 5](#))

заставляют прибегать к двойным системам, в отличие, например, от неупорядоченного «кластерного» звучания круговых эвенских танцевальных запевов, представление о которых можно получить и по обобщённым однострочным записям (пример 6).

Конечно, большое число музицирующих требует нескольких нотных систем, отдельных для каждого голоса или группы голосов. В то же время, при желании и необходимости, достаточно сложную многоголосную фактуру можно вразумительно передать и на единственном нотоносце (пример 7). Но нередко и прихотливо варьируемые или изошрённо орнаментированные одноголосные напевы нуждаются для своего однозначного понимания в дополнительных нотных строчках.

Ещё Б.Бартоком была введена практика двустрочной записи орнаментально распетой песенной мелодики. В своём ставшем классическим сербо-хорватском сборнике ¹ он использовал дополнительную петитную строчку для выявления смысловосущей основы напева путём обобщения в единые тона свободных внутрислоговых распевов (пример 8). И хотя подобный способ записи, вскрывающий, по выражению его автора, мелодический «скелет» песни, не стал общепотребительным, его следовало бы настойчиво рекомендовать для прояснения глубинного смысла интонационно развитой мелодики.

Введение дополнительных строчек часто используется нотировщиками в целях экономии места при варьированных повторах (пример 9), а также для детализированной расшифровки мелодических орнаментов (см. пример 5). При этом разъясняющие петитные фрагменты могут либо сопровождать основную нотную строку снизу или чаще сверху, как в только что приведённых примерах, либо выносятся в конец нотации (пример 10). Предпочтение, отдаваемое одному из этих способов, связано обычно с количеством разночтений. В любом случае главным критерием должно быть удобство прочтения, и потому — при значительном числе вариантов — последний способ, не отягощающий основной текст большим количеством параллельных строчек, оказывается более удобным. Во всяком случае практика югославских (см. пример 10) или литовских (пример 11) нотировщиков, компактно представляющих после единственной нормативной строки все вариантные отступления от неё с указанием строф, к которым относятся эти варианты, представляется мне теперь более целесообразной, чем переусложнённое редакционное решение в одном из первых сборников серии «Из коллекции фольклориста» (пример 12).

Правда, в любом случае чрезмерная экономия места, отводимого нотному тексту в сравнении с текстом поэтическим, который, как правило, приводится полностью (разумеется, без дословных повторов целых строк), ведёт к достаточно «головоломным» для читателя результатам. Подобная чрезмерная схематичность нотаций не позволяет прочитывать их непосредственно и нередко требует предварительного расписывания. Лучше, как это делал Б.Барток (пример 13), не жалеть места для развёрнутого нотирования хотя бы нескольких первых строф, или даже всей песни, как это делается теперь в большинстве антологических изданий (пример 14, пример 15, пример 16). Весьма протяженные эпические напевы, содержащие подчас до сотни и более варьируемых строф, разумеется, невозможно публиковать полностью. И в таких случаях избранный Бартоком компромиссный вариант представляется оптимальным. (См. ещё раз пример 13, где из 41 строфы нотированы первые 6, а в качестве нормативной для сопоставления с последующими вариантами избрана наиболее подходящая для этого пятая строфа.)

Иногда встречаются образцы, в которых усиленному варьированию подвергается только определённая часть напева, например, песенный рефрен в латышских летне-обрядовых лиго-песнях. В таком случае весьма удачным представляется решение, найденное редактором тома этих песен Я.Я. Витолинем (пример 17). Отсутствующие части нотных строк при буквальном повторе запева заметно облегчают нотацию, делают её легче воспринимаемой. К сожалению, подобное решение оказывается возможным только в редких случаях, поскольку варьированию чаще всего подвергаются все без исключения части напева.


Как видим, число используемых нотных строк отнюдь не прямо соотносится в фольклористических нотациях с количеством исполнителей. Но, конечно, более сложные многоголосные образцы нуждаются в соответствующем усложнении нотной системы. А иной раз количество строк в нотации вынужденно превышает реальное число голосовых партий ².

В последние годы, в связи с развитием техники многоканальных записей, нередко стали публиковаться многострочные хоровые партитуры, в которых каждый голос выносится на отдельный нотный ствол (пример 18). При большом количестве фиксируемых каналов, даже будучи отредактированы и «усреднены» (в приведенном образце при трёх разных запевах даётся сводная версия хорового припева для всех трёх куплетов), подобные партитуры весьма неэкономны и, главное, трудны для чтения. Ещё затруднительнее читаются подробные, необработанные варианты многоканальных расшифровок каждого отдельного куплета (пример 19). В поисках выхода некоторые нотировщики вводят дополнительную петитивную систему для двухстрочного («клавирного») переложения хорового звучания (пример 20). Но, пожалуй, это нельзя признать наилучшим решением, ибо общее число строк, и без того значительное, еще более возрастает.

Очень желательна в таких сложных случаях перекомпоновка голосов по их функциям в хоровом звучании. Тогда появляется возможность охватить звучание одним взглядом и оценить в общем хоровую вертикаль, а не только проследить движение каждого отдельного голоса. Но, разумеется, это легче сделать при сравнительно небольшом количестве каналов (пример 21). Если же функциональное упорядочение голосов оказывается по каким-либо причинам затруднительным, более экономным способом изложения представляется попарное их объединение (пример 22).

Напротив, следует всячески приветствовать подробные партитурные публикации хотя бы отдельных небольших фрагментов унисонной вокально-инструментальной музыки восточного (в частности, мугамного) склада, до сих пор публикуемой в основном в виде единственной обобщённой нотной строчки. При всей кажущейся «расточительности» подобных партитурных образцов, только они могут дать истинное представление о внутреннем фактурном разнообразии этого рода музыки, обусловленном техническими, конструктивными особенностями каждого участвующего инструмента и примечательными расхождениями голосов в отдельных вокальных партиях унисонного (вернее — монодийно-гетерофонного) хора. Конечно, было бы слишком неэкономным публиковать полные партитуры этих, как правило, очень протяженных вокально-инструментальных форм. Однако приложение небольших партитурных фрагментов к в целом одноголосному изложению было бы очень полезным для уяснения внутренней природы этой отнюдь не строго унисонной музыки (пример 23) ³.

Как бы то ни было, число и конфигурация нотных строк должны отражать общую фактуру звучания и её эволюцию на протяжении нотированного образца, порядок вступления и чередования голосов, который может быть достаточно необычным. Приведу ещё два примера: демонстрирующий полиладовое и полиметрическое наложение плача невесты на многоголосное звучание свадебного хора (пример 24, многоканальная запись) и начало гурийской застольной песни, в которой чередуется ансамблевое и хоровое исполнение (пример 25).

Среди иных (кроме фактуры) общих характеристик звучания, пожалуй, только громкость получила более или менее исчерпывающую знаковую систему фиксации, сопровождающую основной нотный текст. Система эта аналогична используемой в композиторской музыке (развёрнутая градация динамических оттенков — от *ppp* до *fff*, с включением таких обозначений, как *cresc.*, *dim.* и т.д., а также их графических эквивалентов — ). Жаль только, что лишь очень немногие фольклористы-нотировщики в полной мере пользуются её возможностями, оставляя тем самым в тени весьма важную сторону музыкальной выразительности, нередко достаточно изощрённую, особенно в развитых стилях сольного пения и в виртуозной инструментальной народной музыке. Ведь даже и болезненное, полубессознательное пение якутских мэнэриков (кликуш) может содержать характерные нюансы подобного рода (пример 26).

Приведённый пример весьма показателен и с точки зрения различающихся способов звукоподачи, находящихся отражение в разном виде нотных головок. Однако об этой стороне звучания, характеризующей, собственно, манеру звукоизвлечения, удобнее говорить в связи с фиксацией звуковысотности, хотя и здесь нелишне заметить, что манера звукопроизнесения обычно нуждается в словесных описаниях, не удовлетворяясь сложившейся системой общепринятых или специализированных нотных знаков.

ЗВУКОВЫСОТНОСТЬ

Фиксация звуковысотности — ключевая проблема нотного письма, разрешению которой всегда были посвящены преобладающие усилия фольклористов. Именно поэтому в данной области накопилось и наибольшее количество разночтений. Даже простой обзор существующих подходов мог бы вылиться в самостоятельную исследовательскую работу. И потому здесь, очевидно, следует остановиться лишь на наиболее перспективных решениях по каждому из главных аспектов данной проблемы.

Начнём с отражения в нотной записи по существу вневысотных моментов.

Народная музыка, особенно её архаические пласты, изобилует образцами, в которых высота тона выявлена недостаточно, либо вообще не воспринимается как таковая. В тех случаях, когда высотно неартикулированные фрагменты чередуются с высотно определённым интонированием (как в последнем примере предыдущего раздела), они записываются на том же пятилинейном нотоносце, но с помощью изменённых нотных головок. При полной неопределённости высоты фиксируется только ритмическая сторона звучания, и головки могут вообще отсутствовать. Тогда свободные окончания штилей лишь приблизительно указывают на соотношения высот в общем мелодическом контуре и на самое общее направление их изменений (пример 27). Уж коли мы имеем дело с полностью вневысотным звукопроизнесением, быть может, целесообразно вообще отказаться от нотного стана, заменив его необходимой комбинацией «одноуровневых» записей (пример 28). Разумеется, в таком случае необходимо дать описание используемых уровней фиксации и всех применяемых знаков.

Что касается последних, то при крайнем разнообразии приёмов вневысотного интонирования они вряд ли подлежат строгой унификации и в каждом конкретном случае, действительно, должны быть чётко оговорены. Правда, в международной практике уже сложились отдельные удачные обозначения, которые могут быть рекомендованы для общего пользования. Таковы, например, предложенные польским этномузыковедом Зигмундом Эстрайхером треугольные нотные головки для записи артикулированных гортанных (хрипящих) вдохов и выдохов, представляющих собой характерный выразительный приём, который встречается у разных народов (в частности, в круговых танцах народностей нашего Крайнего Севера). Кстати сказать, детальные и тщательно комментированные расшифровки З.Эстрайхера, занимавшегося, среди прочего, музыкой нигерийского племени бороро, заслуживают внимательного изучения, поскольку «являются чем-то средним между музыкальной нотацией и словесным, вербальным описанием». Не случайно Анна Чекановска, которой принадлежат цитированные слова и последний из приведённых нами нотных примеров, отводит опытам Эстрайхера специальный раздел в своей «Музыкальной этнографии», вышедшей в русском переводе в 1983 году ⁴.

Обратимся теперь к такой обязательной принадлежности нотного стана, как звуковысотные ключи. На

примере литовской детской приговорки (пример 27) можно было убедиться, что при внетональном звукопроизнесении они во многом утрачивают своё строгое значение. Однако в ряде случаев выбор ключа заслуживает особого внимания и составляет специальную заботу фольклориста.

Казалось бы, чрезвычайное многообразие народного мелоса может служить основанием для использования самых различных высотных ключей. Тесситура отдельных певческих голосов или народных инструментов (например, монгольского моринхура) нередко подсказывает выбор альтового или тенорового ключей. Изредка такими ключами пользуются отдельные югославские фольклористы (пример 29). Но в целом общераспространенная фольклористическая практика фактически свела на нет употребление каких-либо ключей, помимо скрипичного. Исключение делается лишь для басового ключа, и тот используется весьма ограниченно, для того, например, чтобы подчеркнуть регистровый контраст голосов (так, в частности, поступили авторы одного из сборников серии «Из коллекции фольклориста», противопоставляя образцы, записанные от двух разных исполнителей ⁵).

Подавляющее же большинство фольклорных расшифровок нотируется в скрипичном ключе с одной лишь существенной оговоркой — партии низких голосов записываются октавой выше реального звучания, для чего вводятся специальные обозначения: удвоение скрипичного ключа или особые, «теноровые» пометки при нём (♠). В последнее время большинство фольклористов использует в этом качестве цифру 8, сопровождающую скрипичный ключ снизу (♠), как наиболее простой, наглядный и экономный способ обозначения октавной транспозиции (см. пример 4, пример 6, пример 14, пример 25, пример 26). Попытки вводить различающиеся обозначения для транспозиции высоких мужских и низких женских голосов (пример 30) не слишком себя оправдали, поскольку суть приёма остаётся при этом единой, а конкретное различие голосов произвести по памяти, без обращения к списку условных обозначений всё равно трудно (к тому же голосовой состав исполнителей всегда так или иначе проясняется по паспортным данным записи).

Следующая проблема звуковысотной нотации — вынесение к ключам альтерационных знаков (диезов и бемолей). Своеобразный, нередко тонально неупорядоченный характер многих видов фольклорного интонирования, свободное чередование различных высотных вариантов одних и тех же ступеней нередко вынуждают фольклористов (как и некоторых композиторов) вообще отказаться от знаков при ключе, выставляя их каждый раз при самих нотах, непосредственно в нотном тексте (вновь см. пример 26). Даже если варьируется только одна из ступеней вполне устойчивого лада (см. пример 14, пример 15) и в ключ выносится высота только одной её разновидности, в нотном тексте постоянно приходится уточнять высоту тона, сводя тем самым на нет предполагаемую экономию места. (Впрочем, иной раз стоит вынести один из знаков к ключу, для того чтобы подчеркнуть, какая из высотных разновидностей ступени является основной.) При принципиальной же равнозначности высотных вариантов ступени вряд ли следует, как это иногда делала А.В. Руднева, ставить при ключе двойной предупреждающий знак (например — $\flat\flat$, см. пример 31). Все равно эти знаки приходится каждый раз уточнять в тексте расшифровки, и, кроме того, подобные двойные знаки употребляются некоторыми фольклористами (и композиторами тоже) для фиксации четвертитоновых интервалов (полубемолей и полудиезов), что, во избежание недоразумений, необходимо учитывать, поскольку четвертитоновые соотношения также отнюдь не редкость в фольклорной музыке.

Знаки, поставленные при ключе, словно бы символизируют ладотональную определённую нотированных образцов. Именно поэтому от выставления регулярно встречающихся знаков альтерации при ключах следует воздержаться в тех случаях, когда лад песни не совсем ясен или, во всяком случае, не является бесспорным. Чтобы не вводить читателя в заблуждение, в таких случаях предпочтительнее ставить все знаки при нотах. Так, в частности, нотированы трудовые команды в сборнике И.Истомина «Припевки енисейских лесосплавщиков» (М., 1977). В авторском предисловии к сборнику специально оговорено, что поскольку «решение проблем, связанных с ладовой организацией припевок, не входит в задачу издания», знаки при ключах не выставляются, «так как это могло бы быть истолковано как решение специального вопроса о ладотональности той

или иной бурлацкой команды» (указ. изд., с. 10).

Приведу в качестве характерного примера тональной неопределённости начало первой же из этих припевок ([пример 32](#)). В данном случае было бы затруднительно отдать предпочтение си-бемоль мажору (с характерно акцентированной остановкой на неустое) перед дорийским до минором (ключевые знаки обеих тональностей, как известно, совпадают).

И всё же, если знаки альтерации носят устойчивый, систематический характер, их место при ключе может быть вполне оправдано и в фольклористических нотациях, так как при этом достигается значительная экономия места и нотации становятся значительно прозрачнее. Проблема же нередко заключается в том, где и как располагать эти знаки, чтобы оттенить своеобразную ладовую природу многих образцов народной музыки, которая нередко противоречит тональной практике европейской композиторской музыки, утвердившей на протяжении веков квинтовый принцип соотношения родственных тональностей и соответствующий ему квинтовый порядок расположения ключевых знаков. Как мы уже убедились, конфигурация ключевых знаков может иной раз совпасть в отдельном фольклорном образце с привычным для европейского глаза порядком, однако это вовсе не значит, что мы обязательно имеем дело с однозначно определяемой тональностью европейского стандарта (вспомним [пример 2](#), где вынесение бемоля к ключу несколько не облегчило бы нам ладовый анализ, или [пример 3](#), где пять бемолей при ключе отнюдь не указывают нам на пентатонный лад напева, впрочем, если бы бемолей было только четыре — в соответствии с реальным звукорядом, то и это мало помогло бы делу).

В связи со всем этим среди большинства фольклористов утвердилось правило выносить к ключам только те знаки альтерации, которые действительно присутствуют в нотном тексте, и при этом помещать их в той октаве, где они реально встречаются. В результате комбинации ключевых знаков нередко приобретают в фольклорных расшифровках самые причудливые очертания (см. [пример 4](#), [пример 10](#), [пример 13](#), [пример 15](#), [пример 20](#), [пример 29](#), [пример 31](#)). В известной мере это оправдано, поскольку читатель заранее оповещается о нестандартном ладозвукорядном строении напевов. Однако слишком прямолинейного следования данному правилу лучше избегать. Например, когда ключевые знаки должны выноситься на дополнительные линейки (см. ещё раз [пример 20](#), где поставленного в скобки до-диеза всё равно нет в реальном тексте) или когда отдельный ключевой знак может быть легко спутан с близкорасположенным с ним стандартным знаком. Так, в частности, при беглом чтении одиночный ля-бемоль может быть принят читателем (или даже корректором) за привычный си-бемоль. Очень показательный предостерегающий пример заимствован нами из работы югославского фольклориста Цветко Рихтмана, где ошибку удалось выявить только благодаря сопровождающему сборник ладовому указателю ([пример 33](#)). Кстати, в названной работе сплошь и рядом встречаются и значительно более сложные ключевые обозначения ([пример 34](#)).

Выходы из трудных ситуаций некоторые фольклористы видят в выставлении «недостающих» знаков на их обычном месте, но в круглых или квадратных скобках (см. [пример 35](#); возникает только вопрос: почему в скобки поставлен бекар, а не бемоль?). Такой приём более уместен в тех случаях, когда звукоряд напева может быть воспринят как часть обычной семиступенной тональности. Скобки хороши и в тех случаях, когда возникают спорные ситуации. Что же касается выхода ключевых знаков за пределы нотоносца, то на них иногда распространяют приём обычного октавного транспонирования ([пример 36](#)).

Как и в некоторых других отношениях, стремиться к всеобщей унификации в данном вопросе вряд ли целесообразно. За нотировщиком и редактором следует сохранить определённую свободу выбора. Исходя из ладотональных особенностей конкретной культуры, а в ряде случаев и из сложившейся и оправдавшей себя традиции, им легче найти оптимальный выход из положения, который в любом случае должен гарантировать правильное и быстрое понимание текста инокультурным читателем. В принципе же следует соотносить своё решение с необходимостью считаться с инерцией тонального восприятия любого нотного текста недостаточным подготовленным читателем и либо (если это допускает фиксируемая мелодическая культура) сознательно использовать сложившуюся квинтово-тональную практику, либо, напротив, намеренно ограждать восприятие читателя от неизбежных тональных ассоциаций. В последнем

случае приемлемы разные способы, вплоть до необычного порядка расположения тех же самых знаков (пример 37). Правда, в данном случае приём этот вряд ли оправдан, ибо лад песни (натуральный до минор) был бы ещё более ясен и при традиционном размещении знаков. Ещё более очевидный тому пример — другая песня из того же сборника (№ 32), в которой симажорный с отклонением в параллельный минор напев предварён совсем уж замысловатой знаковой комбинацией (пример 38).

К таким же неоднозначно решаемым вопросам принадлежит постоянно дискутируемая проблема транспонирования фольклорных образцов. В западноевропейской этномузыковедческой традиции до сих пор распространено сведение всех публикуемых нотаций к одной высоте. Чаще всего эта высота устанавливается по конечному тону напева, который приводится к ноте соль первой октавы. (Иногда напевы сводятся к двум параллельным тональностям — соль мажору и ми минору, как это сделано, например, в начатой Я.Я. Витолинем в 1970-е годы антологии «Латышская народная музыка».) Причём транспонированию подвергаются и достаточно сложные многоголосные звучания, строй которых может по мере исполнения изменяться. Так, в частности, оформлены нотации Дорис Штокман, опубликованные в сборнике албанских народных песен, во многих отношениях образцовом ⁶ (пример 39).

Если судить с позиций сопоставительного анализа, «транспонирующая» традиция имеет бесспорное достоинство: весь мелодический материал становится легко соотносимым. Однако в отечественной фольклористике в целом (за немногими исключениями) утвердился иной подход. Как правило, советские фольклористы стремятся записывать народную музыку каждый раз на той самой высоте, на какой она реально исполняется. Это связано с двумя главными и принципиальными соображениями.

Во-первых, очень многие фольклорные звучания попросту невозможно свести к единому ладовому центру. Виной тому может быть тональная неопределённость некоторых ранних форм мелодики или ладовая переменность, характерная, например, для многих стилей русской песни, а также нередкая полиладовость сложных многоголосных образцов. Во-вторых, сохранение каждый раз оригинальной звуковысотности позволяет лучше донести до читателя индивидуальную выразительность конкретного исполнения, тесно связанную с тесситурно-регистровыми характеристиками певческих голосов и народных инструментов. Конечно, эти характеристики можно в какой-то мере определить и по транспонированным нотациям, если в них каким-либо способом отмечена исходная высота начального или конечного тонов. Однако следует все же признать, что при тотальном транспонировании индивидуальные особенности звучания каждого фольклорного исполнения для читателя во многом нивелируются.

Так или иначе, среди фольклористов нет и, вероятно, никогда не будет единства взглядов по данному вопросу. Вернее, все должны будут рано или поздно прийти к мнению, что всё зависит от особенностей мелодической культуры, которую исследует нотировщик, и от тех задач (прежде всего аналитических или художественных), которые он перед собой ставит. Обе системы нотирования — «транспонирующая» и «высотно-оригинальная» — имеют и свои достоинства, и определённые изъяны, которые необходимо по возможности компенсировать. При слишком ортодоксальном пользовании каждой системой могут возникать крайности, затрудняющие чтение. В одном случае это связано с транспозицией тонально изменчивых мелодий, в другом — с тональностями, отягощёнными чрезмерным количеством ключевых знаков.

Конечно, вряд ли следует считать большим грехом, если, например, ми-бемоль-минорный образец будет записан полутонем ниже — в удобно читаемом ре миноре. Это тем более оправдано, что технические параметры используемой нами звукозаписывающей техники допускают такие отклонения от стандартной скорости движения магнитофонной ленты, которые связаны порой со значительно большими, чем полутоновые, сдвигами звуковысотного строя. Но, разумеется, любое вынужденное изменение тональности, пусть самое небольшое, должно быть по возможности каким-то способом отмечено в нотации.

Менее желательно, конечно, произвольное смешение двух указанных принципов. Так произошло, к сожалению, в первом опыте сводного издания русских былин (уже цитированного нами), где отступление от общего правила подачи образцов в оригинальных тональностях допущено для вариантов напева, которые транспонируются в тональность образца, принятого за основной (сделано это для удобства сравнения варьируемых мелодий). Однако и с этим можно было бы согласиться, если бы исходная высотность вариантов была бы как-то обозначена в нотном тексте или комментариях.

Что касается способов указания оригинальной высоты звучания, то их существует несколько. Некоторые нотировщики приводят реальную высоту исходного тона мелодии сразу после первых ключевых обозначений в виде взятой в скобки целой ноты или ромбовидной нотной головки (иногда зачернённой, как в двухтомном сборнике «Песни низовых чувашей» М.Г. Кондратьева — Чебоксары, 1981, 1982). Другие, и таких большинство, отмечают истинную высоту конечного тона, который обычно и является основным опорным тоном мелодии, и делают это тоже чаще всего в начале нотации (см. [пример 11](#)). Отдельные югославские фольклористы выставляют такого рода ориентирующий знак целой нотой в конце нотации, после двойной черты. Иногда они дают исчерпывающее обозначение начального (i), конечного (f) тонов и общего диапазона напева (o), приводимое на отдельном нотоносце в альтовом ключе после завершения всей нотации ([пример 40](#)). Бела Барток предварял свои нотации, которые он также приводил к единой высоте, небольшим фрагментом нотоносца, где с помощью черных нотных головок показывал реальную высоту конечного тона и его возможную эволюцию (см. [пример 8](#) и [пример 13](#)).

Часть собирателей предпочитает буквенное обозначение реальной высоты, которое представляется, пожалуй, наиболее простым и удачным решением. Причём обозначения эти, латинские или на языке публикации, выставляются либо под, либо над ключевыми знаками ([пример 17](#)). И в этом случае очень наглядно и экономно можно показать в виде краткой буквенной формулы достаточно сложную высотную эволюцию напева (см. одну из приводившихся албанских нотаций Дорис Штокман — [пример 41](#)).

Вообще говоря, плавное смешение всего звуковысотного строя, часто встречающееся в безынтрументальной народной музыке, доставляет значительные затруднения нотировщикам. Если не ограничиваться констатацией крайних точек этого смещения, а пытаться проследить его ход на протяжении всего целостного образца, то приходится прибегать к «микроальтерациям», существенно осложняющим нотную графику ([пример 42](#)). Но зато в таком случае появляется возможность отражать не только постепенную эволюцию в общем-то не меняющегося в своих интервальных пропорциях высотного строя, но и практику так называемых «раскрывающихся ладов» — то есть таких тонально незакрепленных напевов, звукоряды которых образованы плавно смещающимися относительно друг друга ступенями. И здесь, как во многих других случаях, на помощь могут прийти обобщённые нотные или буквенные схемы, сопровождающие основной формульный напев. Но об этом — несколько позже. Чтобы закончить с эволюцией внутренне неменяющегося строя, укажу ещё на оригинальное обходное решение, предложенное В.Ахобадзе. В своём известном сборнике многоголосных аджарских песен [7](#) с их неуклонно повышающимся хоровым строем, он использовал специальные знаки в виде особых горизонтальных стрелок над нотным станом, которыми отмечал начало и конец фрагментов, на протяжении которых строй постепенно повышался в пределах полутона. Песни, таким образом, целиком нотировались на высоте исходного звучания, но строй мог повышаться на весьма значительную величину — на 2—2,5 тона.

Естественно обратиться теперь к одной из наиболее острых и специфических проблем фольклористической нотации — к фиксации микроальтерационных высотных отношений. Проблема эта настолько существенна для большинства фольклорных культур, что без того, чтобы так или иначе выразить своё отношение к ней, не обходится практически ни одна сколь-либо серьёзная фольклористическая работа. Потребность отмечать характерные несовпадения с

полутоновой температурой ни у кого не вызывает сомнений, но, к сожалению, до сих пор заметно расходятся способы её реализации. Фольклористическая практика накопила немалое количество разнообразных знаков, помечающих как приблизительное, так и весьма точно фиксируемое отступление от равномерно-темперированного 12-ступенного строя. Даже и подготовленному читателю не так просто ориентироваться среди многообразия плюсов и минусов, по-разному трансформированных диезов и бемолей, различной конфигурации стрелок и тому подобных помет, призванных уточнить звуковысотное письмо. Поэтому в разных странах предпринимались и продолжают предприниматься попытки упорядочить эти знаки и ввести их единую систему. Поиски решения ведутся в основном в двух направлениях: либо всё более тонкие высотные градации микроинтервалов сопровождаются соответствующей дифференциацией знаков, число которых неуклонно возрастает, либо эти знаки универсализируются и их реальная «стоимость» каким-либо образом закрепляется.

Среди систем первого рода одна из наиболее подробных принадлежит Стояну Джуджеву, который предложил фиксировать повышения или понижения тона на синтоническую (22 цента — 22 С) или пифагорову кому (24 С), на двойную синтоническую кому (44 С), малую (71 С) или большую хромю (92 С), на лиму (90 С) или апотому (114 С) с помощью различных обращений и перечёркиваний обычных диезов и бемолей. Однако подробную таблицу предлагаемых С. Джуджевым знаков, как и таблицы многих аналогичных систем, вряд ли стоит здесь приводить, поскольку ни одна из них не стала общеупотребительной, и запомнить соответствующую конфигурацию знаков всё равно невозможно. Каждый раз необходимо обращаться к указателю условных обозначений, прилагаемых к сборнику или к отдельно публикуемой нотации. Интересующихся лучше отослать к самой работе С. Джуджева ⁸.

Идею «универсального знака микроальтерации» (УЗМА) активно выдвигает Игорь Мациевский в своей работе «Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки» ⁹. Разработанная им система отличается достаточной простотой в сочетании с неограниченной степенью точности. Эта система предполагает использование всего лишь одного знака — наклонной стрелки, выставляемой перед или над альтерируемой нотой. Направление наклона указывает на повышение или понижение, сама же стрелка рассматривается как дробная черта, цифры при которой обозначают точную величину микроотклонения ($\frac{1}{3}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{24}{2}$ и т.д.). Принцип легко уловим и для специальных исследовательских нотаций вполне пригоден. Но для беглого и массового чтения представляет определённое затруднение, ибо требует чувственно-слуховой конкретизации (расшифровки) цифровых обозначений, большинство из которых всё равно оказываются весьма приближёнными.

Особая микроальтерационная система была разработана и автором настоящей работы. Первоначально она сложилась при нотировании звуковысотно мобильных традиционных песен якутов ¹⁰, а затем, при редактировании большого числа инациональных фольклорных сборников, была распространена на самый разнообразный народно-музыкальный материал. Система эта легко сочетается с практикой полутоновой нотации, а главное — не связана с необходимостью специальных вычислений и с применением высотноизмерительной аппаратуры. В ней также используется только один полиграфически простой знак, употребляемый в двух положениях и практически ни с чем не смешиваемый. Характерно усечённая вертикальная стрелка (N) в зависимости от своего направления указывает на повышение либо понижение высоты на тона (отказ от микроальтерации помечается тонкой вертикальной черточкой — |). Очертания (поворот) головки не позволяют спутать эти стрелки с единицей или непропечатанным бемолем.

По образцу обычных диезов и бемолей предлагаемый микроальтерационный знак выставляется перед нотой (а не над нотной строкой, что ограничивало бы его применение в многоголосной фактуре), а также, при необходимости, и при ключах (конец стрелки соотносится по высоте с альтерируемой ступенью). Реальная «стоимость» отмечаемых таким образом микроотклонений сравнительно легко улавливается натренированным слухом фольклориста и не только фольклориста, поскольку хорошо соотносится с высотной выразительностью более дробных, чем полутона, интервалов, — чуть (но заметно) выше или ниже обычного звучания, и это «чуть» точно соответствует

среднестатистической величине интонационных зон (треть полутона, чуть более 30 центов). Будучи весьма экономными (с точки зрения занимаемого места), предлагаемые знаки легко вписываются в любой, в том числе и тональный контекст. По существу же речь идёт о втрое более дробной, чем полутоновая, 36-ступенной темперации, хорошо согласующейся с существующей практикой слухового нотирования и позволяющей свободно оперировать (складывая и вычитая) составляющими ее интервалами. Кроме того, данная микроинтервальная система может иметь сравнительно несложное буквенное выражение — путём введения дополнительных частиц -it (для повышения) и -et (для соответствующего микропонижения на одну «зону»).

Вероятно, нет необходимости больше останавливаться на преимуществах описанной микроальтерационной системы, поскольку она уже принята многими фольклористами и, кроме того, нашла отражение в целом ряде приводившихся в данной работе нотных образцов (см., в частности, [пример 5](#), [пример 11](#), [пример 12](#), [пример 26](#), [пример 42](#), а также [пример 43](#), где знаки микроальтерации для удобства вынесены в ключ). Желающие более детально ознакомиться с её теоретическим обоснованием, помимо уже названной статьи, могут обратиться к монографии «Проблемы формирования лада» (М., 1976, с. 46-47) ¹¹.

Сама по себе микрохроматизированная запись фольклорного напева вовсе не гарантирует одинаковое понимание всеми его ладоинтонационной природы. Что является нормой, а что отклонением от неё, совсем не самоочевидно. Микроальтерированная (в записи) ступень на самом деле может быть основной, исходной, а её полутоновая версия, напротив, производной, вариантной. Если нотировщик желает быть правильно понятым, ему надлежит информировать читателя о тех ладозвукорядных представлениях, которые легли в основу предлагаемой нотации. Для верного (с точки зрения записывателя) чтения подобных нотаций читателю часто необходим своего рода ладотональный ключ — сжатая и функционально интерпретированная нотная или буквенная формула-схема, которой многие нотировщики и предваряют свои расшифровки. Схемы эти могут быть ещё более ценными, если они содержат результаты акустических обмеров ([пример 44](#)).

Разумеется, исследователь волен перепрочсть чужой текст с иных теоретических позиций, но чтобы и это могло осуществиться достаточно корректно, точка зрения нотатора ему должна быть ясна. Вообще говоря, разночтения в любом случае не исключаются. Но поскольку предполагается, что нотировщик-сборитель, как правило, лучше ориентирован в ладовых особенностях фиксируемой культуры, его представления должны служить своего рода точкой отсчёта при любой аналитической «ревизии» нотного текста.

Снабжённые корректирующими звуковысотность знаками микроальтерации современные фольклорные записи, казалось бы, должны вызывать большее доверие читателей. Но при этом не следует забывать, что многие из этих нотаций, не будучи подкреплены акустическими обмерами, по существу остаются почти столь же субъективными, как и слуховые записи, сделанные непосредственно с голоса народных исполнителей. Об этом справедливо писал ещё в начале XX века А.М. Листопадов, рассказывая о результатах примечательного эксперимента, организованного им при участии нескольких видных русских музыкантов ¹².

В одной из своих экспедиций к донским казакам (хутор Юров Калитвинской станицы, 1904) Листопадов записал на слух несколько свадебных песен, напевы которых «совершенно не укладывались в рамки темперированного строя, так как все почти звуки пятиступенного звукоряда, на котором они были построены, слышались как бы сдвинутыми с места». Отметив эти сдвиги словами «немного выше» и «немного ниже», сборитель решил проверить правильность своих ощущений, организовав в следующем году запись этих песен на фонограф. Расшифровка фонограмм дала те же самые результаты. Тогда Листопадов обратился за разъяснением к наиболее авторитетным членам Московской музыкально-этнографической комиссии. На специальном заседании одна из фонограмм была одновременно нотирована самим автором записи, С.И. Танеевым, А.Т. Гречаниновым, В.В. Пасхаловым, Б.Л. Яворским и Е.Э. Линёвой. «Результаты, — как пишет Листопадов, — оказались совершенно неожиданными и необычными». Все шесть «экспертов» по-своему определили лад запева в песне «И шла солнушка». Все настолько по-разному услышали звуковысотную структуру запева, что стоит привести начала их нотаций, снабдив их

соответствующими ладозвукорядными схемами (пример 45)¹³. Помимо того, любопытно также привести и словесные определения лада, данные каждым нотировщиком.

А.Листопадов: «Звукоряд пентатоники с повышенными *до* и *ми-бемоль* и пониженными *ля-бемоль* и *до* верхним, придвинутыми сверху и снизу к устью *фа*»;

Е.Линёва: «Натуральный мажор (гипофригийский) с выпущенными квартой, секстой и септимой» (без каких-либо микроинтонационных нюансов.— Э.А.);

С.Танеев: «Ре-бемоль мажор с чуть (менее полутона) пониженной терцией, хроматически повышающейся»;

А.Гречанинов: «Ре-бемоль мажор с чуть повышенной секундой»;

В.Пасхалов: «Ля-бемоль минор с периодически повышающейся секстой»;

Б.Яворский: «Древний мажорный звукоряд с пониженными II и VI ступенями».

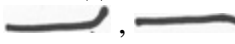
Очевидно, каждый из музыкантов подошёл к одному и тому же звучанию с совершенно разными ладовыми установками, предопределившими столь разительное расхождение результатов. А между тем, С.И. Танеевым было сделано при этом весьма проницательное замечание, касающееся микротемперационных сдвигов в песне: «Здесь мы имеем скорее всего дело с особой, традиционной для данной местности манерой исполнения наиболее древних обрядовых песен».

При всём непререкаемом авторитете пяти привлечённых Листопадовым специалистов, предпочтение всё же следует, с моей точки зрения, отдать его собственной версии, ибо только она опиралась на более глубокое знакомство с традицией и на «анalogии с очень близкими по содержанию и напеву свадебными песнями, записанными в соседних пунктах»¹⁴. И в этой связи заслуживает внимания ещё одно танеевское высказывание по поводу рассмотренного эксперимента: «Собиратель, записывая непосредственно с голоса, находится в лучшем положении сравнительно со слушанием и расшифровыванием с фонографа, потому что он, собиратель, при записи с голоса имеет дело с живым человеком, с живыми лицами, с которыми у внимательного собирателя устанавливаются контакт и взаимное понимание, облегчающие восприятие, тогда как фонограф, как бы он ни был совершенен, во время действия шумит и шипит, рассеивая внимание и порядочно раздражая». Как бы далеко ни ушла современная звукозаписывающая техника от фонографа, восполнить отсутствие контакта с носителями фольклора она по-прежнему не может...

Возвращаясь к тонким звуковысотным нюансам фольклорного интонирования, необходимо остановиться на весьма характерных для народного исполнительства приёмах глиссандирования и на разного рода призвуках, нередко становящихся в фольклорном пении специфическим средством выразительности.

Ниспадающее глиссандообразное завершение мелодических построений часто встречается в пении многих народов. Такого же рода спуски наблюдаются иногда и посередине мелодических фраз — чаще всего перед сменой дыхания. Обычно подобные глиссандо обрываются на неопределённой высоте, в виде затухающего (в связи с расходом дыхания) звука. Обозначается это с помощью наклонной двойной лиги (см. пример 18, пример 37, пример 38). В отдельных случаях завершающий тон глиссандо достаточно явственно прослушивается, а в некоторых русских песенных стилях этот тон отстоит на малую терцию от устья и интонируется очень отчётливо (так называемый «малотерцовый спуск»). Подобный приём отмечают маленькой нотой в скобках в конце глиссандо. Точно так же поступают и при восходящих «срывах» голоса, которые не менее характерны для фольклорной манеры пения. Конец восходящего глиссандо почти всегда высотно определён, а нередко и связан с появлением фальцетного тембра. В последнем случае восходящую двойную лигу завершают флажолетной (ромбовидной) нотной головкой (см. пример

19). Некоторые наиболее пунктуальные нотировщики стремятся зафиксировать и ритмическую сторону глissандирующих призывков, а их фальцетный характер помечают ромбообразным знаком над нотной строчкой (см. [пример 21](#)). Мне представляется, что экономнее вносить этот знак в сам нотный текст, избегая ненужного дублирования (соответствующее место в запеве только что упомянутого образца могло бы быть записано по-иному — [пример 46](#)).

Глissандоподобные соединения звуков разной высоты настолько часто используются народными певцами и инструменталистами, что в нотационной практике сложилось несколько способов их фиксации — в зависимости от характера глissандирования — замедленного или, напротив, стремительного, связывающего звуки, относящиеся к разным слогам текста или входящие во внутрислоговой распев. В последнем случае часто употребляют всё те же двойные лиги, в остальных случаях пользуются прямой или, чаще, волнистой линией. При чрезвычайно замедленной эволюции выдержанного тона (наподобие эффекта скордатуры на смычковых инструментах) применяют изогнутую жирную стрелку (почти все эти виды обозначений можно наблюдать в [примере 26](#)). Очень типичны для отдельных исполнительских манер плавные въезжания в тон, которые фиксируются аналогично завершающим спускам (см. [пример 39](#)). Как и большинство других исполнительских приёмов, глissандообразные эффекты отличаются в народной музыкальной практике столь неограниченным многообразием, что нотировщику должно быть предоставлено право самому выбирать наиболее подходящие графические средства их отображения. Вместе с тем хотя бы частичная унификация обозначений всё-таки желательна. Из всего разнообразия знаков глissандо наиболее подходящей для этих целей представляется обычная жирная черта. Она не только проста и достаточно выразительна, не только может с успехом заменять все остальные обозначения плавной эволюции голоса, но способна передавать особые приёмы, такие, как, например, последовательный переход от высотного-выдержанного тона к его глissандирующему завершению (). Черта эта ни с чем не может быть смешана, она неплохо сочетается со всеми видами нотных головок, включая флажолетные, которыми отмечаются инотембровые призывки.

Вообще темброрегистровая сторона звучания является очень существенной для многих стилей народного музицирования. Между тем, именно в этой области фиксирующие возможности нотировщика чрезвычайно скудны. Необходимо каждый раз изыскивать какие-то особые способы отражения тембровых нюансов звучания. Измененный вид нотных головок, использование нотного петита (см. [пример 3](#)), различные подчёркивания и иные способы выделения специфических по тембру или голосовому регистру моментов нотации — всё это может приблизить читателя к ощущению разнообразия тембровых красок, используемых народными музыкантами. Хотя, разумеется, без развёрнутого словесного описания в большинстве случаев здесь не обойтись, даже если бы оказалось возможным многокрасочное изображение тембров при полихромной печати.

Обратимся к более подробному обсуждению только одной из проблем этого рода, для того чтобы уточнить таким образом общий подход к научно достоверной фиксации отдельных, достаточно специфических свойств фольклорного интонирования. Сделаем это на примере уже упоминавшихся якутских кылысахов — призывков фальцетного характера, рождающих ощущение сольного двухголосия.

Природа якутских кылысахов пока до конца не ясна (и в этом отношении они не представляют исключения среди явлений, с которыми постоянно приходится сталкиваться фольклористам-нотировщикам). Совместные исследования физиологов, акустиков и музыковедов с использованием необходимой измерительной аппаратуры ещё предстоят. До той поры приходится довольствоваться условной записью кылысахов, опираясь на интуитивные представления о вокальном механизме их формирования. Казалось бы, очевидно, что речь должна идти об обертоновых соотношениях, но реальная высота этих фальцетных призывков (по отношению к основной мелодической линии) обычно приходит в противоречие с акустической шкалой обертонов. Расстояние, отделяющее кылысах от основного тона, над которым он

возникает, редко соответствует консонантным интервалам. Чаще возникает ощущение тритона или различных неопределённо широких интервалов. Интервал здесь вообще становится в какой-то мере условным, ибо существенное различие в тембрах основной мелодии и призвуков делает его трудноуловимым на слух. Создаётся впечатление, что кылысахи лежат в иной звуковой плоскости, наш слух склонен воспринимать их как бы в иной, более высокой тесситуре (на однотембровом инструменте, например на фортепиано, звучание кылысахов точнее имитируется короткими ударами октавой выше основного певческого регистра).

Принципиален и пока ещё не ясен вопрос: что происходит с основным тоном в момент, когда над ним «вспыхивает» инотембровый призвук? Прерывается ли его звучание, но этот перерыв маскируется кылысахом (то есть сольное якутское двухголосие в действительности является иллюзорным), или основной тон продолжает звучать, испытывая под воздействием кылысаха некоторое высотное смещение. Лично я склонен считать, что звучание основного тона непрерывно, но осложнено в момент появления кылысаха характерным вздрагиванием, ближе всего передаваемым на письме короткими (перечёркнутыми) форшлагами, часто двойными — мордентообразными (пример 47).

Другой нерешённый вопрос — ритмические условия появления кылысаха. Очевидно, что он имеет характер краткого акцентного удара, но с каким именно моментом в звучании основного голоса этот удар совпадает, определить нелегко. Приходится ли он точно на иктовое время или несколько опережает его, рождая ощущение форшлага, предстоит выяснить в специальных экспериментах. Думается, что в действительности мы имеем дело вовсе не с форшлагом (то есть не с предиктовым характером кылысаха), а с акцентным ударом, вызывающим одновременно и вздрагивание основного голоса, и возникновение призвука. Но это, между прочим, означает, что действительный интервал отстояния кылысаха следует исчислять не от основной, опорной высоты нижнего тона, а от мелизматического его повышения.

Если принять это в качестве рабочей гипотезы, то можно заключить, что реальная высота кылысаха определяется тремя условиями: тем, какой из частичных тонов обертонового спектра является несущим, «базовым» для основного тембра певческого голоса; тем, какой из вышележащих частичных тонов становится основанием для возникновения кылысаха, и тем, каков реальный интервал мелизматического сдвига основного голоса в момент акцентного удара. Сумма двух интервалов (расстояния между частичными тонами и интервала смещения основного звука) и должна давать высотное отстояние кылысаха от украшаемого им мелодического тона. Разумеется, это предположение нуждается в экспериментальной проверке. Пока же остаётся по-прежнему полагаться на остроту нотирующего слуха, а следовательно, сознательно приносить в нотации субъективные ощущения.

Казалось бы, приведённые теоретические рассуждения не имеют прямого отношения к предмету нашего разговора. Ведь оказалось не так уж сложно ввести для обозначения кылысаха один дополнительный знак (этот ромбовидный знак уже лет тридцать используется в якутских нотациях и даже, как мы видели, заимствован другими нотировщиками для обозначения сходных эффектов в пении других народов), а затем предоставить всё остроте слуха, которую в принципе нетрудно усилить с помощью измерительных приборов. Однако на практике это не так просто. Потому что мы имеем дело не с абстрактными акустическими феноменами, а с несущей не всегда понятной и всегда трудно передаваемой в словах и знаках смысл живой музыкальной речью. Что в ней несёт глубокий внутренний смысл, а что является второстепенным, внешним, быть может, даже случайным, хотя и сравнительно легко запечатляемым в нотах?

Высота кылысахного призвука, как выясняется, не может свободно корректироваться самим певцом, возможно даже и не зависит от его желания. Тем не менее она безусловно слышна и имеет определённое значение для общего звучания мелодии. Стоит ли любой ценой стремиться зафиксировать её абсолютное значение в нотах, осложняя и без того нелёгкое их чтение? А с другой стороны, как иначе посторонний читатель представит себе реальное звучание песни, как инструменталист воспроизведёт это характерное звучание на своем инструменте? Как видим, вопросов по поводу одних только кылысахов достаточно. И единого ответа на них быть не может.

Как нет в природе двух абсолютно одинаковых голосов, так не встретишь и двух совершенно одинаковых кылысахов. Даже у одного певца в разное время и в разных условиях они звучат по-разному: в одних жанрах подчёркнуто звонко, а других приглушённо и мягко. И даже при исполнении одной и той же песни в изменившихся тесситурных условиях звучание призывков порой приобретает совсем иной характер. Если в одних случаях требуется специальное обозначение, то в других — достаточно лёгкого намека на кылысах (например, необычно широкого форшлага), а в третьих уместен комбинированный способ, фиксирующий и самый кылысах, и мелизматическое колебание основного голоса. Иной раз на протяжении одного и того же образца можно наблюдать непривычную шкалу переходов — от еле уловимых вздрагиваний голоса до подчёркнуто противостоящих основному тону, вполне обособившихся от него ослепительно ярких призывков. И это требует гибкого разнообразия приёмом фиксации — от условной мелизматики до специальных знаков, точно фиксирующих высоту, ритм и специфический тембр кылысаха.

Кылысах может быть высотно неопределённым или подчёркнуто точным, он может быть синтаксически незакреплённым, как бы блуждающим, или повторяющимся в строго определённых моментах напева, на конкретных метрических долях такта; он может быть единичным, редким украшением мелодии, но может следовать один за другим с большой быстротой, сливаясь в сплошную пульсирующую цепь призывков, в своего рода кылысахную трель, которую легче бывает описать словами, чем точно фиксировать в нотах. И для каждого случая в распоряжении нотировщика должен быть более или менее адекватный фиксирующий приём. Нередко на протяжении одной и той же песни приёмы эти приходится менять, поскольку в связи с эволюцией звучания, осуществляющейся не всегда помимо воли певца, применяемое в начале песни обозначение становится неуместным в конце. В таких случаях непоследовательность и некоторая пестрота в нотации оказываются вынужденными, отражающими сложную внутреннюю эволюцию фольклорных оригиналов, их гибкое и выразительное исполнительское «раскрытие» (см. ещё раз [пример 4](#) и [пример 47](#), а также [пример 48](#) и [пример 49](#)).

Всё сказанное по поводу кылысахов может быть спроецировано и на другие нотационные проблемы. В любом случае выход из положения видится не столько в применении новых знаков (это допустимо лишь в крайних случаях), сколько в гибком оперировании старыми и общепринятыми. В этом, как и во всём, что касается точности и доходчивости нотаций (двух свойств, к сожалению, часто вступающих в драматический конфликт для нотировщика), важна мера, любые отклонения от которой одинаково пагубны для главной цели любой фольклорной нотации — передачи образно-музыкального смысла конкретной народной мелодики, её внутреннего, национально характерного содержания.

Уделяя столь пристальное внимание высотной детализации фольклорно-нотных текстов, необходимо вспомнить, что их главный пафос, заключённый в подробном, буквально точном фиксировании каждого звуковысотного нюанса, неизбежно вступает в глубокое противоречие с тем, что запечатляемый таким образом образец, как правило, никогда не повторяется в точности. Конкретная выразительность подобного рода транскрипций неразрывно связана с конкретными же обстоятельствами всегда в значительной степени неповторимого творческого акта. Нельзя забывать, что при всяком повторении — даже теми же самыми исполнителями и в максимально совпадающих условиях — реальные звуковысотные проявления (как, впрочем, и ритмические, агогические и все иные особенности исполнения) будут неизбежно другими. Тем более иными они должны стать в интерпретации новых исполнителей. Каким бы точным ни было воспроизведение самой подробной нотации, оно тем самым окажется принципиально неточным, поскольку с необходимостью лишится органической связи с индивидуальными особенностями певческих голосов и неповторимых связей со всей окружающей ситуацией. Парадоксальность положения обусловлена в данном случае тем, что буквальное копирование неизбежно вступает в противоречие с самой природой фольклорного музицирования. Иными словами, как уже говорилось, обладающие высокой констатирующей (дескриптивной) ценностью высотно

сверхподробные расшифровки имеют более чем спорную ценность исполнительски-реконструкционную (прескриптивную).

Это относится отнюдь не только к таким, по существу факультативным, украшающим моментам, как якутские кылысахи, но нередко и к основной мелодической линии. Покажу это на нескольких русских примерах.

В русских свадебных и похоронных обрядах существует особый вид экстатического голошения, связанный с намеренным противопоставлением крайних голосовых регистров. Этого рода пение, встречающееся и у других народов (в основном — в архаических пластах культуры), мною специально исследовано в работе «Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект» (М., 1986). Подобный специфический вид пения назван там α -интонированием. В книге приведены следующие три образца, заимствованные из публикаций И.И. Земцовского (пример 50, пример 51, пример 52).

Тонально мыслящему музыканту подобные образцы представляются уникальными с точки зрения виртуозного владения голосом в сложнохроматизированной музыкальной ткани. На самом деле это есть во многом высотно-непредсказуемая игра полярными голосовыми регистрами, совершенно «запредельная» в первом случае, но постепенно (к третьему образцу) вводимая в высотно более выверенное русло. Конкретная интервалика здесь произвольна, она зависит только от эмоционального состояния плачеи и от физиологических данных её голосового аппарата, в достаточной мере неповторимого. В другой раз та же или другая плачея достигли бы практически того же самого эффекта почти бесконтрольного плача-голошения при иных высотных отношениях. Однако смысл их голосового поведения — достижение крайней степени эмоционального напряжения — остался бы тем же самым. И потому, если записать эти образцы не на пятилинейном нотном стане, а на двух или трёх (в зависимости от числа чередующихся контрастных регистров-уровней) линиях-нитках, а точную высоту каждого конкретного исполнения взять в скобки (как произвольно-факультативную), то впечатление тональной переусложнённости, отчасти рождаемое самим пятилинейным нотоносцем, оказалось бы снятым (пример 53). В результате читатель догадывается, что интервальный разрыв между регистрами может быть и иным — индивидуальным для каждого исполнителя (подобно тому, как костюм должен быть пригнан по росту и фигуре человека).

В подобных схематических нотациях мы по существу мало теряем в степени точности, в то время как самый их вид подсказывает исполнителю возможность воспроизвести аналогичный вопль-голошение на удобных для него высотах, приближающихся к пределам его индивидуального голосового диапазона. Значительно важнее в данном случае точно передать ритмику голошения, звуковысотность же его можно свести и к ещё более схематической записи, вообще обойдясь без нотных линеек. Например, во втором из образцов достаточно было бы пометить соответствующие слоги любым знаком сверху или снизу и оговорить, что певец должен стремиться достичь при этом крайних точек своих тесситурных возможностей:

И батюшка мой! Кормлец! Батюшка милосердный!

Важно, чтобы читатель ориентировался на крайние пределы своих высотно-регистрационных возможностей. Поскольку, повторяю, необходимая и чрезвычайно близкая по смыслу выразительность у другого певца может быть достигнута на совершенно иных и по-иному соотношённых абсолютных высотах — в зависимости от индивидуальных свойств его певческого голоса.

Требовать от будущего исполнителя (вернее — интерпретатора, реконструктора) дословного, «понотного» повторения однажды зафиксированного образца было бы в данном случае н а с л и е м не только над его индивидуальным голосовым аппаратом, но и над самой природой такого рода пения.

Прескриптивная ценность приведённых нотаций требует такой же свободы в обращении со

звукорядностью, которая заложена в самом этом типе интонирования. Поэтому схематические нотации нередко оказываются парадоксальным образом ближе к эстетической сущности фиксируемых образцов, чем подробные пятилинейные расшифровки.

Быть может, потому же и точные, поинтервально выписанные имитации этого рода пения в композиторской музыке, тщательно воспроизводимые профессиональными вокалистами, часто производят впечатление искусственной вымученности по сравнению с высотно-произвольным, но всегда тесно связанным с голосом конкретного фольклорного исполнителя оригиналом. Исполнителям-фольклористам, ориентирующимся на подлинно фольклорное звучание, должна быть предоставлена та необходимая степень освобожденности от тонального понимания подобных напевов, которая органически присуща носителям народных плачевых традиций. И в этой связи не лишне ещё раз вспомнить вдохновляющий пример шалыпинского творческого перепрочтения не только народных, но и композиторских шедевров.

Подводя итоги рассмотрения звукорядных проблем нотирования, естественно занимающих главное внимание большинства нотировщиков, следует настоятельно подчеркнуть необходимость сопровождать фольклорно-нотный текст уточняющими его ладозвукорядными схемами, значительно облегчающими восприятие порою непривычных высотных структур. Не стоит оставлять на долю читателя, часто недостаточно подготовленного и воспитанного в иных теоретических традициях, весьма непростую процедуру ладотонального анализа. Результаты аналитического исследования материала, проведённого самим нотировщиком, могут быть вынесены в сопровождающий сборник ладозвукорядный указатель, но в любом случае краткая звукорядная формула, предваряющая каждый нотируемый образец, окажется не лишней.

Нужно предупредить, однако, что чисто формальное следование подобной практике, наблюдаемое в отдельных зарубежных изданиях по фольклору, может мало помочь делу. Если приводятся ладовая схема и результаты акустического обмера одной только первой строфы напева, то это может в некоторых случаях даже и дезориентировать читателя. Ведь первое проведение напева нередко бывает «поисковым», ещё очень приблизительным в высотном отношении. Постоянные интервальные отношения, если они вообще достигаются, могут устанавливаться позднее. Поэтому имеет иногда смысл измерять и фиксировать в схеме ладозвукоряд одной из последующих строф, более в этом отношении «нормативных». Сам факт вынесения в звукорядный ключ высотной структуры не первой строфы, а второй, третьей или даже одной из заключительных (пусть даже отсутствующих в сокращённом нотном тексте) будет верно ориентировать читателя в поначалу высотно-блуждающих, интервально-изменчивых напевах. Разумеется, это не относится к высотно-стабильной интонационной практике, чаще характерной для музыки, исполняемой на инструментах фиксированного строя.

Когда же нотировщик имеет дело с постоянно эволюционирующей высотностью (типа «раскрывающихся ладов»), точные её обмеры, не преследующие исключительно исследовательских целей, попросту теряют смысл. Ладозвукорядные схемы должны в таком случае отражать общие пределы высотной подвижности ступеней или сосредотачивать внимание на поворотных моментах высотной эволюции напева. Эти схемы могут быть нотными, буквенными или даже условно графическими, подобными тем, которыми я сопроводил два характерных образца в книгах «Проблемы формирования лада» и «Раннефольклорное интонирование» (пример 54, пример 55). По мере развития напева изменения могут претерпеть не только высотность отдельных ступеней, но и сам их состав и функции, что также можно запечатлеть в краткой схеме, предваряющей или сопровождающей нотацию (пример 56).

К таким ладозвукорядным ключам к нотациям мы ещё вернемся в дальнейшем, поскольку они с успехом могут отражать также попевочную и линейную структуру напевов. Ещё раз замечу только, что ёмкие и компактные нотные и буквенные формулы, разъясняющие нотный текст, совершенно незаменимы во всех случаях нестандартного интонирования, составляющего сущность многих и многих фольклорных образцов.

ТЕМП, РИТМ, МЕТР

Слушая любую музыку, мы невольно ощущаем внутреннюю пульсацию. Она может быть реальной, объективно присутствующей в исполнении музыкантов, или только воображаемой, сообщаемой звучанию слушательским восприятием. В любом случае вне ощущения более или менее отчётливого внутреннего пульсирования мы не можем членить звуковой поток, а следовательно, и приступать к его записи на бумаге. С установления пульсирующей доли и выбора соответствующей нотной единицы обычно и начинается процесс нотирования.

Однако определение основной ритмической единицы, с которой самым непосредственным образом связано наше восприятие темпа, дело часто весьма не простое, допускающее иной раз несколько одинаково спорных решений. Отчётливее всего пульсирует музыка, связанная с танцевальным движением или с чётко метризованным, скандирующим стихом. Значительно труднее уловить внутренне гибкую и изменчивую периодичность свободно распетого стиха и уж тем более сложно бывает обнаружить скрытую пульсацию мелодики, рождаемой широким песенным дыханием.

О том, насколько произвольным может быть ощущение пульсирующей единицы, а значит, и ощущение темпа при восприятии протяжной песни, наглядно свидетельствует специально проведенный эксперимент болгарских фольклористов, о котором мы будем подробнее говорить в заключении нашей работы (см. [пример 96](#)). Девять из десяти участников этого эксперимента, нотировавших одну и ту же магнитофонную запись песни и выбравших в качестве основной ритмической доли четвертную ноту, по-разному определили темп песни, причём метрономические обозначения колеблются у них от 50 до 152 ударов в минуту. И единственная причина тому — совершенно несходное восприятие внутренней пульсации напева (неслучайно, впрочем, единственное совпадение приходится на среднюю величину — $J = 76$ по метроному Мельцеля).

Как бы то ни было, при выборе основной ритмической единицы следует исходить из того, что взятая за меру отсчёта четвертная длительность более всего соответствует ощущению умеренного темпа. Большие длительности производят впечатление замедленного движения, в то время как слишком краткие основные доли значительно затрудняют чтение нотного текста. Эта закономерность была отмечена ещё Б.Бартоком, и, развивая его идеи, югославские фольклористы, например, придерживаются следующей практики: целую ноту выбирают в качестве основной доли при крайне медленных темпах — до 40 ударов в минуту; половинную — до 60 ударов; четверть — до 120; восьмую — до пределов метронома (208 ударов); а шестнадцатую ноту — при ещё более быстрых движениях ¹⁵.

Характер пульсации может периодически меняться на протяжении одной и той же мелодии.

Естественно, этому должны соответствовать и смены темповых обозначений ([пример 57](#)). Такое чередование движений обычно чаще встречается в строфических песнях с припевами (см. [пример 42](#)).

Ещё характернее для народных музыкантов постепенное изменение темпа, обычно плавно нарастающего. Это встречается ничуть не реже, чем систематическое повышение строя напева. Подобные темповые ускорения (реже — замедления) также могут фиксироваться в нотной записи с разной степенью подробности — от формульного указания пределов темповой эволюции, выставляемого на обычном для обозначения темпа месте, и вплоть до точных метрономических пометок при каждом заметном изменении темпа в самом нотном тексте (см. [пример 13](#), [пример 39](#), [пример 41](#)).

Нередко основная пульсирующая единица бывает настолько приблизительной и постоянно

колеблющейся, что точное определение её метрономической величины оказывается весьма затруднительным. В таких случаях обычно довольствуются указанием её приближенного значения (например, $J \approx 120$ или $J = \text{cca } 144$, см. [пример 58](#)). При этом можно обходиться без помощи метронома, а прибегать к сравнительно простой вычислительной процедуре. С помощью секундомера определяется время звучания какого-то относительно устойчивого и показательного в темповом отношении фрагмента, подсчитывается количество приходящихся на него пульсирующих долей, а затем, умножив число этих долей на 60, делят полученное произведение на реальное время в секундах. В результате получают приблизительное число ударов в минуту, то есть ориентировочное метрономическое значение.

Вообще хронометрирование мелодий и их отдельных структурных частей — чрезвычайно полезная процедура, помогающая постоянно контролировать темповые колебания, и в последнее время нотировщики фольклорных мелодий всё чаще сопровождают свои расшифровки соответствующими пометками (см. [пример 39](#) и [пример 59](#)). Особенно полезными и информативными оказываются такие пометки в напевах с постоянно меняющимся числом слогонот. Ещё более надежным является одновременное использование обоих методов — метрономического и хронометрического, как это и делает в только что упомянутых албанских нотациях Дорис Штокман.

Обозначения темпа по метроному считаются теперь обязательными и дающими достаточно полное представление о темпе, и большинство нотировщиков фольклора, ограничиваясь ими, не пользуются уже словесными разъяснениями характера темпа, некогда всеупотребительными итальянскими, на языке издания или даже на языке нотированной культуры (см. [пример 17](#)). Однако это представляется крайностью, ибо числовые показатели отличаются известной абстрактностью и, в отличие от словесных определений, лишены эмоционального оттенка, порой рельефно подчёркивающего выразительную сущность нотированных образцов. Поэтому вряд ли следует приветствовать начинание составителей Свода русских былин, где «при наличии обозначения темпа по метроному словесное обозначение его, так же как и обозначение характера исполнения, не вводится, даже если оно было в первоисточнике»¹⁶. Думается, что параллельное введение двух способов обозначения темпа — цифрового и словесного — не является простым дублированием, но нередко способно ощутимо уточнить и конкретизировать смысл.

Что касается знаковой символики метрономических формул, то в них предпочтительнее использовать краткие и общепонятные математические символы. Например:

- $J \approx 76$ — для приблизительного темпа;
- $J = 120-144$ — для обозначения границ темповых колебаний;
- $J = 66 < 112$ — для постепенного нарастания скорости движения.

Чрезвычайно изощрённой может быть в народной музыке ритмическая организация, не уступающая в своей сложности её звуковысотным характеристикам. И в этом смысле проблемы ритмической расшифровки народных мелодий нередко несколько не легче расшифровки ладозвукорядной. Целые стилевые пласты народной музыки отличаются крайней усложнённостью ритмического движения с его гибкой, с трудом поддающейся нотированию изменчивостью (так называемые стили *parlando rubato*). Особенно затрудняют нотировщиков причудливые танцевальные ритмы и богато орнаментированная протяжная мелодика, в которых отношения длительностей могут быть самыми неожиданными. Точно высчитать мельчайшие соотношения времён и сгруппировать их соответственно метрическим долям становится иной раз едва ли не труднейшей заботой фольклориста.

Группировка в вокальной музыке, как известно, соотносится с песенным текстом, и потому мы пока не будем на ней останавливаться. Но и отсутствие текста в инструментальной музыке отнюдь не

всегда упрощает проблему. Отношения длительностей сплошь и рядом могут оказаться лишёнными элементарной кратности и для их фиксации приходится прибегать к сложным ритмическим фигурам, среди которых триоли или квинтоли являются далеко не самыми трудными. Для некоторых жанров (в частности, танцевальных) характерны гемиольные соотношения (2:3 или 1:1,5) или так называемые «хромые» ритмы (например, широко распространенный у балканских и некоторых восточных народов ритм «аксак», специально исследованный Константином Брайлоу¹⁷). В связи с чрезвычайно развитой ритмикой болгарского фольклора систематические труды по этой проблематике опубликованы в Болгарии¹⁸.



Даже сравнительно простые, кратные двум или трём соотношения длительностей, благодаря богатству комбинаторных возможностей, дают достаточно большое разнообразие ритмических фигур. Нетрудно себе представить, насколько возрастают ритмические возможности с введением более тонких соотношений — тех же гемиольных, например. Добавим к этому утончённые полиритмические образования, широко культивируемые в африканской народной музыке или в искусстве многих азиатских народов, и нам станет очевидно, что запись ритмической стороны фольклорных мелодий нередко сопряжена с серьёзными исследовательскими задачами. Особые проблемы возникают и в связи с нотированием ритмически неупорядоченной музыки архаического склада.

Двух примеров, заимствованных из книги Анны Чекановской, окажется, вероятно, достаточно, чтобы проиллюстрировать этого рода сложности (пример 60, пример 61). Присутствие постоянной ритмической формулы в виде хлопков в ладоши в одном из этих примеров несколько облегчает расшифровку сложной полиритмической ткани, поскольку позволяет связывать замысловатую мелодическую орнаментику солистов с вынесенными на отдельную систему остинатными метроритмическими блоками (наподобие системы восточных усулей, сопровождающих пение в партии ударных инструментов).

Специфические сложности выдвигает перед нотировщиком ритмическая сторона насыщенной мелизматическими украшениями мелодики орнаментального склада. Подобно двуслойному восприятию её звуковысотной стороны, когда основной план звучания выделяется крупными нотами, а гибкие мелодические фиоритуры записываются петитом, могут быть дифференцированы и ритмические отношения. Здесь на помощь опять-таки приходит бартоковская техника «скелетовывявления». Только для этого не требуется дополнительный нотоносец. Вся тонко распетая внутрислоговая орнаментика может быть подана вторым (петитным) планом на той же самой строке как внутреннее наполнение основного мелодического остова. Принципиальная сложность заключается лишь в том, чтобы привести разделение двух планов в соответствие с действительно заложенной в самой народной мелодике разной весомостью отдельных её ритмических компонентов. Два возможных способа оформления нотного текста — нотирование всех ритмических элементов как равноценных и одинаково важных и расслоение двух разномасштабных планов ритмики — должны соответствовать природе фиксируемого мелодического стиля. Однако само звучание некоторых песенных стилей оставляет в этом отношении значительную свободу для индивидуальных трактовок. Достаточно сравнить, например, две нотировки одной протяжной мелодии из упоминавшегося уже болгарского эксперимента Годора Джиджева (пример 62, пример 63). В результате становится очевидным, что способ ритмического оформления текста во многом предопределяет его восприятие и воспроизведение читателем.

Что касается техники записи типовых мелизмов, то для фольклористической нотации естественным является стремление к максимальной подробности, ибо чрезвычайное многообразие встречающихся мелизматических фигур не позволяет ограничиваться только общепринятыми сокращёнными обозначениями — форшлагами и нахшлагами, прямыми и обращёнными (перечёркнутыми) мордентами, группетто, трелями и т. д. В фольклористической практике безусловно следует отказаться от ритмически столь неопределённых условных знаков, как перечёркнутый форшлаг или ритмически несоотнесённые с основной пульсацией мелодические трели. Если же нотировщик всё же решается ради простоты и полиграфической облегчённости нотации воспользоваться последними, то их реальное звучание следует, очевидно, расшифровать

на дополнительном нотоносце (пример 64).

Среди особых, выработанных в фольклористике знаков фиксации тонких ритмических нюансов нужно упомянуть специальные пометки для незначительных отступлений от величины основной ритмической доли. Некоторое, непередаваемое в кратных отношениях увеличение длительности обычно отмечается ферматой без точки (\frown), аналогичное же укорочение длительности — соответствующим поворотом этого знака (\smile). Возможна своего рода группировка таких знаков, если удлинению или укорочению подвергаются несколько соседних длительностей (, пример 65). «От употребления ферматы, — пишет Драгослав Девич, из книги которого заимствован последний пример, — следует принципиально отказаться. Она должна быть заменена в нашей практике нотой, указывающей истинную длительность звучания»¹⁹. Однако это высказывание не следует понимать буквально. Сам Девич от фермат вовсе не отказывается, но только, как и большинство фольклористов, стремится уточнить их реальную «стоимость». Для этого существуют два способа: в первом случае над ферматой выставляется количество счётных долей (например, $\frac{7}{8}$), во втором ставится петитная нота или несколько заливанных нот соответствующего достоинства (.

То же самое относится к ферматам, выставляемым над паузами. Но в отличие от протянутого звука, длительность которого всегда существенна, с точки зрения композиционных пропорций мелодии продолжительность пауз в некоторых случаях является вполне произвольной, явно неметрической. Это относится главным образом к межстрофным паузам, связанным с нерегламентированной во времени сменой дыхания и вообще с некоторой остановкой ритмического движения. Такого рода внесмысловые паузы сравнительно легко ощущаются на слух и, разумеется, в выверенных ферматах не нуждаются. Многие нотировщики выставляют такие паузы над тактовой чертой, разделяющей синтаксические построения, или заключают их в скобки (см. пример 66, пример 67). В последнем случае иногда возникают некоторые неудобства в связи с тем, что количество записанных долей в такте начинает противоречить выставленному размеру, а, кроме того, возможны и обратные случаи недотягивания последнего такта строфы до нормативного, и тогда «лишние» паузы, также иногда заключаемые в скобки, внешне ничем не отличаются от внеметрических (пример 68). В конечном счёте всё зависит от желания нотировщика либо подчеркнуть свободный характер межстрофовых разрывов, либо, наоборот, оттенить их характерность на фоне выдержанного метра. Подсказать наиболее приемлемый путь должна сама песенная мелодика, её метрический характер и характер её исполнительской интерпретации.

Переходя к вопросам метрики, следует подчеркнуть, что чёткое выявление метра возможно лишь в музыке явно выраженного акцентного характера, которая, хотя и занимает видное место в народном музыкальном творчестве, но отнюдь не исчерпывает всего его многообразия. Поэтому непосредственно связанные в большинстве своём с метрическими тактами, вопросы тактирования в собственном смысле этого слова должны быть отделены от других утвердившихся в фольклористической практике способов тактирования, трактующих тактовую черту совсем иным образом. В целом же проблема тактирования здесь может быть рассмотрена лишь частично, поскольку метрически упорядоченной является отнюдь не всякая народная мелодика.

В музыкальном фольклоре сплошь и рядом приходится сталкиваться со сложной, изменчивой и непериодической метрикой. В связи с этим расстановка метрических тактовых черт нередко сопряжена со значительными трудностями. Не случайно многие фольклористы теперь вообще отказываются от улавливания метрических акцентов с помощью тактовых черт и всё чаще переходят на принципиально иное — внеметрическое тактирование, речь о котором пойдёт в последующих разделах. Однако полностью отказываться от фиксации метра там, где он явно присутствует, было бы неразумно. Во многих стилях народной музыки, особенно связанных с ритмикой движения, метрические отношения являются фундаментальными, в значительной мере смыслоносущими, и потому должны быть так или иначе отражены в нотациях. Но это отнюдь не

означает, что правильно выбрать тактовый размер во всех этих случаях всегда просто. Внутренняя многослойность ритмического движения порой делает одинаково вероятными сразу несколько способов тактирования. Классический тому пример — знаменитая «Камаринская», которую, как показала А.В. Руднева, специально занимавшаяся русскими плясовыми песнями, можно одновременно «петь в размере 3/4, играть в размере 2/4 с затактом, а танцевать в размере 2/4 без затакта», то есть «в три ноги» ²⁰ (пример 69).

Обозначение тактовых размеров имеет некоторые особенности в фольклористических нотациях. Единый тактовый размер в виде обычной дроби, знаменатель которой указывает на стоимость основной метрической доли, а числитель — на количество этих долей в такте, выставляется в начале записи (как и в любой метрически просто организованной музыке). При переменном же размере возможны разные решения. Если смена размеров систематична, то в начале нотации могут быть выставлены сразу все встречающиеся размеры (пример 34, пример 44). При этом, когда размеры тактов определяются ритмикой и структурой стиха (при том, что это не противоречит метрической сущности тактов), эти размеры могут выставляться в скобках (пример 44). При произвольной же переменности тактов их размеры выставляются в каждом новом такте (пример 13, пример 27).

В любом случае следует стремиться к равенству знаменателей в обозначениях размеров, то есть к однородности основной метрической доли (разумеется, если сама музыка не предполагает её смен). Однако, если по каким-нибудь причинам это оказывается невозможным или неудобным, при столкновении таких разнодольных размеров нелишне указывать соотношение меняющихся долей с помощью надстрочного петитного обозначения ($\underset{\cdot}{\cdot}$ или $\underset{\cdot}{\cdot}$).

В народной музыке иногда встречаются сравнительно простые такты с нестандартной внутренней группировкой долей. Например, такт в 6/8 с объединением не по три, а по две восьмые в группе (по образцу такта в 3/4). Записать такой такт на 3/4 не позволяет чёткая пульсация восьмыми, а не четвертями. Кроме того, такой такт может чередоваться с тактами в 7/8, 11/8 и т.д. На помощь может прийти расчленение такта на три группы пунктирной тактовой чертой. Своеобразное решение предлагала в таких случаях А.В. Руднева: она вводила корректирующие пометки в виде точек над обозначением размера, число которых соответствует количеству внутритактовых групп, например, $\overset{\cdot}{\frac{6}{8}}$ или $\overset{\cdot\cdot}{\frac{6}{8}}$, а то и $\overset{\cdot\cdot\cdot}{\frac{6}{8}}$ (для тактов переменного строения, см. пример 7 и пример 70).

Для отдельных жанров речитативного склада нередко характерны такты с произвольным, свободным числом долей. В подобных случаях возможно выставление особых тактовых обозначений, содержащих один знаменатель, что показывает неопределённость величины такта при чёткой метрической пульсации (пример 47, пример 48).

Сложносоставные тактовые размеры зачастую расшифровываются с помощью составной же дроби, отражающей внутреннее соотношение простых тактов (подобная расшифровка иногда приводится в скобках после суммарного показателя размера). То же самое, как уже отмечалось, может быть показано с помощью пунктирных внутритактовых черт (см. пример 37, пример 38).

Поскольку смена тактовых размеров в народной музыке иногда происходит очень часто, чуть ли не в каждом новом такте, нет смысла каждый раз предупреждать об этом читателя в конце предшествующей нотной строки, как это нередко всё ещё делается в профессиональной музыке. Читатель фольклорных текстов должен быть внутренне готов к любой смене размера, и поэтому в целях экономии места от этой практики следует безусловно отказаться, как от своего рода «атавизма» (в тех примерах, на которые мы только что ссылались, эта расточительность особенно бросается в глаза).

При определении тактовых размеров следует помнить, что метрическое, то есть преакцентное, тактирование не является теперь единственным и даже преобладающим способом использования сплошных тактовых черт и что во всех иных случаях у нотировщика всегда остаётся ещё один надёжный способ фиксации метрических ударений — специальные знаки акцентуации. Среди разных способов их начертания в фольклористике утвердился преимущественно следующий > . Причём иногда используется несколько градаций этого знака, предложенных в своё время С.Толстым и Б.Зиминым для различения нескольких оттенков акцентуации: (↗) — для слабого

или умеренного акцента, > — для отчётливо акцентируемой доли и ≡ — при резко выделенном акценте ²¹. Все эти градации могут пригодиться для выявления метрической структуры в том случае, когда тактовые черты используются не как преакцентные, а как разделительные — при так называемом синтаксическом тактировании, речь о котором пойдёт в следующем разделе.

СООТНЕСЕНИЕ СЛОВА И НАПЕВА

Подтекстовка слов под нотную строку в народно-песенных мелодиях — отнюдь не внешняя, не чисто формальная процедура. С ней связано немало нотировочных сложностей. Песенная мелодика представляет собой единый звуковой поток, в котором вычленение вербального и собственно музыкального компонентов, неразрывно между собой связанных и взаимообусловленных, сопровождается достаточно сложными аналитическими операциями. Структура словесного текста оказывает самое непосредственное воздействие на сегментацию песенной речи, и потому без её внимательного рассмотрения невозможны оказываются такие существенные аналитические действия нотировщика, как отражение в нотации композиционного строения напева и его синтаксическая разметка, тесно связанная с так называемым синтаксическим тактированием.

Прежде всего, если отдельная от нот публикация песенных текстов в какой-то мере допускает их литературную коррекцию, без которой многое в оригинальном звучании песенного слова может оказаться затруднительным для понимания современным читателем-неспециалистом, то подстрочная, «поднотная» публикация слов песни требует более последовательного воспроизведения местных, диалектных особенностей их произношения. В противном случае неизбежным становится рассогласование нотного и вербального текстов. Сам фонетический строй фольклорно-песенного слова, его слоговая структура, нередко предполагающая иные, чем в литературном языке, нормы расчленения, частую редукцию отдельных звуков и ещё более частую огласовку согласных — всё это и многое другое не позволяет нотировщику свободно «править» подтекстовываемый под ноты словесный ряд и вынуждают его сохранять в нём основные особенности диалектной фонетики, лексики и синтаксиса. Да иначе и не может быть, ибо истинно фольклорная музыка всегда диалектна, поскольку не существует вне конкретной местной языковой традиции. Песенное слово значительно консервативней слова непоющего, так как оно теснее связано с нередко уже отжившими в непесенной речи формами, тесно слитыми с традиционным, часто уходящим своими корнями в глубь веков напевом.

Стремиться к сохранению в подтекстовке основных особенностей местного произношения слова в пении необходимо ещё и для того, чтобы отразить в нотации существенные стороны стилевой характеристики песенного целого, его жанрово-интонационную специфику. Любое вмешательство в структуру поющего слова может оказаться чреватым трудно устранимыми нарушениями тесной согласованности поэтического текста и напева, ритмически и интонационно слитого с ритмом, фонетикой и членением каждого слова.

Но диалектологически точно воспроизведённое произношение в песенном тексте может вызвать значительные затруднения в понимании этого текста читателем. Однако об этом нет нужды особенно беспокоиться, поскольку нотная публикация песни всегда сопровождается отдельно напечатанным полным её текстом, в котором вполне допустимо привести неясные слова и обороты к современной литературной норме или оговорить их смысл в специальных постраничных ссылках. Само же расхождение двух текстов — помещаемого под нотной строкой и отдельно публикуемого, — с моей точки зрения, вполне допустимо, ибо тексты эти преследуют в какой-то мере разные цели. Поднотный текст призван отразить стилевые нормы произнесения поющего слова, отдельно же помещаемый «олитературенный» текст призван прояснить для читателя вербально-семантическую его сторону, общее поэтическое содержание песни.

Высказанная точка зрения, вероятно, вызовет возражения отдельных фольклористов. Одни из них считают возможным править слово в нотной подтекстовке (если, разумеется, это не слишком противоречит его связям с напевом), другие считают необходимым максимальное сохранение диалектизмов (и даже последствий песенного распева слова) и в отдельно подаваемом поэтическом тексте песни, и уж конечно, и те и другие, очевидно, будут противиться расхождению текстов в их двух формах публикации.

Но отчего же не попробовать пойти по этому пути, не доходя, разумеется, до крайностей. Редакторское вмешательство в два разных текста всё равно так или иначе присутствует в большинстве фольклорных сборников. Остаётся только найти средства соотнесения поднотного и отдельно публикуемого текстов между собой. Много в этом отношении уже нащупано в практике (в частности, выделение огласовочных моментов курсивом, использование скобок и т. п.). Главным препятствием на этом пути, и препятствием действительно трудно устранимым, является фрагментарность нотной записи, её далеко не полный характер. Когда большая часть текста присутствует только вне нотной записи песни, она, естественно, принуждена нести на себе сразу обе функции — и быть понятной современному читателю, и давать ему возможность распеть недостающий в нотах текст на приведённый напев. В любом случае увеличение доли распетого под нотами текста облегчает эту чрезвычайно сложную задачу: по нескольким строфам куда легче уяснить принцип распева, чем по единственной нотной строчке, и соответственно легче самостоятельно разобраться с оставшейся частью поэтического текста.

Проблема эта сложна в каждой песенной культуре, и решаться она должна с обязательным участием (но не под диктатом) филологов, многие из которых теперь уже хорошо понимают специфику публикации поэтического текста в нотных изданиях. Здесь же мы не имеем возможности вникать в существо этой, во многом нерешённой проблемы, и потому ограничимся отдельными рекомендациями по вполне частным поводам.

Даже разбивая слово на слоги, подтекстовщик вынужден зачастую отступать от общепринятых правил орфографии. Это касается в основном распетых закрытых слогов. В принципе желательно, чтобы фонема в подтекстовке попадала под тот звук напева, с которым она произносится. Поэтому замыкающую слог согласную иногда приходится отрывать от её слога и переносить в начало следующего, если, разумеется, мы не имеем дело с последним слогом слова. Делать это следует во избежание произвольной огласовки согласного на одном из промежуточных звуков внутрислогового распева. Покажу это на одном имеющем давнюю историю примере.

Песня «Ты, река ли, моя речушка» впервые была опубликована В.Кашперовым ²². Задолго до того она в числе ещё нескольких песен Курской губернии была передана В.Ф. Одоевскому писательницей Н.Кохановской, в свою очередь получившей нотную запись этих песен от своей приятельницы и соседки по имени, которая сопроводила приводимую нами песню следующей ремаркой, относящейся к слову «речушка»: «Bel. Nadine, подобные неправильные переносы букв не примите за ошибку, но пишу так, как поётся, и иначе нельзя». Интересно отметить, что при всех вмешательствах многочисленных редакторов, в том числе А.В. Рудневой, из книги которой заимствован этот материал ²³, и моём, подтекстовка осталась первоначальной. Её действительно нельзя сделать иначе, поскольку слово «речушка» может получить несвойственную данной традиции невольную огласовку при прочтении нотации некомпетентным читателем (см. [пример 71а, б](#)). Если бы интересующее нас слово было разбито на слоги согласно сохранившимся с тех пор литературным правилам, вполне вероятным оказался бы иной вариант пропевания ([пример 71б](#)).

Подобного же рода отступления от правил орфографии допустимы и по отношению к знакам пунктуации. Нет смысла загромождать текст излишним количеством запятых в разного рода припевных образованиях (типа «ой, лёли, лёли», «баю, баю, баю, бай» и т. д.), где эти запятые не несут явно выраженного интонационного значения. Вообще подобного рода многочисленные асемантические вставки и вкрапления в основной, смысловесущий текст лучше выделять не столько знаками пунктуации или подчёркиванием, как это делают некоторые нотировщики, а особым шрифтом, лучше всего — курсивом. Наиболее последовательно такой принцип выдержан

в неоднократно упоминавшихся нотациях Дорис Штокман, где подобным образом выделяются не только припевные образования, но даже и отдельные вставные фонемы. Это оказывается намного нагляднее и экономнее, чем использование с той же целью скобок или подчёркивания (см. [пример 39](#) и [пример 43](#)).

Рационализации требует и способ оформления словообрывов, часто встречающихся в протяжно распетых песнях разных народов. Их чаще всего достаточно показать отточием в подтекстовке ([пример 30](#)), а в случае, если прерванное слово не повторяется и продолжает звучать с той же гласной, что часто бывает при простом перехвате дыхания, гласную эту вовсе не обязательно повторять после паузы — лига над всем этим оборотом, включающим также и паузу, исключит какое-либо недопонимание ([пример 56](#)). Иной раз случается, что в одном и том же сборнике соседствуют образцы, в которых по существу один и тот же приём оформляется по-разному ([примеры 72аб](#); предпочтение, как мне представляется, в данном случае следовало бы отдать первому способу оформления).

Из соображения экономии не следует, очевидно, удлинять или многократно повторять слогоразделительные черточки при длительном распевании слога, как это часто делалось в прежние времена. Не имеет также смысла расшифровывать стандартные огласовки, выпеваемые в большинстве диалектов русского языка с гласными «ы» (при твердых согласных) и «и» (при мягких) ([пример 71б](#), [примеры 72аб](#)). То есть в каждом случае необходимо идти на разумную экономию места и знаков, чтобы не загромождать нотации всем тем, что не даёт необходимого приращения смысла. Но, разумеется, при этом следует исключать любого рода неясности и возможность различных толкований.

Выявление механизмов взаимодействия слова и напева в конкретной песенной мелодике имеет прямое отношение не только к частным моментам оформления подтекстовок, но и выводит нас на глубинные закономерности организации песенной формы. Вычисление суммарной длительности каждого пропетого слога позволяет получить такую глубинную составляющую многих типов песенного интонирования, как формула слогового ритма, несущую важную содержательную нагрузку в песенном целом и явно не проходящую мимо сознания народных исполнителей (подтверждением последнего является синхронная смена слогов при самом сложном многоголосном хоровом распеве).

Техника выявления слогового ритма сравнительно нетрудна, и мы уже сталкивались с нею при рассмотрении бартоковских примеров с дополнительной нотной строчкой, где эта техника является составной частью метода выделения обобщённого мелодического каркаса. Оперирование суммарными формулами слогового ритма — весьма эффективный аналитический приём, которым широко пользуются многие отечественные фольклористы. Процедура получения этих формул подробно описана в ряде специальных работ, в которых убедительно раскрывается значение формул слогового ритма для жанрово-стилевой классификации песен, для выявления их типологии, уяснения принципов варьирования и оформления композиционных структур ²⁴. Обобщённый слоговой ритм напева, наряду с результатами других аналитических процедур, ложится в основу ранжированной подачи нотного текста, делающей наглядной строфическую форму песни, индивидуальную и типовую одновременно. Не будучи обязательными при публикации (формулы слогового ритма обычно рассматриваются в специальных исследовательских работах или в научных предисловиях к фольклорным сборникам), слогоритмические схемы являются внутренним инструментом нотировщика, позволяющим ему находить адекватную форму подачи аналитически выверенного нотного текста (поэтому к технике слогоритмического анализа мы ещё вернёмся в последующих разделах).

Наконец, слоговой ритм позволяет осуществлять особый способ тактирования, расчленяющий песенную мелодику не на основе метрических акцентов, а в соответствии с синтаксической мелодико-текстовой конструкцией напева. Трактующие не в качестве предакцентных, а в значении разделительных знаков, тактовые черты при таком способе тактирования сегментируют текст не только по совершенно явным мелодическим цезурам, но и сообразно внутренней структуре словесного текста.

Среди приводившихся в данной работе нотных образцов значительная часть уже была тактирована соответственно синтаксису, а не метрике. Нам остаётся внимательнее присмотреться к некоторым из этих примеров, с тем чтобы окончательно уяснить себе специфику данного метода тактирования.

Первоначальным этапом в становлении синтаксического тактирования можно считать, очевидно, вообще отказ от какого-либо расчленения музыкального текста за исключением выделения самых крупных стиховых разделов. В этом случае тактом произвольной длины становилась сама нотная строка, соответствующая одному стиху (см. [пример 1](#) и [пример 39](#)). Затем появилось внутреннее деление этой строки на полустишия с помощью пунктирной черты (вспомним примечательное высказывание П.Сокальского, что «истинным тактом в народной песне является полустишье»). К необходимости такой разбивки песенного текста пришла в своё время и Е.Э. Линёва, подготовившая именно таким образом к публикации второй выпуск своих «Великорусских песен в народной гармонизации», но вынужденная затем из-за непонимания, высказанного большинством музыкантов, отказаться от подобного способа представления фольклорного материала.

По существу данный метод тактирования является слогочислительным, делящим нотный текст согласно структуре песенного стиха. И потому он в наибольшей мере подходит к напевам силлабического склада. Чисто музыкальные закономерности — мотивно-интонационные (попевочные), акцентно-метрические, линейные и др. — отходят при этом на второй план, подчиняясь логике песенного произнесения текста. Выявление собственно музыкальных параметров напева происходит при этом уже на фоне его структурно-синтаксического членения в крупном плане. И этим определяются как сильные, так и слабые стороны метода, подробное рассмотрение которых уместнее предпринять после краткого описания мотивно-тематических и линейных структур народной музыки.

МОТИВНО-ПОПЕВОЧНАЯ И ЛИНЕАРНАЯ СТРУКТУРЫ

Читателю инокультурного нотного текста не всегда легко разобраться в его мелодическом содержании. И фольклористическая нотация призвана, в числе прочего, помочь ему и в этом отношении.

Относительно легко мелодическая линия расчленяется в мотивно-тематическом плане, если читатель может в какой-то мере опереться на словесный текст, хотя фольклорная практика знает и такие песенные (вернее, допесенные) стили, где попевочная структура мелодики находится в некотором противоречии со словесным синтаксисом, может свободно смещаться по отношению к нему (см. [пример 26](#)). В бестекстовой же инструментальной музыке, когда поющееся слово вообще не может служить основанием для корректной смысловой сегментации интонационного потока, в действие вступают чисто музыкальные закономерности, лишь очень опосредованно связанные со структурой вербальной речи, к тому же нередко совершенно незнакомой не только читателю, но и самому нотировщику. Последнему не остаётся ничего более, как ориентироваться на общеязыковые принципы сегментации мелодического целого. Отталкиваясь от ритмического и звуковысотного-линейного подобия повторяющихся мелодических ячеек, от характерных интервалов, от соотношения долгих и кратких длительностей, от акцентов, группирующих вокруг себя близлежащие звуки, наконец, от интуитивно ощущаемых цезур, нотировщик способен так или иначе структурировать музыкальный поток в мелодико-тематическом отношении и довести результаты этого структурирования до читателя.

Разумеется, читатель, по-своему проанализировав предложенную нотацию, может и не согласиться с сегментацией нотировщика, однако он принуждён будет в значительной мере с ней считаться. И это вполне оправдано, так как а priori предполагается, что нотирующий фольклорист, как правило,

лучше знаком со специфическими особенностями фиксируемой им мелодической культуры.

Существует несколько способов мотивно-тематического расчленения нотного текста, которые могут использоваться и порознь, и одновременно — в различных комбинациях. Этой цели могут служить фразировочные лиги, горизонтальные скобки над или под нотным станом, различные буквенные обозначения. Косвенным показателем границ мотивных образований иногда выступает нестандартная группировка ритмических последовательностей и вертикальный межстрочный ранжир.

До недавнего времени самым распространенным способом обозначения мотивных образований была буквенно-цифровая индексация. При этом различные уровни мелодической структуры помечаются буквами и цифрами разного начертания. Крупным разделам соответствуют обычно римские цифры и заглавные (прописные) буквы латинского алфавита, более дробные построения отмечаются арабскими цифрами и строчными буквами. Кроме того, все эти знаки нередко помещаются в геометрические символы различной конфигурации — кружки, квадраты, овалы, прямоугольники, треугольники. В совокупности своей они способны прояснить достаточно сложную и разветвленную мотивно-тематическую «драматургию» развёрнутых устно-музыкальных форм. Одна из наиболее стройных и универсальных систем такого рода широко использовалась В.М. Беляевым в его тщательно проанализированных в структурно-мелодическом отношении разнонациональных фольклорных публикациях. Один из вариантов этой системы опубликован им в вышедшем в 1928 году I томе «Туркменской музыки», ставшем одним из основополагающих для российской музыкальной фольклористики изданий ²⁵ (пример 73).

Система эта охватывает прежде всего крупные разделы музыкальных композиций, однако их выделение и индексация проводятся на основе детального мотивно-тематического анализа всего нотного текста, анализа, осуществляемого в специальной исследовательской части труда, где широко используются более дробные буквенно-цифровые обозначения для описания музыкальной формы на уровне отдельных фраз и мотивов (пример 74). Цифровые индексы и специальные пометки при малых латинских буквах дают представление о характере и степени варьирования мотивно-тематического материала.

Степень варьирования мелодических образований в фольклоре бывает настолько различной, что отчётливо отделить изменчиво-повторяющиеся мотивные зерна от вновь вводимых по контрасту порою очень не просто. Но это зачастую и не суть важно, ибо буквенные индексы способны отразить и подобную двойственность восприятия новых мелодических структур: $a+b (=a_1)$ или $a+b (=a_{var})$. Подобные мотивные формулы способны существенно прояснить сложное строфическое строение периодически повторяющихся протяжённых песенно-танцевальных форм. Приведённые в комментариях или будучи вынесены перед нотным текстом, они позволяют значительно сокращать размеры последнего, задавая определённый «алгоритм» чередования его устойчивых и в различном порядке повторяющихся тематических блоков. Так, в примечаниях к нескольким гармошечным наигрышам марийских танцев, помещенным в конце сборника О.Герасимова «Марийские песни из Татарии и Удмуртии» (М., 1978), даны краткие цифровые формулы, по которым следует прочитывать порядок повторения свободно чередующихся мелодических фрагментов. Дополненные же количественными показателями (например, числа тактов или метрических долей, приходящихся на каждое мелодическое образование), эти формулы могут задавать более точные временные параметры и тем самым определять протяжённость соответствующих мелодических звеньев.

ФОРМА. КОМПОЗИЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ

Основным достижением аналитического нотирования фольклорной мелодики явилась возможность непосредственного отражения в конфигурации нотного текста её композиционных закономерностей.

Конечно, существовали и до сих пор существуют способы синтаксического расчленения нотного текста и при сплошной, *in continuo*, его подаче. Нумерация песенных строф в подтекстовке, особые пометки для окончаний мелодических синтагм и полусинтагм, двойные тактовые черты и разного рода буквенные и цифровые индексы — всё это в какой-то мере помогает читателю ориентироваться в композиции напева. Однако только синтаксически выверенная построчная разбивка нотного текста и использование вертикального ранжира рождает наглядный образ конкретной индивидуально-типовой структуры и тем самым делают возможным непосредственное восприятие форм нотлируемой таким образом музыки, позволяют охватить эти формы одним взглядом, оценить своеобразие и совершенство их пропорций.

Преимущества синтаксической разметки нотного текста настолько очевидны, что заставляют смириться с некоторыми потерями места. И хотя при публикации фольклорных материалов порой ещё приходится считаться с необходимостью экономии типографской бумаги, синтаксически расчленённые нотации всё более утверждают своё преимущество, и, очевидно, в недалеком будущем подавляющая часть фольклористической нотной продукции будет издаваться именно таким образом.

Ведь никому теперь не приходит в голову, даже при самом остром дефиците места, набирать сплошняком стихотворные тексты (те же, например, поэтические тексты народных песен), хотя несколько веков назад подобная практика была широко распространена. Являясь во многих случаях, собственно говоря, поющей поэзией, фольклорно-песенная мелодика заслуживает не менее уважительного отношения к своей композиционной структуре, нередко столь же выразительной и имеющей столь же самостоятельную ценность, что и в стихах.

Итак, в фольклорной практике должен более или менее последовательно проводиться синтаксический способ структурного оформления нотаций и тесно связанный с ним синтаксический же метод расстановки тактовых черт, рассматриваемых теперь прежде всего как разделительные, а не преакцентные. Но так как в песенности многих народов преобладает свободная силлабика и хореические (в широком смысле слова) ритмы, такой метод тактирования, как правило, способствует обнаружению не только цезур, но и метрических акцентов. В тех же сравнительно редких случаях, когда последние не совпадают с началом синтаксических построений (подчёркнуто синкопированная или затактная ритмика), можно использовать, как уже говорилось, обычные знаки акцентуации, либо изредка возвращаться целиком к акцентному методу тактирования с предупредным значением тактовой черты. В любом случае на помощь приходит синтаксическая разметка нотного текста — аналитический приём, активно утверждающийся в современных фольклорных публикациях.

Что собой представляет аналитическая нотная разметка, нетрудно заключить по внешнему виду нотаций — в них как бы воочию предстают и внешние контуры, и внутренняя структура песенной строфы. Смысл данного редакционного приёма легко уясняется путем уже намеченной аналогии. Вплоть до XVIII века при публикации отечественной поэзии, как известно, не пользовались стиховой формой расположения поэтического текста, который набирался «сплошняком» и внешне не отличался от текста прозаического. В лучшем случае особыми черточками отмечались границы отдельных стихов. Нотные тексты и сейчас в большинстве своём продолжают верстаться по такому же «прозаическому» принципу, хотя их чёткая стиховая организация сплошь и рядом самоочевидна. В специальных аналитических работах давно уже применяется синтаксический ранжир нотных строк, но лишь как специфически исследовательский приём. В популярных же, массовых изданиях стиховой ранжир песенных нотаций до сих пор встречается лишь изредка. Читателю предоставляется самому путём достаточно сложных аналитических операций уяснять структуру песенной строфы. Хорошо, если песня знакома или несложна по структуре. А как быть, когда, читая «иноязычную» нотацию, приходится осмысливать сложную форму строфы в незнакомой песенной культуре? В таком случае и становится незаменимой стиховая разметка строфы, отражающая понимание её самим нотировщиком (или редактором).

Задача эта не из лёгких, особенно если учесть вольный характер строфики в импровизационных жанрах народной музыки. И тем не менее, принцип синтаксической разметки стоит попытаться провести в подавляющем большинстве нотных текстов. В тех случаях, когда музыкальный синтаксис приходит в противоречие с вербальной структурой текста (а в некоторых стилях раннего пения, например, в напевах отдельных северных народов это порою встречается), нотный текст ранжируется исходя из собственно музыкальных закономерностей. Такие моменты легко обнаружить по несовпадению сплошной нумерации поэтических строк с расположением музыкальных нотных строчек. Во всех других случаях нужно стремиться в самой конфигурации нотного текста достигать графического повторения контуров стиховой строфы.

К сожалению, при размещении музыкального текста на нотном листе необходимо соотноситься с его стандартными размерами. Особенно — если нотация предназначена для публикации, предполагающей заранее заданный формат. Протяженность нотно-стиховой строки может существенно расходиться с типографскими нормативами. Часто нотная строчка бывает слишком короткой. В таком случае целесообразно несколько отступить от общего правила постихового расположения нотных строк. Вряд ли, например, следует считать рациональным такое расположение, как в отдельных образцах кратких бурлацких команд в уже цитировавшемся сборнике И.Истомина (пример 75). Лучше, конечно, разместить по несколько формульных блоков на каждой строке, предполагая, что их чёткая соразмерность всё равно будет легко уловима и при горизонтальном чтении. Тем более, что постиховая нумерация в подтекстовке не оставит у читателя сомнений по поводу мелодической повторности напева. Лучше объединять при этом на каждой строке чётное количество напевов-формул (пример 6)²⁶.

Значительно чаще развитая мелодическая форма песенной строки-синтагмы не умещается в заранее заданном формате, превосходя допустимое в нём количество нотных знаков. Тогда естественным выходом из положения становится разрыв стиховой строчки и размещение её на двух, а иногда и на трёх нотоносцах в виде «лесенки» — подобно уступчатой поэтической строке, излюбленной поэтами со времен Маяковского. При этом приобретает особое значение вертикальный ранжир тактов, который при данном способе компоновки нотного текста вообще становится действенным средством выявления внутренней мотивной структуры напевов. При уступчатом расположении текста обычно раздельно ранжируются начальные фрагменты нотных строк (чаще — в левый край листа) и их заключительные построения (в правый). Самый же разрыв строки производится в соответствии с её внутренним мелодико-синтаксическим строением (пример 76).

Различная мелодико-текстовая наполненность строк в музыке речитативного склада вынуждает нотировщика смиряться с их различной длиной. Попытки искусственно выровнять строки, увеличивая или сжимая межнотные промежутки, не лучшим образом сказываются на внешнем виде нотаций и к тому же нарушают ощущение ритмического единства мелодики. Но в связи с этим возникает вопрос: как ранжировать неравнодлинные строки — по их началам или концам (в левый или правый край листа)? Оба способа равно приемлемы, однако окончательный выбор в каждом конкретном случае должен быть продиктован самой структурой напева. В приводимом далее образце, заимствованном из неранжированных словацких записей Алисы Эльшековой, предпочтительным оказался правосторонний ранжир, подчёркивающий единообразное припевное окончание всех четырёх строк (характерное йодлирующее глиссандо), хотя их сходные интонационные начала, казалось бы, допускали и противоположное решение (пример 77).

Значительно больше сложностей возникает в связи с введением внутрисклонового ранжирования. Вовсе не каждая строка при достаточно свободном ритмическом и мелодическом распеве легко приводится в соответствие с предыдущими и последующими строками по внутреннему расположению всех своих компонентов. Иной раз более или менее строгое ранжирование допускают строки, расположенные на некотором расстоянии друг от друга, то есть ранжир осуществляется через одну, две, а нередко и через большее количество строк (пример 78). Причём в астрорифических (однострочных или тирадных) напевах чередование строк, связанных сравнительно точным ранжиром, может быть достаточно произвольным, непериодическим (пример 79).

Короче говоря, очень удобный для читателя стихоподобный способ оформления песенных нотаций связан подчас с некоторыми редакторскими и полиграфическими осложнениями. Особенно проблематичен он в сложных и спорных случаях, когда мы имеем дело с амбивалентными или эволюционирующими структурами. Тем не менее, нотировщику иногда следует намеренно идти на несогласие с частью читателей по отдельным конкретным моментам расположения нотного текста, с тем чтобы в целом способствовать утверждению единственно перспективного, на наш взгляд, аналитически-ранжированного метода публикации музыкально-фольклорных материалов.

Вообще межстрочное ранжирование народно-песенной мелодики представляет собой достаточно сложную и зачастую тонкую аналитическую процедуру, предполагающую исследовательски-творческий подход. Здесь одновременно следует учитывать несколько разнородных факторов, достойных выявления с помощью вертикального ранжира. Факторы эти могут приобретать различный вес при оформлении мелодики разного стиля. Чаще всего они должны учитываться в следующем порядке (очередность связана с важностью фактора):

1. Соотношение крупных композиционных граней — каденций, зачинов, разделяющих полустипшия цезур, упорядоченных смен дыхания (композиционный ранжир).
2. Слогоритмические соответствия, выявляющие соотношения обобщённых слоговых ритмов (слоговой ранжир).
3. Периодичность тактовых структур и ритмических групп (ранжир тактовых черт).
4. Взаимосвязь попевочных, мотивно-линейных образований (ранжир попевок).

Таков самый общий порядок, учитывающий смылосущее соотношение ранжирующих факторов. Но в отдельных случаях, обусловленных конкретным строением напева, каждый из этих факторов может стать доминирующим, подчиняющим себе остальные. Так, нередко на первый план может выдвинуться ранжир тактовых черт (пример 80). Вслед за Е.В. Гиппиусом многие нотировщики предпочитают выстраивать нотации в строгом соответствии со слоговым ранжиром, хотя иной раз это вызывает непропорциональное распределение ритмических долей (пример 81). Точно так же ранжировщика может увлечь поиск мелодических соответствий (пример 82).

В редких случаях учёт сразу всех четырёх факторов приводит к непротиворечиво-согласованному решению ранжировочной проблемы, особенно — в свободно-импровизационных стилях пения. Однако иной раз это оказывается возможным даже при таком вольном и прихотливом интонировании, как в свадебных причитаниях эрзя-мордовской невесты (пример 83). Чаще же в таких случаях ранжир может быть лишь более или менее приблизительным, однако и он имеет смысл, так как многое проясняет в импровизационной структуре напева (пример 84).

Если вернуться теперь к структурно неупорядоченным, лишённым ранжира нотациям, с которыми всё ещё часто приходится иметь дело редактору фольклорных изданий, то становится особенно очевидным, что даже при очень простых композиционных структурах восприятие напевов по таким нотациям связано с некоторыми затруднениями (пример 85).

Упорядоченные же в строгом межстрочном ранжире, такие сравнительно простые формы начинают легко восприниматься даже неподготовленным читателем. Каждая их строфа, будучи отделена небольшим отступом, схватывается единым взглядом, а её композиционное варьирование выступает достаточно рельефно. Кроме того, этим же самым достигается наглядное соотнесение нотного и отдельно публикуемого словесного текстов в их типовом строении (пример 86).

Аналогичным образом проясняется такто-метрическая, слоговая и мотивно-тематическая структура свободно-тирадных композиций эпического склада, характерных, в частности, для песенных фрагментов якутских олонхо (пример 87). Конфигурация неполных строк, а также намеренное отступление от ранжира в крайних строках подчёркивает свободную мотивную драматургию напева и симметрию обрамляющих тираду запевно-припевных возгласов ²⁷.

Нелишне будет заметить, что уже неоднократно публикуя данную нотацию, я каждый раз вношу

изменения в ее синтаксическую разметку, добиваясь более рельефного и адекватного внутреннему мотивному содержанию композиционного решения. И таких решений, в зависимости от поставленной цели, может быть несколько. Особенно тогда, когда структура эпической тирады или песенной строфы не столь очевидна и допускает равно возможные толкования.

В пояснение остановлюсь несколько подробнее на одном более сложном примере (пример 88-89). Северорусским лирическим песням нередко свойственно замысловатое и тонкое мелодико-ритмическое плетение напева в весьма ограниченном высотном контуре. Распутать этот бесконечно перетекающий интонационный узор, наглядно представив композицию строфы, очень и очень непросто. Здесь невозможен ни строгий тактовый (из-за постоянных метрических смен), ни сколь-либо регулярный мотивно-ритмический ранжир. Каждая строка вполне индивидуальна, хотя их повторение из строфы в строфу достаточно последовательно. Сама разбивка непрерывно выходящего напева на строки в данном случае может быть осуществлена по-разному. В частности, возможно и такое схематическое расчленение (см. пример 89), которое позволяет достигнуть, пожалуй, наибольшего слогоритмического и мотивного соответствия в ранжирах. Однако и оно не слишком подходит для этой своего рода «цепной» строфической формы, в которой постоянно вращаются мелодически сходные попевки. Быть может, наиболее адекватной явилась бы и соответствующая этому постоянному кружению сложнокольцевая форма представления строфы (пример 90).

К подобного рода графическим решениям с круговым видом нотной строки иногда приходят и другие фольклористы: в упоминавшейся книге Анны Чекановской воспроизведён пример многоголосного «кольцевого» пения, заимствованный из африканских записей Д. Райкрофта ²⁸ (пример 91).

В связи с проблемами ранжира и, в частности, ранжира тактового, следует вновь ненадолго вернуться к вопросам тактирования. Закрепляя сложившуюся нотировочную практику, имело бы смысл чётко разделить два типа метрики — акцентную и времяизмерительную, как это, собственно, и принято уже в общетеоретической литературе. Для того, чтобы читателю не приходилось самому решать вопрос о принадлежности предлагаемой ему нотировки к тому или иному типу, целесообразно, быть может, попытаться ввести простейшие символы. Например, акцентную метрику помечать знаком акцента над исходным обозначением размера или над ноткой в метрономическом указателе ($\frac{3}{4}$; $\text{♩} = 76$), а для времяизмерительных отношений избрать специальный значок, который также ставился бы в аналогичных местах и символизировал протяжённость основной тактовой доли ($\frac{1}{2}$; $\text{♩} = 54$). В тех же нередких для народной музыки хореического склада случаях, когда оба типа метрики практически совпадают и тактовые черты одновременно несут предакцентную и разделительную функции, необходимость в специальном обозначении либо просто не возникает, либо, для большей ясности, можно было бы ставить оба знака одновременно ($\frac{3}{4}$; $\text{♩} = 92$).

Конечно, предложенный способ решения проблемы тактирования скорее всего явился бы временным, паллиативным, и фольклористическая практика вряд ли пойдёт по этому пути. Необходимым представляется более решительное разделение двух способов тактирования, соответствующих акцентному и времяизмерительному принципам. И здесь, очевидно, без графического противопоставления двух видов тактовых черт не обойтись. Более того, поскольку все возможные и полиграфически приемлемые виды тактовых черт уже были использованы при обоих способах тактирования, следует, вероятно, прибегнуть к более радикальному приёму. Тактовой черте обычного вида, сохраняющей акцентно-метрическое значение, необходимо противопоставить своего рода «античерту», небольшой пробел в нотоносце («станообрыв», как бы белая черта). При этом черты двух видов перестают сталкиваться и противоречить друг другу в едином нотном тексте. За тактовой чертой остаётся традиционная акцентоуловительная функция, в то время как за станобрывом, в полном соответствии с его внешним видом, закрепляется разделительное, синтактико-сегментирующее значение.

Введение станобрывов как знаков синтаксического тактирования логически подготовлено всем предшествующим опытом синтаксической разбивки нотного текста. Если расчленение текста на нотные строки производится независимо от акцентно-тактовых черт и части одного

метроизмерительного такта нередко оказываются на разных нотоносцах, то небольшие разрывы нотного стана внутри этих строк становятся естественным дальнейшим шагом на пути синтаксического расчленения нотаций, то есть синтаксического тактирования.

Разумеется, применение станообрывов имеет смысл только в тех случаях, когда синтаксическая сегментация не соответствует метрической. Когда границы метрического и синтаксического членения совпадают, надобность в них отпадает, поскольку обычная тактовая черта в таком случае может совмещать в себе обе функции.

Приведу в качестве экспериментальных несколько образцов, тактированных одновременно двумя способами ([пример 92](#), [пример 93](#), [пример 94](#), [пример 95](#)).

Подобно различию простой и пунктирной тактовых черт, возможна градация и станообрывов. Минимальный разрыв должен отмечать элементарные синтаксические членения, в то время как увеличенный (сдвоенный) пробел может отмечать структурно более весомые цезуры (см. [пример 93](#)). Ещё большее увеличение разрывов нежелательно, однако оно может возникать иногда как следствие строгого, пунктуально проведённого ранжирования (см. [пример 94](#)). В подобных ситуациях, чтобы не создавалось впечатление разорванности мелодической ткани, пробел в нотоносце следует, вероятно, заполнять введением горизонтальной стрелки.

Очевидно, что размеры синтаксических и метрических тактов могут и должны расходиться. Возникает вопрос, как их отмечать в нотном тексте. Возможно, с моей точки зрения, следующее решение: размеры акцентных тактов ставить на их обычном месте (на самом нотоносце), а синтаксических — над нотной строчкой при станообрывах. Естественно, что концы нотных строк при таком способе тактирования в специальных пометках не нуждаются, поскольку сами они являются указателями синтаксических цезур.

Подводя итог данному разделу, следует отметить, что синтаксически-стиховая разметка нотного текста, направленная на выявление музыкально-поэтической структуры песенной строфы, требует от нотировщика определённого опыта и навыков. Сравнительно легко достижимая в куплетной песне бытового склада, подобная разметка весьма проблематична в импровизационной мелодике причитаний или в изощрённой строфике ориентального мелоса. Специфические трудности выдвигает многоголосная фактура хоровых протяжных песен с характерными для неё словообрывами и так называемой «цепной» формой.

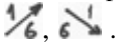
Но преодоление всех этих трудностей представляется весьма желательным и целесообразным не только в специальных исследовательских изданиях, но и в популярных нотных сборниках, поскольку возникающий при этом выразительный графический облик нотной строфы существенно облегчает восприятие внешней формы и внутреннего содержания песни, особенно для иноязычного музыканта. Композиционная завершённость нотного текста, уравновешенность и индивидуальность его внешних контуров, стихоподобное размещение нотных строк, вскрывающее внутреннюю структуру песни, — всё это может служить дополнительным критерием аналитической глубины нотаций, постижения адекватных связей формы и содержания в народно-песенной мелодике.

Примечания

¹ Bartók Bela. Serbo-Croatian Folk Songs. — N. Y., 1951.

² На один типичный в этом отношении образец бурдонного двухголосия обращает внимание в своём «Руководстве по нотированию музыкального фольклора» Драгослав Девич (Dević Dragoslav. Osnovna melografska uputstva. — Beograd, 1974. № 9. S. 17-18). Ритмоинтонационная индивидуализация голосов внутри басового бурдона вынуждает нотировщика отвести ему две нотные строки.

³ Замысел такой публикации отчасти реализован в I томе редактировавшегося мною труда Т.М. Алибакиевой «Двенадцать уйгурских мукамов» (Алма-Ата, 1988).

- 4 Чекановска Анна. Музыкальная этнография: Методология и методика. — М., 1983. С. 67-69 (раздел «Расшифровка с комментариями»).
- 5 Сайдашева З., Ярми Х. Татарско-мишарские песни. — М., 1979. Песни, напетые Х. Ишмаматовым, «обладателем несильного, но приятного по тембру баритона», нотированы в басовом ключе; образцы, сообщённые А.Кротовым, «обладателем красивого, мягкого по тембру тенора», — в скрипичном.
- 6 Stockmann Doris, Fiedler Wilfried, Stockmann Erich. Albanische Volksmusik: Gesänge der Gamen. — Berlin, 1965. Bd. I.
- 7 Ахобадзе В. Грузинские (аджарские) народные песни. — Батуми, 1961.
- 8 Джуджев Стоян. Теория на българската народна музика. — София, 1961. Т. 3.
- 9 Традиционное и современное народное музыкальное искусство // Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных — М., 1976. Вып. XXIX. С. 14-17.
- 10 Алексеев Э. Некоторые особенности звуковысотной организации традиционной якутской мелодики // Музыкальная фольклористика. — М., 1973. Вып. I. С. 158-159.
- 11 Предложенный мною способ обозначения микроальтерационных нюансов не всегда правильно трактуется другими исследователями. Так, в названной выше работе И.Мациевского (с. 13) сказано, что «Э.Алексеев, в зависимости от поворота угла стрелы влево или вправо, отмечает треть или шестую часть тона». Вероятно, это результат недоразумения, так как в моих работах речь идет о трети полутона или шестой части тона, что в принципе одно и то же. Кстати, в статье Мациевского спутана конфигурация стрелок, хотя числовое их выражение (при переводе в УЗМА) передано правильно — .
- 12 Листопадов А.М. К вопросу о записях народных песен // Музыка и жизнь. 1909, № 1. С. 5-6.
- 13 Конспективные и потому малопонятные наброски В.Пасхалова и Б.Яворского нами опущены.
- 14 Листопадов А. Собираение и запись народных песен (Из наблюдений фольклориста) // Сов. музыка, 1950, № 11. С. 49.
- 15 Vasiljević M. Jugoslovenski muzički folklor. — Beograd, 1953, II. S. XXII.
- 16 Былины. Русский музыкальный эпос / Сост. Б.М. Добровольский, В.В. Коргузалов. — М., 1981. С. 34.
- 17 Vгаילוіи С. Le rithme aksak // Opere. — Bucuresti, 1967. Vol. I.
- 18 Одна из последних и лучших работ этого плана — книга Тодора Джиджева «Проблемы на метроритма и структурата на песенния фолклор» (София, 1981). Среди советских исследований, посвящённых сложным проблемам народной ритмики, отмечу две работы П.Ф. Стоянова: «Ритмика молдавской дойны» (Кишинев, 1980) и «Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма» (Кишинёв, 1985).
- 19 Devic Dragoslav. Osnovna melografska uputstva.—Beograd, 1974. S. 46.
- 20 Руднева А.В. О расстановке тактовых черт в русских народных песнях: Материалы к семинару. — М., 1979. С. 28; см. также: Руднева А.В. Курские танки и карагоды. — М., 1975. С. 129, 260.
- 21 Толстой С.Л., Зимин Б.Н. Спутник музыканта-этнографа. — М., 1929. С. 18.
- 22 Кашперов В. Напевы русских песен, записанные князем Вл.Ф. Одоевским // Вестник Общества древнерусского искусства. 1875. Май.
- 23 Руднева А. В. Курские танки и карагоды. Указ. изд. С. 49, 52.
- 24 В частности, можно адресовать читателя к работам А.А. Банина, особенно к статье «Слово и напев. Проблемы аналитической текстологии» в сб. «Фольклор. Образ и поэтическое слово в контексте» (М., 1984), а также к его рецензии на былинный том «Собрания русских народных песен» («Сов. музыка», 1986, № 8).
- 25 Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. — М., 1928. Т. 1. С. 364.
- 26 Иногда лучшим решением может явиться двухколоночное размещение нотного текста, аналогичное двухколоночному же набору текста поэтического.
- 27 Звездочкой в сопровождающем напев тексте фольклористы отмечают конец нотации.
- 28 Rysgoft D. Nguni Vocal Polyphony // Journal of International Folk Music Council. 1967. Vol. 19. P. 99.

От автора

Теоретические основания Практические рекомендации Заключение

Нотации Источники нотных примеров

© Sakha Open World