

К ВОПРОСУ ОБ АНАЛИТИЧЕСКОМ МЕТОДЕ НОТИРОВАНИЯ

Богдан Луканюк. До питання про аналітичний метод нотування.

Поняття „аналітичного методу нотування” в науковий обіг запровадив значний російський етномузикознавець Євгеній Гіппіус у середині ХХ століття в руслі загальної критики „суб’єктивно-емпіричного методу”, сповідуваного прибічниками європейської порівняльної музикології. За словами Є. Гіппіуса, основне завдання фольклористичного нотного запису полягає у виявленні закономірностей національної музичної форми та національного музичного стилю в абстрагуванні від усього несуттєвого, випадкового; іншими словами, музично-етнографічна транскрипція повинна відбивати передовсім типологію музичного фольклору. Оскільки типові особливості фольклорного твору, в свою чергу, можуть визначатися як інтуїтивно, так і на підставі достеменного знання норм народномузичного мовлення (мислення), існує потреба розрізняти в типологічній транскрипції два її основні вияви – суб’єктивний та об’єктивний. З історичного погляду суб’єктивно-емпірична транскрипція уже відійшла в минуле, а повноцінна об’єктивно-типологічна транскрипція фактично знаходиться в зародковому стані; сьогодні ж панує суб’єктивно-типологічна транскрипція, яка покликана акумулювати позитивний досвід типологічно спрямованого бачення фольклору і яка минеться щойно тоді, коли будуть остаточно встановлені основоположні закони народномузичної мови, її граматики (морфології, синтаксису) та фонетики.

Ключові слова: музично-етнографічна транскрипція, історична класифікація нотації, типологія народної музики, аналітичне нотування, Євгеній Гіппіус.

Аналитический метод нотирования Е.В. Гиппиус окончательно разработал, по его же словам, в послевоенные годы [56, с. 14] и с тех пор неизменно пользовался им в собственной практике редактирования сборников фольклорных произведений разных народов [1; 12; 16; 48; 50; 56]. При этом Е.В. Гиппиус обычно ссылаясь, а вслед за ним и другие¹, на обоснование данного метода в предисловии к собранию Б.А. Галаева [50, с. 3-4]².

Там же, кроме того, впервые было применено такое новшество, как „графическое отображение особенностей музыкальной и

¹ Например: [43, с. 36] (в украинском издании этой статьи ссылка на Е.В. Гиппиуса почему-то отсутствует: [44, с. 81]). Также многие, ссылаясь на Е.В. Гиппиуса, дословно цитируют его определения, но без кавычек и не указывают конкретной работы, из которой эти определения заимствованы (см., например: [46, с. 4; 49, с. 20]). Сходным образом Э. Алексеев ([2]), рассуждая об аналитической нотации и подчеркивая „особое значение для выработки ее принципов исследовательской и редакторской деятельности Е.В. Гиппиуса”, нигде не указывает ни одной из тех работ, где излагаются эти принципы.

² За возможность ознакомиться с предисловием к этому сборнику, отсутствующему в библиотеках Украины, выражаю признательность Санкт-Петербургским коллегам Изалию Земцовскому и Михаилу Лобанову.

стиховой ритмической композиции параллельно: в нотной записи напева и строфовой редакции песенного стиха” [50, с. 3-4]. В такой системе расположения нотной записи, по мнению Е.В. Гиппиуса, „взаимосвязи музыкально-ритмических периодов внутри мелостроф строго координированы” и это „дает о них наглядное, своего рода пространственное¹ представление о временной периодической структуре песенных мелостроф, которая в обычном изложении остается нераскрытой” [56, с. 14].

Подобное новшество, по большей части внешнего характера и оттого бросающееся в глаза, произвело настолько сильное впечатление, что в этномузыковедческом обиходе аналитический метод нотирования стал устойчиво отождествляться главным образом с графической формой изложения². Однако такое отождествление следует скорее считать либо недоразумением, либо удобным упрощением. Хотя бы потому, что в применяемой нотной графике отражается лишь музыкально-ритмическая структура песенных строф, а не целая система элементов, определяющих национально-типические закономерности строя и стиля фольклорного произведения. Как подчеркивал сам Е.В. Гиппиус, „форма изложения нотаций опирается на метод <...> аналитического нотирования”, который, в свою очередь, исходит из данных „анализа системных видов периодических структур традиционных народных песен” [56, с. 14]. Этот триединый процесс, разумеется, осуществляется в обратном направлении³, поэтому цепочку его относительно самостоятельных этапов схематически можно изобразить таким образом (символы „>” указывают не только на направление процесса, но и последовательный переход от более широкого понятия к более узкому):

анализ > нотирование > изложение

Рис. 1

¹ В предисловии к сборнику Б.А. Галаева [50] на этом месте: „зрительное” (курсив Е.В. Гиппиуса).

² См. сноску 1, а также: [3, с. 6-7; 17, с. 294-296].

³ „Сущность метода аналитического нотирования звукозаписей образцов народной музыки <...>, – писал Е.В. Гиппиус, – сводится к уточнению нотации на основе данных теоретического анализа музыкального и стихового ритмического строя каждой песни и последующего графического отображения особенностей музыкальной и стиховой ритмической композиции параллельно: в нотной записи напева и строфовой редакции песенного стиха” ([50, с. 3]).

Каждый из этих этапов, конечно, заслуживает отдельного углубленного изучения и комментирования прежде всего с точки зрения „что”, „зачем” и „как” именно следует анализировать, нотировать и излагать. Сам же Е.В. Гиппиус, как известно, конкретных указаний на сей счет не оставил, зато дал достаточно образцов практических решений, которые нужно тщательно исследовать и обобщить¹. В настоящем очерке хотелось бы затронуть лишь вопрос определения сущности аналитического метода нотирования в собственно гиппиусовском понимании, оставляя в стороне вопросы анализа песенных напевов и формы изложения их нотаций, поскольку в этномузыковедческой литературе этот метод по-прежнему интерпретируется весьма и весьма неоднозначно².

Собственно теорию аналитического нотирования Е.В. Гиппиус выработал уже в начале 50-х годов прошлого века, по крайней мере впервые она кратко была изложена в предисловии редактора к биографическому очерку о Е.Э. Линевой. Главные, исходные ее (теории) тезисы сводились к следующему: „Хороший музыкальный

¹ В анализе определяющим является гиппиусовское понятие „музыкально-ритмического периода” как компонента слоговой музыкально-ритмической формы мелострофы, непосредственно в нотациях его границы отмечены разделительными знаками в виде тактовых черт (интересно, что термин „период”, пожалуй, в том же значении употреблял и С. Людкевич [41, с. VIII-IX]. Методика текстологического анализа народно-песенной ритмики изложена во второй главе исследования: [8, с. 229-281] (аналитический метод нотирования здесь не рассматривается, вопреки утверждениям А.И. Иваницкого). Вопросы графики изложения музыкально-этнографических нотаций подробно обсуждаются в работах: [2, с. 84-90; 17, с. 294-296].

² Ср., например: [2, с. 7-8, 13, 84-95; 14, с. 38-39; 43, с. 36-38]. С иной стороны, полное непонимание не только сущности, но и исторических реалий обнаруживают, скажем, вот такие утверждения: „Е. Гиппиус и З. Эвальд применили так называемую аналитическую нотацию (еще раньше это делали венская, немецкая школы, исследуя музыку Востока с особым вниманием к ономотопеичным [?. – Б. Л.] околотекстовым нюансам – дыхательным паузам, динамическим акцентам и т. п., в новейшее время – З. Эстрайхер), подавая расшифровки в партитурах с обстоятельными словесными к ним комментариями” [11, с. 75]. Но, во-первых, З. Эвальд никак не могла применять метод аналитического нотирования, поскольку его разработал Е.В. Гиппиус уже после ее кончины (см.: [56, с. 14]). Во-вторых, этот метод вовсе не предусматривает комментирование транскрипций, поэтому Е.В. Гиппиус, как правило, специально не комментировал свои расшифровки ни в сносках, ни в примечаниях. В-третьих (и это самое главное), представители венской и берлинской школ (очевидно, сравнительного музыкознания) использовали не аналитическую нотацию, а как раз – наоборот, так сказать, „антианалитическую” (о чем немного ниже).

расшифровщик должен быть исследователем стиля данной народной музыкальной культуры. Он должен отдавать себе ясный отчет, что и почему он детализирует в записи. В противном случае детализированная запись неизбежно превращается в ненаучную эмпирику. Основная задача нотной записи с фонографа (музыкальной расшифровки) – в раскрытии закономерностей национальной музыкальной формы и национального стиля. Расшифровщик должен искать эти закономерности в процессе живого наблюдения и тщательного анализа произведений народной музыки. Характер редакции музыкального текста должен вырабатываться для каждого национального песенного материала на основе обобщений, полученных в процессе лабораторной работы над расшифровкой” [7, с. 6] (разрядка везде Е.В. Гиппиуса). Отсюда вытекает сформулированное позже „основное требование аналитической нотации: отграничение закономерного от случайного, выделение в нотной записи закономерного и вынос в сноску случайного с мотивированными оговорками” [50, с. 3-4] (разрядка Е.В. Гиппиуса).

Сегодня подобные методологические рекомендации общеправляющего характера могут восприниматься как прописные истины, но в середине прошлого века они имели безусловно революционное значение. Впервые в русской музыкальной фольклористике вместо туманных требований полной адекватности нотной записи реальному звучанию произведения, основанной исключительно на субъективных слуховых оценках, была сформулирована необходимость исследовательского отображения в ней закономерных явлений, существенных свойств звукового оригинала в отвлечении от несущественных. „Нотация такого рода, – в отдельном абзаце резюмировал Е.В. Гиппиус, – может быть названа аналитической в отличие от субъективно-эмпирической нотации, <...> характерной для работ исследователей берлинской школы “сравнительного музыкознания” [7, с. 6].

Наверное, в этих заключительных словах содержится ключ к пониманию существа аналитического метода нотирования и побудительных причин его возникновения. Дело в том, что изобретение звукозаписи дало нотированию народной музыки новые, ранее немыслимые возможности – фонограф позволял в кабинетных условиях неоднократно прослушивать звучание народно-музыкального

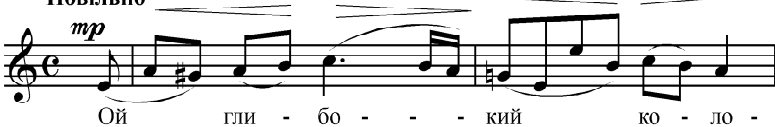
произведения и изложить его на бумаге во всех подробностях¹, а потребность в крайней детализации с использованием особых условных обозначений и даже измерительной аппаратуры вызывалась потребностями досконального изучения традиционной народной музыки прежде всего внеевропейских стран, весьма далекой по своему складу от европейского композиторского творчества [57, с. 1-25]. Так родилась заманчивая идея создавать письменные документы, во всем как можно точнее соответствующие документам звуковым.

Однако по мере накопления опыта безоглядно детализированного нотирования все очевиднее становилась его научная несостоятельность. Исходя из безусловно верных теоретических предпосылок максимальной точности и достоверности, подобного рода нотирование регистрировало, может быть, очень важные моменты, но случайно и не систематически, отчего его познавательная способность оказывалась весьма и весьма ограниченной². Главная его беда состояла вовсе не в чрезмерной детализации, а в том, что расшифровщик фонограммы, обычно работая как бы вслепую, по наитию оценивая звучащие явления по немудреной методике: „а мне так кажется (слышится)”, в отрыве от общего стилевого контекста, т. е. без мысленного соотнесения с их известными или вероятными вариантами, как правило, предлагает индивидуальный, по сути единичный графический аналог слышимого, не поддающийся сравнительному изучению. В итоге сходные, родственные или даже одинаковые звуковые явления (произведения в целом) получают на бумаге настолько различные выражения, что бывает трудно, а то и просто невозможно догадаться об их закономерном сходстве или родстве; при систематизации, каталогизации такие нотные записи неизбежно попадают в разные классификационные группы, ибо без разумной нотации нет и разумной классификации. Вот, к примеру, две записи несомненно одного и

¹ Один из пионеров нотирования фонографических записей С. Людкевич об их преимуществах писал: „Если в нотировании народной мелодии мы действительно хотим иметь <...> фотографическую верность одного образца данной продукции, то как раз фонограф дает нам готовый такой фотографический снимок с натуры <...>, который каждый нотирующий может воспроизводить сколько угодно – всегда в том самом виде, – пока данную продукцию песни со всякими подробностями обстоятельно не положит на бумагу” ([41, с. IV]).

² Характерным примером этому может быть запись А.А. Потебни, рассмотренная К.В. Квиткой в работе о паузах в народном пении ([20, с. 185-186; 19, с. 73-74]).

того же напева¹, которые как бы в точности изображают особенности его исполнения, но при том никак не вписываются ни в одну их известных песенных форм украинского фольклора²:

1^а
Повільно
mp

 Ой гли - бо - - - кий ко - ло -
p

 дя - зю, зо - ло - ті - ї клю - чі, зо - ло -
p

 ті - ї клю - чі та і зо - ло - ті - ї клю - чі.

1^б
Molto largo. (дуже поважно)
p

 Ой гли - бо - кий ко - ло - дя - зю,
mf

 зо - ло - ті - ї клю - чі, зо - ло - ті - ї клю - чі,

 зо - - - - ло - - - ті - ї клю - чі.

¹ Вар. *а* – [4: № 17]; вар. *б* – [31: № 17]. См. также опыт „реконструкции” записи М. Лысенко: [53, с. 358-359]. Нотации эти, разумеется, слуховые и осуществленные еще в дофонографическое время, тем не менее они по своим псевдоиндивидуализирующим тенденциям также показательны, как и фонографические транскрипции в национальных музыкально-фольклористических школах первой половины XX века (ср., например: [33, с. 5-6; 34, с. 49]).

² Украинские народные песни (и обрядово-весенние, и лирические, и т. наз. „дворачки”) со структурой стиха (4+4+6х6х6)2 обычно имеют следующую типовую музыкально-ритмическую форму:



(см.: [28, с. 113, № 66; 29, № 65; 30, с. 56, № 4 и с. 84, № 2).

Все это вызвало в конечном счете критическое отношение к детализированному, но целиком интуитивному нотированию, вылившееся в общую историческую тенденцию его отрицания и преодоления на основе дискурсивной типизации. Наверное, одним из первых выступил Ф.М. Колесса, он уже к концу тридцатых годов пришел к выводу, что „между слуховыми записями и фонографическими имеется примерно такая разница, как между фотографией и рисунком: фотограф фиксирует до мелочей даже случайные черты данного предмета довольно подробно, но механически, тогда как художник стремится охватить наиболее существенные черты, наиболее характерные, которые повторяются во время движения” [47, с. 27]¹. В Польше ярким приверженцем транскрипционных идей берлинской школы сравнительного музыкознания был один из ведущих польских этномузыкологов второй четверти прошлого века Л. Каменьский². В слепой погоне за абсолютной документальной точностью он фиксировал в своих нотациях буквально все слышимое в фонограмме, даже такие совсем случайные явления, как запинка в пении или произвольные перерывы между исполнениями отдельных мелостроф (см. 2 такт в 3 мелострофе примера 2) [58, с. 21-22, № 1]³.

¹ Возможно, Ф. Колесса, как бы негласно оспаривая точку зрения С. Людкевича, прибегнул к той же „фотографической” аналогии (см. сноску 1 на с. 73).

² О нем см.: [59, с. 103-112; 63, с. 24-25]. В России, по мнению Е.В. Гиппиуса, наиболее ярким представителем этого же направления был И.С. Тезавровский [7, с. 9].

³ Партитурное изложение транскрипции мое, как и указание на пропуск части мелодии, который свидетельствует наравне с другими признаками о том, что информант плохо знал или помнил исполняемую для фонозаписи песню, а посему опубликованный документ имеет весьма сомнительную научную ценность. – Б. Л.).

Эту транскрипцию Л. Каменьский считал нужным еще дополнить следующим комментарием: „Интонация: В строфе 1 (из напетых) такты 5-6 опускаются до –30 центов, последующее *des* в такте 7 по отношению к этому [повышается на] +50 (абсолютно +80), затем возвращение до относительно чистого *Des*. В строфе 2, такты 3-4 полностью +50 (отмечено только повышение ноты *as* как [производящее] решающее впечатление по аналогии со следующей строфой), затем возвращение до *Des*⁰. В строфе 3, такты 3-4 опять +50, от 5 такта остальная часть строфы +30. В строфе 4 тоника +30, в частности в такте 3 трехкратное *as* относительно +70, в такте 5 *as* относительно –30, в такте 6 *as* относительно +70. В строфе 5 после двух тактов +30, в такте 3 четыре ноты *as* составляют абсолютно +100, +80, +80, +100, такты 4-5 абсолютно +80, такт 6 абсолютно +100, в такте 7 *des*¹ абсолютно +130, *as* абсолютно +50, такт 8 абсолютно +100, или: такты 3-5 держатся вообще на уровне *Des* +80, в частности повышенные ноты в такте 3 относительно +20 (по отношению к предыдущему уровню, из которого вырастают, они составляют +70), последние три такта держатся на *D*⁰, из которого в предпоследнем такте нота *d*¹ (нотированная

$\text{♩} = 98$

1. I czer-pa-la, wi-rzê-ka-la. "Cze-ğuo zem ja do-cze-ka-la, di-dlum-di, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj!" *mp* *poco dim.*

2. Do-cze-ka-lam mą-ża zle-ğu, no mne szel-ma nidz ęo-dnê-ęuo, di-dlum-di, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj. *p* *sfz* *dim.* *mf*

3. Ra-no wsta-je, dè è... jed-no ła-je, ñi-ędi mu pisk ñe u-sła-je, di-dlum-di, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj. *p* *sfz* *<* *>*

4. Hu-ka pu-ka u o-kên-ka, ki-ja szu-ka, aj dlum-daj, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj. *mf sfz* *p*

5. A ja-kê-ęo? dą-bo-wê-ęo, na mne szel-ma nidz ęod-nê-ęuo, aj dlum-daj, di-dlum-daj, di-dlum di-dlum-daj. *sfz* *<* *>*

$\text{♩} = 104$

$\text{♩} = 108$

Это, конечно, нелепые крайности. Но Я. и М. Собеские, ученики Л. Каменьского, выдающиеся представители следующего поколения польских этномузыкологов, уже в послевоенные годы сумели сделать соответствующие выводы из такого рода лишенных всякого смысла скрупулезностей и, подобно Е.В. Гиппиусу, заявили о необходимости отказаться от „транскрипции чисто эмпирической, регистрирующей все явления, слышимые в звукозаписи”, и перейти к „транскрипции оценивающей (*“wartościujacej”*), которая регистрирует только явления, рассматриваемые как постоянные, правильные и имеющие познавательное значение для этномузыковедческих исследований” [61, с. 477]¹.

Таким образом, аналитическая нотация или же оценивающая транскрипция, чтобы решать возлагаемые на нее познавательные задачи раскрытия общих закономерностей национальной музыкальной формы и национального стиля, должна воплощать вовсе не все звучащие частности конкретного исполнения народно-музыкального произведения, а только передавать свойственные ему наиболее существенные, наиболее характерные черты. Такого рода транскрипция выступает первоначальной формой типологического описания данного произведения² – научным обобщением, дающим понятие о нем как об одном из ряда однотипных явлений в системе определенной народно-музыкальной культуры.

Степень детализации при этом – не самое главное: нотирование может быть и очень схематичным, и весьма детальным, однако и в одном, и в другом случаях субъективно-эмпиричным, а значит, бесполезным для сравнительных изысканий. Самые подробные и точные данные, как известно, предоставляет измерительная аппаратура,

как *des*¹) супертонирует на 30, тогда как нота *a* (нотированная как *as*) детонирует на 50 центов. Кроме того, отмечено повышения и понижения на 50 центов в четырех начальных тактах. Часть этих отклонений происходит, безусловно, по чисто физиологическим причинам, хотя часть из них имеет выразительное значение”. (О дополнительных диакритических знаках, использованных Л. Каменьским в своей транскрипции, см.: [57: § 1.3 - § 11]).

¹ См. также: [50, с. 2-5]. Ср. у Е.В. Гиппиуса: „При аналитическом нотировании звукозаписей нельзя ограничиваться воспроизведением в нотах только того, что слышится в звукозаписи, и педантичным обозначением всех закономерных и случайных отклонений от привычной интонации (как это принято в эмпирических нотациях)” ([50, с. 4]).

² Следующую ступень составляет структурно-типологический анализ относительно замкнутых множеств сходных музыкально-фольклорных произведений как явлений определенной этнокультурной системы, вне которой любая их сторона не может быть адекватно понята и классифицирована.

проведенные же опыты убеждают, что такие данные оказываются совершенно бесплодными, пока они не будут подвергнуты типизации в согласии с поставленными исследовательскими целями, достигнутому уровню теоретического познания музыкально-стихового строя народного творчества, изученности его типовых форм и исторически сложившимися национальными традициями нотографического отражения живого звучания [55, с. 70-75; 45, с. 45-52; 42, с. 53-58; 62, с. 63-75]¹.

Представители эмпирического нотирования народной музыки, выступая пионерами ее письменного документирования и по большей части проторяя путь в будущее, были обречены действовать на ощупь в потемках², оттого излагали иногда свое субъективное видение фольклорного произведения (особенно необычного по меркам европейской академической музыки) в довольно замысловатой и даже странной форме, которая не поддается типологическому моделированию³ (как в приведенном нотном примере 1), а если и моделируется, то оказывается на поверку ложноориентирующей, относящейся к совсем иному мелотипу. Такие нотации в целом не представляют научной ценности и после ответственной экспертной оценки должны быть изъяты из национального фонда письменных источников музыкально-этнографической информации [38, с. 45-53]⁴. Но в некоторых случаях допущенные ошибки все же удается

¹ Наивно полагать, будто бы транскрипция (не только нотная, но и в абсолютных величинах) в состоянии отразить реальное звучание настолько досконально, чтобы только по графическим знаками можно было его воспроизвести во всей полноте. Музыкально-этнографическая транскрипция в некотором смысле аналогична картографированию: сколь бы не был детальным чертеж (даже в соотношении один к одному), он никогда не будет точь-в-точь тем же, что и запечатленная в нем местность во всем своем многообразии.

² В настоящее время детской болезнью эмпиризма страдают главным образом начинающие любители или слишком самонадеянные дилетанты, недостаточно или вообще никак не усвоившие опыт своих великих предшественников, в частности те из академических музыкантов, которые ничтоже сумняшеся полагают, что для успешного нотирования произведений народной музыки вполне достаточно иметь отменный слух и уметь хорошо писать диктант по сольфеджио, а для их анализа – проштудировать учебник о строении музыкальных произведений И.В. Способина, Л.А. Мазеля или др.

³ О моделировании мелотипов см.: [9, с. 20-27; 39, с. 124-135; 40, с. 140-161]. Свое понимание сущности принципов моделирования произведений музыкального фольклора в связи с основными вопросами их нотирования Е.В. Гиппиус вкратце изложил в исследовании: [6, с. 25-29, 31].

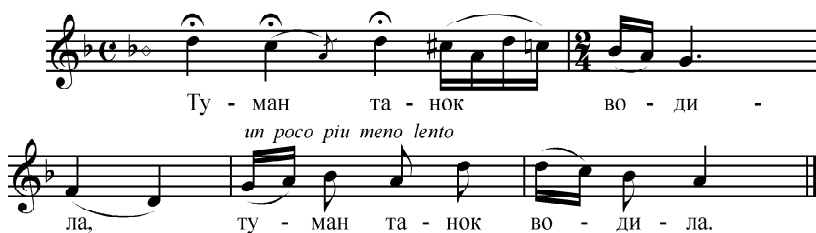
⁴ Хотя, как предостерегал К.В. Квитка, „одна и та же запись может быть пригодна для суждений по одним вопросам и непригодна для суждений по другим” ([19, с. 31]).

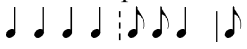
устранять с помощью текстологического анализа, что заодно показывает весьма наглядно отличие субъективно-эмпирического нотирования от аналитического, типологически сориентированного.

Так, нотируя в собственном исполнении сравнительно простую мелодию веснянки, Леся Украинка (выдающаяся украинская поэтесса, жена К.В. Квитки) явно ошиблась во 2 и 3 тактах, поскольку в результате получился мелотип с т. наз. „двое увеличенными ритмическими группами”: , в украинском фольклоре до сих пор не зарегистрированный [18, с. 50]² и, наверное, не существующий вообще [54, с. 43, № 13]:

3^a

Lentissimo



Несколько позже тот же напев в исполнении Леси Украинки записал К.В. Квитка и оказалось, что в действительности типовой мелоритмический рисунок должен быть несколько другим: . Правда, при этом транскриптор все же посчитал весьма характерным исполнительское продление на одну треть каждой из первых двух силлабохрон и выписал в нотах их реальную длительность [21, с. 8, № 4]:

3^b

Adagio



² Согласно кодировке К.В. Квитки мелотип, услышанный Лесей Украинкой, следовало бы записать как **AB-ab** и включить в группу 1.

Эти продления, впрочем, не лишают транскрипцию мелотипологической ясности. В силлабохронной схеме напева они создают неестественную последовательность из двух пунктированных длительностей подряд, благодаря чему легко читается их агогическая производность, а при моделировании восстанавливается принципиальное структурное значение (в современных транскрипциях подобные чисто исполнительские отклонения от нормы отмечают-ся т. наз. „пролонгациями” с возможным указанием для точности их реальной длительности):



В то же время повторная квиткинская запись позволяет поставить под сомнение фермату над третьей силлабохроной в нотировании Леси Украинки. Зато у нее имеется важная для выяснения генезиса данной веснянки ремарка, указывающая на некоторый темповый контраст между мелостроками (*un poco più meno lento*). Его, увы, не заметил К.В. Квитка.

Конечно, природа, а оттого и значимость допущенных в обеих нотациях упущений, разная. Оплошность К.В. Квитки вполне может объясняться предельной концентрацией его внимания на структуре произведения при нотировании непосредственно во время исполнения, тогда как Лесю Украинку подвело неумение мыслить мелотипологически, с одной стороны, с другой – недостаточная осведомленность в имеющейся музыкально-этнографической литературе. Со своей задачей она справилась бы куда лучше, если, во-первых, заметила, что в ее же фольклорном репертуаре имеется еще одна, несколько иная мелодия этого же типа, исполняемая в быстром темпе (*Presto*) и соответственно ритмически более отчетливо [21, с. 35, № 24], а во-вторых, знала, что нотированный ею напев в то время уже был опубликован в достаточно профессиональной нотации М.В. Лысенко [27, № 15], которая могла послужить надежным образцом для подражания.

Что касается некоторых высотных расхождений у Леси Украинки и К.В. Квитки (вторая и седьмая силлабохроны), то они,

несомненно, обусловлены противоположным направлением „округления”, приближенного изложения на письме микроальтераций, звучащих как бы между повышенным и диатоническим тоном¹. Сегодня такие звуки рекомендуется отмечать стрелками, направленными вниз или вверх [51, с. 40; 52, с. 29-32; 2, с. 65-67; 61, с. 478; и т. п.; ср. 57: § 2, Р. 3], хотя они вовсе не решают вопрос в принципе: как все же подобные микроальтерации интерпретировать в каждом отдельном случае, пользуясь обычными нотами, – как несколько повышенную диатоническую ступень (со стрелкой вверх) или, напротив, как несколько пониженную хроматическую (со стрелкой вниз)? В каждом конкретном случае точный ответ следует искать в типологии национально-фольклорного ладообразования. С этой точки зрения прав К.В. Квитка; предложенная Лесей Украинкой диатонизация (в духе А.И. Рубца) не утвердилась в теории украинской народно-музыкальной ладовости и соответственно в транскрипционной традиции.

Иным, но тоже весьма характерным примером непонимания типологии фольклора может быть нотация Е.Э. Линевой мелодии колыбельной, музыкально-синтаксической особенностью которой является принципиально открытая повторность (естественно, с небольшими вариантными изменениями) одной мелостроки [26: Нотное приложение. № 1]:



Таким напевам свойственный исключительно времячислительный музыкальный ритм, где, как известно, нет закономерной, организующей пульсации сильной и слабой долей [53; 19, с. 40-42; 35, с. 61-68], а потому затакт в них невозможен (тем более, что в данном случае он вызывает неестественные ударения в словах „люлі”). Следовательно, записанную Е.Э. Линевой мелодию правильнее читать без затакта („в такт”), но тогда в музыкально-ритмическом рисунке предпоследняя силлабохрона не может равняться четвертной, только восьмой с точкой, а последняя длительность должна быть либо четвертной: ||: ♩ ♩. ♩ ♩. ♩ ||, либо половинной:

¹ Подробнее об этом см.: [36, с. 15-17].

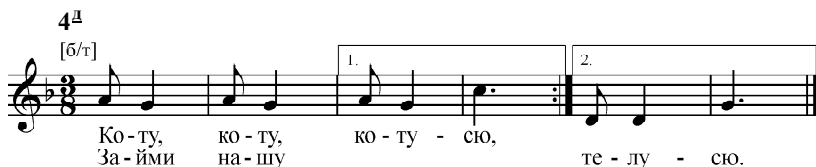
Все эти проблемы с мелоритмическим рисунком и тактовыми размерами возникли у нотирующих из-за ошибочного толкования способа ритмической организации напева колыбельной. В последнем из приведенных ее образцов (см. пример 4^B), нотированном сравнительно наиболее точно, вовсе не случайно стойко выдерживаются четвертные с точкой в конце каждой мелостроки: их никак нельзя отнести к составляющим обратных пунктирных ритмов ($\text{♪} \text{♪}.$), так как предыдущие ритмические длительности, безусловно, входят в иную объединительную долю ($\text{♪} \text{♪}. \text{:♪} \text{♪}. \text{:♪} \text{♪}. \text{:♪} \text{♪}. \text{:♪} \text{♪}.$), а значит, эти силлабохроны выступают вполне самостоятельными единицами мелоритмической пульсации. Иначе говоря, если данную нотацию тактировать за „школьными” правилами, то в ней перед последней силлабохроной нужно поставить тактовую черту и сменить первоначальный размер $\frac{3}{4}$ на $\frac{3}{8}$, т. е. $\text{||:}\frac{3}{4} \text{♪} \text{♪}. \text{♪} \text{♪}. \text{♪} \text{♪}. \text{:}\frac{3}{8} \text{♪}. \text{:||}$. Однако украинской традиционной народной песенности гетероритмическая организация мелодий не свойственна (если даже такие и встречаются, то они непременно являются генетически вторичными, производными от первичных изоритмически организованных прототипов), тогда объединительные доли, предшествующие четвертной с точкой, должны иметь в колыбельной ту же величину, что и последняя доля, а целые мелостроки – размер $\frac{12}{8}$ или дважды по $\frac{6}{8}$. Оказывается, все три транскриптора допустили одну и ту же ошибку, причем весьма типичную для эмпириков, принимающих мягкие „ямбические” соотношения длительностей 1:2 ($\text{♪} \overset{\overbrace{3}}{\text{♪}} \text{♪}$ и $\text{♪} \text{♪}.$) за сильно обостренные пунктирования 1:3 ($\text{♪} \text{♪}.$), не только в данном случае далекие по духу жанру песни, но и вообще чуждые украинскому фольклору (в отличие, скажем, от венгерского) [45, с. 45–52]¹.

Таким образом, нотированный Е.Э. Линевой напев относится к типу колыбельных с „ямбической” организацией мелоритма, что сумели верно уловить и отразить на бумаге иные транскрипторы (

¹ А также: [37, с. 22-26].



Архетипом же данной колыбельной надо бы считать [13, с. 288, № 858]¹:



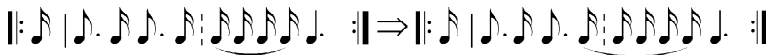
На основании осуществленного мелотипологического анализа можно попытаться в качестве текстологического эксперимента переписать нотацию Е.Э. Линевой, вернув ей необходимую естественность:



Разумеется, до своей поездки в 1903 году на Полтавщину Е.Э. Линева практически не знала украинского музыкального фольклора и не слишком хорошо ориентировалась в его новейшей литературе, но не в этом следует видеть причины неудачи, постигшей выдающуюся собирательницу, ведь ей пришлось нотировать данный мелотип первой – до нее прецедентов не было. Первый блин вышел комом, хотя у Е.Э. Линевой все же был шанс избежать провала, если бы она внимательно прослушала (занотировала хотя бы для себя) зафонографированный тот же напев с текстом другой колыбельной песни [26: Текстовое приложение. – № 1^Е]. В ней наряду с 7-сложниками имеются также 6-сложники, которые, как показывают поточнее записанные варианты, вызывают соответствующее слияние пятой и шестой силлабохрон в одну:

¹ См. еще № 848.

получить такое же слияние в своей нотации, Е.Э. Линевой пришлось бы соединять лигой через пунктирную тактовую черту шестнадцатую длительность от предыдущего пунктирного ритма с последующим распевом еще из четырех шестнадцатых:



Очевидная неестественность образования из пяти шестнадцатых, разрушающего логику объединений внутри сложного такта, наверное, сразу бросилась бы в глаза и понудила внести существенные коррективы в первоначальные субъективные ощущения. Но вера в непогрешимость этих ощущений оказалась сильнее – и, к сожалению, не только лишь в данном случае¹.

Свою отрицательную роль при этом сыграла консервативная и в сущности ложная ориентация на теоретические установки классической европейской музыки, из-за чего времячислительная ритмика (а в некоторых жанрах и речитативная), истолковывается в ударения в словах (которые в разных строфах могут выступать на разных местах), то на любые другие внешние и достаточно случайные признаки, способные в результате дать лишь искаженные представления о звучащем материале, его имманентных свойствах. В нотировании мелики (звуковысотности), впрочем, можно наблюдать иной раз сходное непонимание принципиальных отличий модальной (тетрахордовой) системы звуковой организации от тональной (октавной) системы Dur-moll, признаваемой эталонной в той же классической теории академической музыки. Примером тому может быть вот такая нотация достаточно популярного в карпатском регионе балладного напева [15: № 290]²:

¹ Известные записи колыбельных данного мелотипа показывают также, что при переходе 7-сложников (4+3) в 8-сложники (4+4), наоборот, разделяется заключительная седьмая силлабохрона, превращаясь в „ямб“:



но отнюдь не предпоследняя: как это имеет место у Е.Э. Линевой в 11 и 12 мелостроках. Разбор мелотипологических просчетов в ее остальных нотациях см. в комментариях к переизданию: [25, с. 75-86]. На наиболее существенные ошибки Е.Э. Линевой в нотации своих фонозаписей русского народного многоголосия указывал и Е.В. Гиппиус [7, с. 13-16], особо подчеркивая, что „отдельные погрешности этих нотаций незачем скрывать, но их не следует преувеличивать и ставить в упрек выдающейся русской собирательнице, – для ее времени эти недостатки были неизбежны” ([7, с. 16]).

² Исследования данного мелотипа см.: [9, с. 241-248; 10, с. 130-135].

5

Moderato

Бу-ло се-ло Ва-си-ле-во, бу-ло се-ло Ва-си-ле-во,
бу-ла вдо-ва Ва-си-ли-ха, бу-ла вдо-ва Ва-си-ли-ха.

Как видно, напев основывается на хроматическом звукоряде минорного наклонения с добавленной субкварттой: $dis^2 - d^2 - c^2 - h^1 - \underline{a}^1 + e^1$. Его примечательной особенностью выступает повышенная IV ступень (dis^2), которая в развертывании мелической линии ни разу не разрешается в свой предполагаемый устой (e^2), а неизменно движется вниз, в связи с чем возникают ходы на увеличенную секунду ($dis^2 - c^2$), представляющую собой сложнейшую мелогенетическую проблему украинского этномузыковедения [18, с. 312-335].

Все же подключить к ее исследованию данную нотацию было бы весьма и весьма опрометчиво. Ведь хроматика в ней появилась только лишь по милости нотирующего, твердо усвоившего со школьной скамьи, что в тональной системе Dur-moll устойчивые ступени, взятые вместе, составляют тоническое трезвучие и не подлежат альтерации, а альтерируются исключительно неустойчивые тоны, образующие совместно септаккорд седьмой ступени. В полном соответствии с этим фундаментальным правилом движение на полтона вверх от IV ступени следует записывать как ее же повышение. Это и было сделано.

Беда, однако, в том, что рассматриваемый балладный напев не имеет ничего общего с системой Dur-moll, это – мелодия модальная, в основе которой лежит тетрахордовая организация звуковосотности. Тетрахорд же имеет не одну, а две тоники на расстоянии кварты (верхнюю – фундаментальную, и нижнюю – финальную). С двух сторон к ним прилегают неустойчивые ступени: III и V – к фундаментальной, II и VII к – финальной. Они то как раз и могут альтерироваться. Схематически полный тетрахорд выглядит так:

6

Пожалуй, теперь понятно, какая грубейшая типологическая оплошность допущена в нотации. Конечно же, в ней везде вместо IV высокой ступени *dis*² должна стоять V низкая ступень *es*², с которой в напеве исчезает и хроматика, и увеличенная секунда – со всеми вытекающими из этого последствиями¹.

Итак, сущность метода аналитического нотирования заключается в типологически осмысленном моделировании слышимых явлений. Перефразируя выше приведенную установку Е.В. Гиппиуса², можно сказать, что хороший музыкальный расшифровщик обязан мыслить типологически, ясно осознавать нотируемое произведение в системе принципиальных, изначальных форм национальной этномызыки и уметь письменно его изложить в соответствии с устоявшимися национальными традициями графического отображения подобных форм.

Это, впрочем, вовсе не означает, что хорошему расшифровщику нужно счастливо сочетать в себе качества обстоятельного документалиста и вдумчивого исследователя, но ему крайне необходимо быть типологически образованным фольклористом – знать типологию национального музыкального фольклора, основательно владеть последними достижениями науки в данной области. Без этого, как убеждают приведенные примеры, немислимо нотировать верно, особенно неоднозначные места. Поэтому Л. Белявский (кстати, один из выдающихся учеников М. и Я. Собеских), обсуждая как-то с автором этих строк проблему нотирования народно-музыкальных произведений, исполняемых в стиле свободной рубатности, в частности мазурки в интерпретации польских народных скрипачей, вполне резонно заметил: „Если кто-то совсем не знает основоположного музыкально-ритмического рисунка (*podstawowego schematu*) мазурки, тот никогда не сможет правильно оценить смысл отклонений от него, а значит и правильно записать мелодию в целом”.

Соответствие или же, напротив, несоответствие типологии можно считать одним из определяющих критериев правильности или ошибочности транскрипции (разумеется, если во всем остальном

¹ Точно так же ошибся без малого сто лет раньше Иван Колесса в своей нотации балладной мелодии, где в предпоследнем такте исполнительница взяла низкую пятую ступень вместо диатонической [5, с. 222, № 14].

² См. цитату на с. 72.

элементарно не подвел слух). При этом следует иметь в виду, что ложноориентирующее истолкование нотированного произведения – не всегда вина расшифровщика, а возможно, его несчастье. Ведь одно дело, когда слышимое явление хорошо известно, досконально изучено в литературе и он по невежеству расписывается в собственной профессиональной несостоятельности, другое – когда он сталкивается с чем-то совершенно новым, совсем или мало исследованным и пытается на свой страх и риск нащупать пути разрешения возникшей проблемы, полагаясь главным образом на интуицию, подкрепленную прошлым опытом общения с народной музыкой. В таких случаях расшифровщик, в сущности, обречен на известный субъективный эмпиризм, даже если он вполне сознательно сориентирован типологически, и, понятно, не может быть застрахован от досадных неудач. За примерами ходить далеко не приходится. Так, первый же номер в сборнике З.В. Эвальд (колядку из с. Тонеж) основоположник метода аналитического нотирования изложил следующим образом [56, с. 46, № 1]:

7^a
♩ = 66

1. Ой пу - над мо - рам, пу - над глу - бо - кім.

Свя - ты ве - - - чор!

Там ста - яў я - вор тон - кі, вы - со - кі.

Свя - ты ве - - - чор!

1. Ой пу-над морам, пу-над глибокім.
Святы вечор!
Там стаяў явор тонкы, вусокі.
Святы вечор!
2. На тым яворы саколік сядзіць.
Святы вечор!
Саколік сядзіць, у мора глядзіць.
Святы вечор!
У мора глядзіць, з рыбай гаворыць.
Святы вечор!
3. Ой рыба, рыба, як ты глубока.
Святы вечор!
Як ты глубока, а я висока.
Святы вечор!
4. Табою, рыба, й гасцей вітаці.
Святы вечор!
А маім пяром лісты пісаці.
Святы вечор!

Судя по вертикальным черточкам | и ||, выставленным над нотоносцем, музыкально-стиховые строфы колядки должны состоять из четырех музыкально-стиховых строк¹. На это как бы указывают устойчивые рифмы между нечетными строками (четные же строки объединяет припев). Но подобное толкование строения данного произведения расходится с действительностью. Как теперь уже доказано, колядки этого мелотипа – стихические, однострочные со структурой силлабического стиха (5+5+P4) [23, с. 130-131; 24, с. 388-389; 9, с. 88-89; 46, с. 7], а потому четырехстрочный ранжир, предложенный редактором, дает о них весьма ошибочное представление, в том числе и зрительно-пространственное. Всю нотацию следовало бы изложить в две строки, причем каждую из них обозначить как отдельную мелострофу, выставив в конце над нотоносцем две черточки. Не известно, была ли данная колядка записана на фонограф полностью или только две ее нотированные строфы, во всяком случае согласно практике народного исполнительства последующие стиховые строки обычно поются всеми вместе по образцу второй

¹ Иногда они, по мысли редактора, увеличиваются до шести как в группе строк под номером 2 (хотя при этом остается не совсем ясным, каким образом подобные расширения согласуются со строением напева).

мелострофы, т. е. без сольного запева вначале каждой „строфы”, отмеченной редактором порядковым числом, как то могло быть понято на основании данной нотации¹. К тому же из записи первой мелострофы невозможно понять: в конце второго такта напев подхватывает еще одна, две или сразу все исполнительницы, а также как делят они между собой партии в двухголосии (2+2, 3+1 или 1+3), что немаловажно с точки зрения типологии народного исполнительства.

Что касается наличия постоянных рифм, то они указывают лишь на вторичность соединения изначально двухстрочного текста со структурой (5+5)2 либо даже (4+4)2 с трехсоставным однострочным напевом, из-за чего, очевидно, к каждой строке был добавлен рефрен, свойственный этому мелотипу. В приведенном рядом тексте другой колядки, надо полагать, исполняемой на этот же напев, подобные рифмы отсутствуют и, следовательно, этот текст более характерен для произведений такого рода, нежели выписанный вместе с напевом. Тот же другой колядный текст показывает, что объемы строф, в том числе расширенных, определялись везде не объективно по их структуре, а по смысловым объединениям, свойственным сюжетному развитию. Такой подход вряд ли можно считать соответствующим принципам метода аналитического нотирования, нацеленного на раскрытие главным образом структурных особенностей фольклорного произведения.

Кроме того, выставленный вначале тактовый размер $\frac{3}{4}$, указывающий на парное группирование ритмических длительностей в двух первых тактах, т. е.: $\frac{3}{4}$  | отображает лишь субъективные слуховые впечатления расшифровщика. На самом же деле, колядкам данного типа свойственна „ямбическая” организация мелоритмического рисунка и правильнее было бы поставить тактовый размер $\frac{6}{8}$ для всего напева, включая рефрен, поскольку восьмая пауза никак не входит в его структуру и должна быть взята в скобки. В итоге, типологично верным следовало бы считать именно такое изложение нотации²:

¹ См., например: [22, с. 56, № 185].

² Любопытно, что З.Я. Можейко в своей нотации данной колядки из того же с. То-неж, записанной 30 лет спустя [46, с. 26-28, № 2], в точности скопировала изложение нотации, предложенное Е.В. Гиппиусом, но все же сделала при том существенную поправку: поместила двойные черточки над нотоносцем не только в конце

7^б

1. За-жу - ры - ла - са кру - та - я га - ра, свя-ты ве - чор!

2. Што не ўра - дзі - ла шаў - ко - ва тра-ва, свя-ты ве - чор!

1. Зажурылася крутая гора. Святы вечор!
2. Што не ўрадзіла шаўкова трава. Святы вечор!
3. Да зарадзіла зелено віно. Святы вечор!
4. Да таго віна сцэжка топтана і т. д.

Приведенный пример (один из множества возможных) наглядно показывает, что одного желания нотировать с установкой на типологию недостаточно, даже если речь идет о таком пытливом исследователе и блестящем знатоке народной музыки, каким безусловно был Е.В. Гиппиус¹. Для этого нужны точные знания законов грамматики и фонетики устного этномузыкального творчества. Как предупреждал сам Е.В. Гиппиус, „аналитический метод дает вполне надежные результаты только при достаточно высоком уровне

шестого такта, но и после третьего, а в подтекстовке перед второй строкой поставила цифру 2, подчеркнув тем самым стихичность строения данного мелотипа в соответствии с его структурным описанием в предисловии к указанному сборнику ([46, с. 7]). Однако в отдельном выписанном поэтическом тексте эта двойка стоит почему-то перед третьей стиховой строкой (и вообще все приведенные слова колядок данного мелотипа вопреки вполне осознаваемым его структурным свойствам разделены, как и у Е.В. Гиппиуса, по содержанию).

¹ Изложенные выше критические замечания вовсе не направлены на умаление великого этномузыковеда, заслуживающего самого глубокого уважения. В связи с любой критикой трудов незаурядных личностей стоит помнить слова К.В. Квитки, сказанные о П.П. Сокальском после критики его теории исторического приоритета ангемитоники: „Добросовестный, подготовленный и одаренный автор <...> учит не только тем, что остается после него незбылемым, но также своими ошибками и недостатками. Оценивать надо не только одни выводы, но и те методы работы наших предшественников, которые привели к этим выводам, принимая одно и откидывая другое и пытаясь на предыдущих примерах обогатить свой опыт” ([18, с. 306]).

теоретической изученности национально-своеобразных особенностей музыкально-стихового строя народной песни” [7, с. 6]. Однако типология народной музыки – дело архисложное, разрабатывается она методически и практически уже дольше века (по крайней мере, в Украине начиная примерно от третьего сборника М.В. Лысенко [32]), а, как говорится, света в конце тоннеля не видно, точнее, свет уже просматривается, но вот тоннель никак не заканчивается. Современное этномузыковедение, его аналитика и систематика, все еще находится в плену эмпирической типологии, фиксирующей до известной степени устойчивые признаки сходства и различия между фольклорными произведениями, находямые главным образом индуктивным путем; теоретическая же типология, предполагающая построение идеальных моделей, обобщенно выражающих существенные признаки определенного множества сходных объектов, только стоит на пороге своих первых открытий, в лучшем случае делает лишь самые первые шаги.

В связи с этим общий уровень изученности типологических особенностей народной музыки на сегодня следует признать недостаточно высоким, а значит, от современной музыкально-этнографической транскрипции, вынужденной действовать по известному методу „проб и ошибок”, нельзя требовать невозможного – она тоже находится в плену эмпирической типологии. Если у нотирующего есть полное понимание необходимости типологического (аналитического, оценивающего) подхода, есть искреннее намерение применять его в деле, но нет четких, однозначных критериев определения идеальных мелотипов, на которые нужно ориентироваться в оценке слышимых этномузыкальных явлений, то ему, их нотирующему, ничего не остается, как действовать по наитию, на глазок, пытаясь угадать, что собственно стоит за реальным звучанием, что собственно должно означать оно в системе общих представлений о закономерных особенностях национального музыкально-фольклорного мышления. Такие транскрипции являются, безусловно, типологическими (аналитическими, оценивающими) по своей тенденции, но вместе с тем преимущественно интуитивно-субъективными по своему содержанию и могут определяться как *субъективно-аналитические* (интуитивно-типологические) в их отличии от *субъективно-эмпирических* (т. е. дотипологических), с одной стороны, а с другой – от *объективно-аналитических* (дискурсивно-типологических), опирающихся на твердо установленные закономерности музыкально-фольклорного языка вообще и его частных идиотнических,

диалектных и идиолектных видов в каждом отдельном случае. Соотношение этих трех методов нотирования произведений народной музыки схематически можно представить следующим образом:



Рис. 2

Пунктирная стрелка означает, что прямой переход от субъективно-эмпирического (дотипологического) метода нотирования к объективно-аналитическому (дискурсивно-типологическому) в процессе исторического становления данной отрасли музыкально-этнографического документирования невозможен — он опосредован промежуточным субъективно-аналитическим (интуитивно-типологическим) нотированием, имеющим необходимое переходное значение. На реальный ход развития теоретической мысли и практики указывают сплошные стрелки, размежевывающие в нем одновременно три наиболее значительные исторические периоды. Первый из них уже отошел в прошлое, второй определяет настоящее, третий же устремлен, скорее, в будущее, ибо, как уже было сказано, современное состояние музыкально-этнографической транскрипции и детерминирующей ее типологии таково, что объективно-аналитическое (дискурсивно-типологическое) нотирование покамест либо не существует вообще, либо находится в зачаточном состоянии.

Из этого становится совершенно ясной очередная историческая задача музыкально-этнографической типологии и транскрипции: **надо преодолеть второй период**. Однако разрешить эту задачу будет совсем непросто. Нельзя упускать из виду, что музыкально-фольклорное произведение (даже в своих, казалось бы, незамысловатых формах) являет собой крайне разнородное по составу множество объектов и предметов исследования, типологическое познание которых осуществляется весьма неравномерно. Если, скажем, в области грамматики ритма и мелики этномузыкальное знание стоит на пороге открытия и описания свойственных им объективных законов, то в области фонетики аналогичные изыскания не продвинулись далее уровня полной эмпирики со времен сравнительного музыкознания и бартоковских

опытов. Неодинаковая изученность элементов народно-музыкального языка порой способна порождать их различное отражение в нотации, где исследованные явления могут отображаться на должном объективно-типологическом уровне, мало или совершенно неисследованные – на интуитивно-типологическом или же эмпирическом, вследствие чего одна и та же транскрипция может быть одновременно объективно-аналитической, дискурсивно-типологической в чем-то одном, субъективно-аналитической, интуитивно-типологической – в другом и субъективно-эмпирической – в третьем. Соответственно, выше представленную схему исторической периодизации музыкально-этнографических методов нотирования следует рассматривать именно как идеальную, обобщающую. В реальности она приложима в равной мере к определенной транскрипции (известной совокупности транскрипций) в целом и к каждому элементу музыкально-поэтической речи в отдельности, который может иметь отличную от себе подобных историю познания. Различная же степень постижения типических свойств ингредиентов музыкального фольклора предполагает и адекватную множественность аналогичных исторических периодизаций, преимущественно асинхронных, в той или иной мере несовпадающих во времени.

Следовательно, время полноценного объективно-аналитического (оценивающего, дискурсивно-типологического) нотирования, о котором твердили Е.В. Гиппиус, Я. и М. Собеские, Ф. Колесса и многие другие постэмпирики, наступит лишь тогда, когда будут открыты естественные закономерности грамматики (морфологии, синтаксиса) и фонетики этномузыкального языка и разработаны по меньшей мере основы типологии всего комплекса элементов, составляющих музыкально-фольклорное произведение. Произойдет это, наверное, не скоро, но дорогу осилит идущие¹.

Август – октябрь 2008 г.

¹ К сожалению, в последнее время этномузыковедение, по крайней мере на Западе, как бы несколько отошло от разработки вопросов анализа и типологии собственно произведений народной музыки. Во всяком случае, соответствующая исследовательская группа (Study Group on Folk Music Systematization) Международного совета по традиционной музыке (ICTM), весьма активная в середине прошлого века, сегодня в сущности прекратила свою деятельность. Под влиянием новейшей моды на мерриэмовскую „музыкальную антропологию” современная западно- и центрально-европейская наука о музыкальном фольклоре (не говоря уже об американской) почти целиком переключилась на изучение исключительно экстрамузыкальных явлений, хотя их в равной мере может исследовать практически любой этнограф,

-
-
1. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка / А.Н. Аксенов / [под редакцией и с предисловием Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1964.
 2. Алексеев Э.Е. Нотная запись народной музыки : Теория и практика / Э.Е. Алексеев. – Москва, 1990.
 3. Банин А.А. Предисловие / А.А. Банин // Музыкальная фольклористика. – Москва, 1986. – Вып. 3.
 4. Вовчок М., Мертке Е. Двісті українських пісень / М. Вовчок, Е. Мертке. – Лейпціг; Вінтертур, 1866. – Зош. 1.
 5. Галицько-руські народні пісні з мелодіями / [зібрав у селі Ходовичі др. Іван Колесса]. – Львів, 1900 (1901).
 6. Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий / Е.В. Гиппиус // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград, 1980.
 7. Гиппиус Е.В. Предисловие редактора / Е.В. Гиппиус // Канн-Новикова Е.И. Собираательница русских народных песен Евгения Линева. – Москва, 1952.
 8. Гиппиус Е.В. Сборники русских народных песен М.А. Балакирева / Е.В. Гиппиус // Балакирев М.А. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано / [ред. Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1957.
 9. Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. / В.Л. Гошовский. – Москва, 1971. – С. 20-27.

социолог, культуролог и пр., изъявляющий интерес к функционированию этномузыки в обществе, но получивший университетскую (не консерваторскую) подготовку и не очень разбирающийся в вопросах музыкальной технологии, более того – порой даже слабо, а то и вовсе не владеющий нотной грамотой. Так специальные знания по музыке, добытые многолетним трудом, становятся совсем бесполезными, вынесенными за скобки, и фольклористы, музыкально весьма грамотные и не слишком, оказываются стоящими на одной доске. Было бы намного рентабельнее, если бы те, кому не осилить премудростей музыкальных наук по тем или иным причинам (скажем, по уровню образования или же природной одаренности), занимались музыкальной этнографией, а надлежащим образом вышколенные музыканты-фольклористы, не идя по пути наименьшего сопротивления, отдавались прежде всего истинному этномузыкальному знанию в его изначальном квинтесенциальном понимании (об этом см.: [36, с. 264-265]), стремясь проникнуть в тайны собственно устного музыкального творчества (языка, мышления) изучением стилевых особенностей его произведений. Не случайно же в этномузыкальной аналитике и типологии самые выдающиеся достижения принадлежат именно фольклористам-композиторам (или по крайней мере видным музыкантам, получившим солидное композиторское образование), которым дана свыше или приобретена в учении способность остро чувствовать имманентные свойства звукового материала. Когда мелотипологической проблематике будет уделяться должное внимание, причем достаточным числом высококвалифицированных специалистов, несомненно, дела пойдут куда успешнее.

10. Грица С.И. Украинская песенная эпика / С.И Грица. – Москва, 1990.
11. Грица С. Фольклористична праця з українсько-білоруського Полісся Ф. Колесси та К. Мошинського: Дискурс з А. Чекановською / С. Грица // Трансмісія фольклорної традиції : Етномузикологічні розвідки. – Київ ; Тернопіль, 2002.
12. Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях Е. Линева, М. Пятницкого, З. Эвальд, Е. Гиппиуса 1897 – 1935 / [сост., нотирование и общая ред. Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1979. – (Местные стили русских народных песен ; вып. 1).
13. Дитячий фольклор: Колискові пісні та забавлянки / [упор. Г.В. Довженок ; нотний матеріал приготувала К.М. Луганська]. – Київ, 1984.
14. Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора / Б.Б. Ефименкова. – Москва, 2001.
15. З гір Карпатських: Українські народні пісні-балади / [упоряд. С.В. Мишанича]. – Ужгород, 1981.
16. Захарченко В., Мельников М. Свадьба Обско-Иртышского междуречья : Этнографическое описание свадебных обрядов, тексты и напевы песен / В. Захарченко, М. Мельников / [ред. Е.В. Гиппиус]. – Москва, 1983.
17. Іваницький А. Українська музична фольклористика / А. Іваницький. – Київ, 1997.
18. Квитка К.В. Избранные труды : В 2 т. / К.В. Квитка. – Москва, 1971. – Т. 1.
19. Квитка К.В. Избранные труды : В 2 т. / К.В. Квитка. – Москва, 1973. – Т. 2.
20. Квітка К. Віддих у народних співах / К. Квітка // Етнографічний вісник УАН. – 1927. – Кн. 5, а також: Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – CD : Квітка Климент. Друковані праці з етномузикології. – Ч. 1. – № 26.
21. Квітка К. Народні мелодії з голосу Лесі Українки / К. Квітка. – Київ, 1917-1918, а також: Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – CD.
22. Квітка К. Українські народні мелодії / К. Квітка. – Київ, 1922, а також: Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – CD.
23. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень / Ф. Колесса // Музикознавчі праці. – Київ, 1970.
24. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті / Ф. Колесса // Музикознавчі праці. – Київ, 1970.
25. Линева Е.Э. Опыт записи фонографом украинских народных песен / Е.Э. Линева / [подготовка к изданию, вступительная статья и комментарии Е.И. Мурзиной]. – Киев, 1991.
26. Линева Е.Э. Опыт записи фонографом украинских народных песен : Из музыкально-этнографической поездки в Полтавскую губернию в 1903 г. : С приложением 18-ти песен / Е.Э. Линева // Труды музыкально-этнографической комиссии. – Москва, 1905. – Т. 1.
27. М. Лисенко. Молодощі / Лисенко М. – Київ, 1875.
28. Лисенко М.В. Зібрання творів : У 20 т. / Лисенко М. – Київ, 1956. – Т. XV.
29. Лисенко М.В. Зібрання творів : У 20 т. / Лисенко М. – Київ, 1953. – Т. XVIII.
30. Лисенко М.В. Зібрання творів : У 20 т. / Лисенко М. – Київ, 1958. – Т. XIX.

31. Лисенко М. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано : [У 7 вип.] / Лисенко М. – Лейпціг; Київ, 1868. – Вип. 1.
32. Лисенко М. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано : [У 7 вип.] / Лисенко М. – Київ, 1876. – Вип. 3.
33. Листопадов А.М. К вопросу о записях народных песен / А.М. Листопадов // Музыка и жизнь. – 1909. – № 1. – Нотное приложение.
34. Листопадов А.М. Собрание и запись народных песен (Из наблюдений фольклориста) / А.М. Листопадов // Советская музыка. – 1950. – № 11.
35. Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування / Б. Луканюк / Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Зб. наук. праць. – Київ, 1989, а також: Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3. – CD : Луканюк Б. Праці з етномузикології, № 5.
36. Луканюк Б. До історії терміна „етномузикологія” / Б. Луканюк // Вісник Львівського університету : Серія філологічна. – 2006. – Вип. 37.
37. Луканюк Б. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського / Б. Луканюк // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 15-17. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка ; вип. 14).
38. Луканюк Б. Про основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації / Б. Луканюк // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель : Польові дослідження. – Львів, 1991, а також: Етномузика. – Львів, 2007. – Число 3. – CD : Луканюк Б. Праці з етномузикології, № 18.
39. Луканюк Б. К теории песенного типа / Б. Луканюк // Народная песня. Проблемы изучения : Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1983, а також: Етномузика. – Львів, 2008. – Число 5. – CD : Луканюк Б. Праці з етномузикології, № 31.
40. Луканюк Б. Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українському етномузикознавстві / Б. Луканюк // Пам'яті Яреми Якубяка (1942 – 2002). – Львів, 2007. – (Наукові збірки ЛНМА ім. М. - Лисенка ; вип. 16), а також: Етномузика. Львів, 2008. – Число 4. – CD : Луканюк Б. Праці з етномузикології, № 25.
41. Людкевич С. Передмова / С. Людкевич // Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії : В 2 ч. – Львів, 1906. – Ч. 1, а також: Етномузика. – Львів, 2008. – Число 4. – CD.
42. Мазур А., Таранець С. Проба електроакустичної об'єктивізації метроритму болгарської колядки / А. Мазур, С. Таранець // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Збірник наукових праць. – Київ, 1989.
43. Мацневский И.В. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки / И.В. Мацневский // Традиционное и современное народное музыкальное искусство : Сборник трудов [ГМПИ им. Гнесиных]. – Москва, 1978.
44. Мацієвський І. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / І. Мацієвський. – Тернопіль, 2002.

45. Мишанич М. Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції / М. Мишанич // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : Збірник наукових праць. – Київ, 1989.
46. Можейко З.Я. Песни белорусского Полесья. – Москва, 1983. – Вып. 1.
47. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / [упор. С. Грици]. – Київ, 1995.
48. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / [ред. Е.В. Гиппиус]. – Москва, 1980. – Т. 1.
49. Новикова Л.І. Пісні Слобідської України / Л.І. Новикова. – Харків, 2006.
50. Осетинские народные песни / [собранные Б.А. Галаевым, в звукозаписях, нотированных совместно Б.А. Галаевым и Е.В. Гиппиусом ; под ред. и с предисловием Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1964.
51. Правдюк О. Методика записування музичного фольклору / О. Правдюк. – Київ, 1981.
52. Сливинський Ю. Техніка нотації народних пісень : Методичні рекомендації / Ю. Сливинський. – Львів, 1982, а також: Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1. – CD.
53. Сокальский П.П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская / П.П. Сокальский. – Харьков, 1888.
54. Українка Леся. Зібрання творів : У 12 т. / Леся Українка. – Київ, 1977. – Т. 9.
55. Чекановска А. Музыкальная этнография : Методология и методика / А. Чекановска. – Москва, 1983.
56. Эвальд З.В. Песни белорусского Полесья / [под ред. Е.В. Гиппиуса]. – Москва, 1979. – С. 14.
57. Abraham O., Hornbostel E. M. von. Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien / O. Abraham, E. M. von Hornbostel // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. – Berlin, 1909-1910. – Bd. 11/1 (а також: Етномузика. – Львів, 2010. – Число 6. – CD).
58. Kamiński Ł. Pieśni ludu pomorskiego / Ł. Kamiński. – Toruń, 1936. – Т. 1 : Pieśni z Kaszub południowych.
59. Nowakowski T. Profesor doktor Łucjan Kamiński / T. Nowakowski / 50-lecie powołania katedry muzykologii przy Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu : Materiały z Sesji Naukowej Sekcji Muzykologów PTM im. H. Wieniawskiego. – Poznań, 1974.
60. Sobieska J. Folklor w dokumentacji i nauce / J. Sobieska // Poradnik Muzyczny. – 1964. – № 12.
61. Sobieska J. Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych / J. Sobieska // Sobiescy Jadwiga i Marian. Polska muzyka ludowa i jej problemy : Wybór prac. – Kraków, 1973.
62. Szachowski T. Próba zastosowania metody pomiarowej do studiów nad manierą tempa rubato / T. Szachowski // Muzyka. – 1974. – Nr 3.
63. Tatarska J. Łucjan Kamiński 1885-1964 // Ruch Muzyczny. – 1986. – Nr 1.