

УДК 781.7

Анастасія Мазуренко (Київ)**ПЕРЕІНТОНУВАННЯ ЯК ФЕНОМЕН
ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ЕТНОМУЗИЧНОГО ТЕКСТУ****До питання вільного звуковисотного строю**

Проблема переінтонування звучачої музики, опосередкована практикою нотної транскрипції, розглядається в статті з позиції етномузичного сприйняття. Об'єктом дослідження стала ладомелодична сфера інтонування, її зонний аспект. Це питання вирішується експериментальним методом паралельних транскрипцій.

Ключові слова: переінтонування, вільний звуковисотний стрій, хроматизація, транскрипція.

Наукове дослідження етномузикознавця складається з декількох етапів. Від початкового, збиральницького, через оволодіння матеріалом, переклад його на професійно-адаптовану музичну мову, до аналітичного етапу. На кожному з цих етапів значну роль відіграє не лише текст, як безпосередній об'єкт дослідження, але й постать самого дослідника, який стає носієм суб'єктивного сприйняття досліджуваного музичного явища. Саме тому в теорії інтерпретації виокремлюють на правах самостійного явища дослідницьку інтерпретацію. І. Зємцовський у своїй статті «Апология слуху» помічає: «Кожен із учасників «тріади» [композитор, виконавець, слухач. – М. А.] створює собі власну музику. Ми маємо право підключити сюди й четвертого персонажа – талановитого музикознавця, який створює в процесі аналізу та аргументації власне розуміння – слухання, а це не що інше, як власне інтерпретоване 'музикування'». [8, с. 8]

З появою звукозаписуючої техніки, суб'єктивна роль дослідника на етапі запису музичного тексту обмежується технічною операцією вчасного увімкнення та вимкнення апарату (з точки зору фіксації; питання вербальної комунікації дослідника не входить у коло питань, що піднімаються в цій статті). Натомість, одну з головних своїх суб'єктивних ролей дослідник отримує вже на етапі селекції матеріалу та транскрипції музичних зразків. Як відомо, деякі етнографічні школи (наприклад, американська) не тільки оминають важливий етап транскрибування, але й категорично відмовляються визнати його

корисним. Пострадянська школа етномузикології дотримується традицій своїх попередників, сприймаючи транскрипцію як один з головних (хоча й суто прикладних) етапів дослідницького процесу.

Ось, наприклад, думка російського етномузикознавця Е. Алексєєва: «Всупереч відомій інтенції, музика для свого вивчення справді потребує перекладу – перекладу в просторово-організований вигляд..., без якого неможлива аналітична діяльність. Для того, щоб усвідомити структуру більше чи менше розвиненого висловлювання, нам необхідний нотний або будь-який інший (наприклад графічний), але обов'язково унаочнений текст» [4, с. 14].

Традиція музичного виховання, що склалася на радянській та пострадянській території, головним чином спирається на західно-європейську музичну систему. Натомість етномузика, глибина історичної тяглості якої перевищує академічну в безліч разів та є достатньо органічною для нашої культури, в навчальних планах початкових музичних закладів освіти лишається на периферії. Саме тому на підході до вивчення етномузики автоматично відбувається порівняння її з академічною системою по зворотній, викривленій схемі: питома музика європейська, а похідна – етнічна музика усної традиції. Маючи досвід розпізнавання та усвідомлення лише однієї музичної традиції (академічної), процесам фольклорної музики нав'язуються явища, які створюють альянс професійної музики, хоча насправді вони не притаманні народній. Часто етномузикознавець замість аналітичного підходу до музики усної традиції, що мав би базуватися на її сутнісних законах, рухається під дією теоретичної інерції академічної музики, яка є його невід'ємним музичним досвідом.

Такі аналогії відбуваються при спробах створити теоретичний ґрунт для практики усної традиції. Таким чином, будь-який дослідник народної музики є своєрідним перекладачем мови однієї культури (позаписемної) на знаки мови іншої (писемної), в якій йому зручніше аналізувати досліджуваний матеріал. За теорією тотального перекладу П. Торопа, такий вид перекладу має назву метатекстовий [15, с. 164]. Тобто такий, що переносить текст однієї культури на мову іншої. Перетворивши незнану нам традицію у вигляд більш пристосований до нашого розуміння (аналогічно перекладу з однієї мови на іншу), ми спроможні аналізувати адаптований матеріал.

Такий процес адаптації часто сприймається як незаперечний.

Проте, від рівня професійності перекладача залежить якість перекладеного тексту, який з одного боку є вторинним явищем, з іншого – стає єдиним об'єктом дослідження (початковий же текст отримує значення контексту). В даному випадку ми говоримо про існування безпосередньо звучущого матеріалу (контекст до якого призводять побутові обставини виконання, фізіологічні можливості виконавців, психологічні умови комунікації дослідника з етнофором та інше) та транскрибованого тексту, який не в змозі відобразити всі процеси первинного матеріалу. Наприклад, п'ятилінійна система нотного письма, в якій етномузикознавці намагаються передати музичний фольклорний текст, може відобразити лише деякі метроритмічні та звуковисотні параметри. Проте такий важливий для народної музики критерій, як тембр, не передається досить обмеженою системою нотного письма. Але ж часто саме він є показовою характеристикою локальної традиції.

Та навіть упускаючи можливість передачі на письмі тембру, ті параметри, що нотний запис в змозі передати, мають дуже адаптований вигляд. До сьогодні етномузикологи переймаються питанням фіксації явищ ритмічної та звуковисотної «зонової природи» етномузики (термін М. Гарбузова). «В нотному запису динамічні процеси, в яких протікає життя народної пісні, жорстко фіксуються, фактично зупиняються, мертвіють, перетворюючись в сталі структури» – говорить Е. Алексеев [1]. Тому завдання транскриптора полягає не лише в адаптації звукового матеріалу до нотного письма, але й в пошуку засобів передачі тих явищ, які не мають аналогії в органічній для п'ятилінійної системи західно-європейській музиці.

Процес перетворення зустрічається в текстах багатьох дослідників та має різні формулювання: переклад, перепрочитання, перетворення, переакцентуація, втілення, переосмислення, адаптація, інтерпретація, комунікація, перечитування. У прихильників інтонаційної теорії Б. Асаф'єва зустрічається термін *переінтонування* як вторинне, по відношенню до оригіналу, явище, що функціонує самостійно. На відміну від названих формулювань, термін «переінтонування» містить в собі смисловий аспект звукового матеріалу. Адже загальновідомо, що «музика – це мистецтво інтонованого смислу». Переінтонування є результатом процесу музичного сприйняття та мислення. У згадуваній І. Земцовським

«тріаді» «композитор – виконавець – слухач» переінтонування знаходиться на кожному рівні переходу від одного реципієнта до іншого, які трансформують текст за рахунок власного переосмислення та досвіду. Окремою ланкою в цій послідовності виступає музичний критик, який може впливати на кожен складову цього ланцюга (див. схему 1).

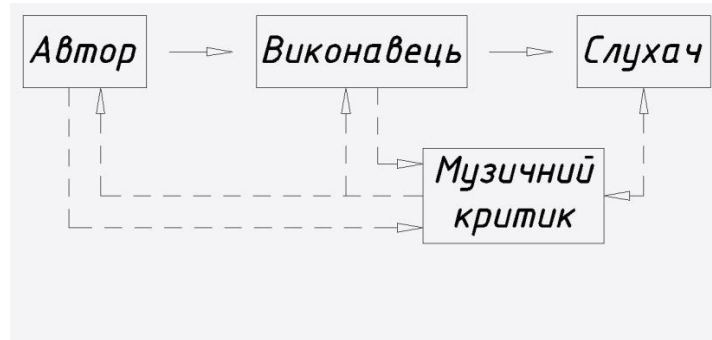


Схема 1: принцип комунікації реципієнтів музичного тексту

Адаптуючи таку систему побутування музичного твору до музики усної традиції отримуємо три типи сприйняття тексту, що залежать від родових категорій жанру. Подана схема, запропонована етномузикознавцем Є. Єфремовим, показує комунікацію виконавець / автор – слухач (див. схему 2).

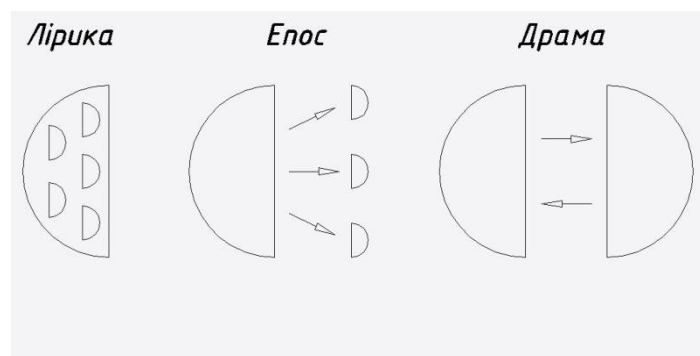


Схема 2: принцип комунікації реципієнтів етнічної музики

На схемі бачимо, що у традиційній музиці автор та виконавець представлені в одному суб'єкті. У сфері лірики слухач відсутній як такий. Функція виконавця та слухача об'єднується. У жанрах епіки представлені групи чітко розподілені: є виконавець / автор та слухачі. В жанрах драматичних функцією виконавця та слухача наділені обидві групи. Якщо в епічній традиції роль слухача є органічною, то лірична та драматична, які складають основу більшості етномузикознавчих досліджень, є замкненими і не передбачають присутності спостерігача (див. схему 3).

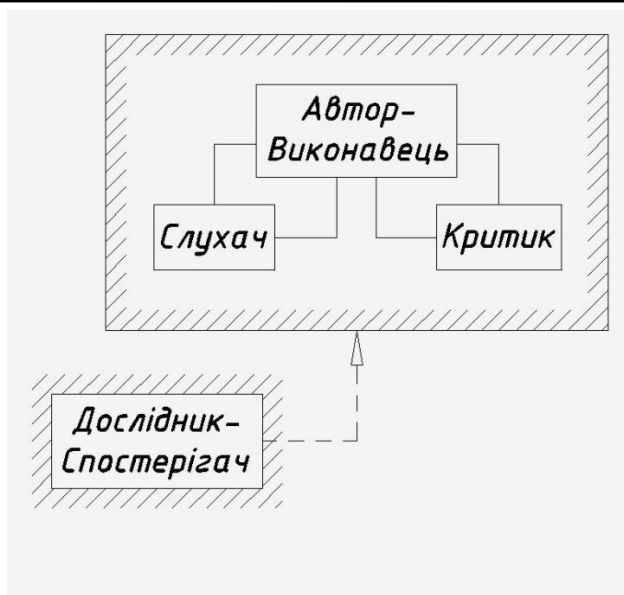


Схема 3: взаємодія дослідника з етнічним середовищем

Перебуваючи у фольклорній експедиції, дослідник набуває функції спостерігача, що частково порушує природу існування етномузики. За рахунок цього порушується цілісність та замкненість природного існування фольклорного виконавства, що може стати фактором спотворення музичної інформації. Проте цими деталями можна знехтувати, враховуючи, що на даному етапі фольклорний текст перебуває в сфері свого побутування. Інший тип деформації відбувається тоді, коли музичний текст виривається з контексту та починає існувати у вигляді аудіозапису (де контекст можуть створити, наприклад, коментарі) чи транскрипції (яка втрачає велику кількість контекстних значень). У випадку з транскрипцією (особливо, якщо доступу до початкового аудіозапису не існує) стає неможливим вирішення деяких питань, наприклад, звуковисотного строю. Незначне зниження верхніх тонів може виявитися не локальною стильовою особливістю, а фізичною неспроможністю виконавця подолати висотний рівень за певних причин.

Наведений приклад є лише одним із можливих контекстів, прихованих від дослідника, що працює з аудіозаписами чи друкованими матеріалами. За таких умов безапеляційність тієї транскрипції, яка лягає в основу дослідження, набуває сумніву. До цього варто додати, що кожен транскриптор в процесі нотації, керуючись власним слухом (а музичний слух – необхідна умова музичного сприйняття¹), привносить в нотний запис власний

¹ І. Земцовський: «Восприятие – это стратегия и тактика музыкального слуха» [4, С. 8].

музичний досвід.

Суб'єктивність транскрибованого тексту – питання, якому присвячена велика кількість етномузикознавчих робіт: від експериментальних студій до аналітичних концепцій. Свого часу експерименти з музичним сприйняттям отримали широкого розповсюдження, каталізатором чого виступив технічний бум. Вимірювальним машинам, а пізніше комп'ютерам надавались характеристики об'єктивності та неупередженості результатів. Естетичний же аспект було відхилено на другий план. В Україні представниками досліджень такого типу були П. Барановський та Є. Юцевич, які, до того ж взяли за основу саме етнічну музику. В подальшому схожі експерименти проводив російський дослідник М. Гарбузов, базуючись на академічній музиці, та, в результаті, створивши теорію зоновості звуковисотного сприйняття.

Іншого вигляду здобули експерименти з процесом транскрибування. Ж. Пяртлас, слідом за І. Земцовським, звертається до дослідів, проведеного О. Лістопадовим з Московською Музично-Етнографічною Комісією (1905), до складу якої увійшли авторитетні музикознавці та композитори: О. Лістопадов, С. Танєєв, О. Гречанінов, Є. Ліньова. Метою експерименту стало дослідження незвичних інтервалів Калітвенської станиці (і ні в якому разі не перевірка слухових можливостей досліджуваних). Розбіжність результатів (*нотний приклад 1*) підтверджує викладену думку про внесення дослідником власного досвіду в процес перенесення звукового матеріалу в нотний текст. І. Земцовський підсумував це таким чином: «Існує стільки текстів, скільки було (є і буде) його сприйнятів» [9, С. 107].

Подібний експеримент був реалізований на кафедрі музичної фольклористики НМАУ ім. П.І. Чайковського. Поштовхом до такого експерименту стала знахідка етномузикознавців Олександра та Наталі Терещенків. Манера виконання співачки Лановенко Євдокії Явтухівни (1913 р.н.) з с. Ясинуватка (Олександрійський р-н, Кіровоградська обл.) викликала подив у досвідчених польових дослідників та транскрипторів. Досліджуючи територію досить пізнього заселення, Олександр та Наталя Терещенки звикли перевіряти ту інформацію, що надходить до них. Проте, навіть після численних прохань переспівати одні й ті ж самі зразки, співачка не втрачала своєї особливої манери та деталізовано повторювала пісні з мінімальними звуковисотними варіаціями. Наприклад, в сеансі від 25.05.1995 р. багаторазово

зустрічаємо виконання весільної пісні «Забарная молода наша» (*нотний приклад 2*).

Саме ця пісня була запропонована транскрипторам у якості експериментального матеріалу. Окрім неї, було запропоновано ще дві пісні (на вибір), що мають ще менш чітке інтонаційне втілення (*Нотний приклад 3*).

На жаль, транскрипції останніх двох пісень були занотованими лише одинично, тому ми не маємо можливості внести їх в експеримент.

Натомість весільна пісня «Забарная молода наша» була занотowana усіма учасниками експерименту, а їх виявилось п'ятеро. Це етномузикознавці – викладачі кафедри музичної фольклористики (троє) та студенти старших курсів (двоє). З першого ж погляду помічаємо відмінності транскрипцій, здебільшого в критичних місцях композиційної форми (*нотний приклад 4*).

Враховуючи коментарі, люб'язно надані учасниками експерименту, варто зауважити, що транскрипторів можна розділити на два клани (зараз я маю на увазі не синтаксичну та морфологічну систему транскрибування). Один клан транскрипторів – це транскриптори-перфекціоністи. Нотний текст вони зводять у мелодичну модель, в якій починають помічати відхилення відповідно конкретного виконавського випадку. Такі транскриптори частіше за все мають багатий виконавський досвід реставрації або експедиційний багаж знань мелотипів. З легкістю їм вдається пригадати аналогічний чи схожий мелотип та покласти його в основу нового запропонованого матеріалу. Такі транскрипції відрізняються прозорістю фактурного та ритмічного оформлення.

Інші представники транскрипторської діяльності – транскриптори-реалісти. Їх цікавить не так інтерпретація певної мелодичної моделі, як сам процес інтонування. Тому в їх транскрипціях тип мелодичної моделі розмивається за рахунок спроб передати нотацією інтервальні, тобто інтоновані процеси даного виконання.

Серед учасників нашого експерименту зустрілися обидва типи транскрипторів. Я не оголошуватиму наразі прихильників одного чи іншого способу транскрибування, адже це можна помітити у їх транскрипціях.

Натомість, хочу порівняти зони критичного інтонування, а подекуди детонації (як перевищення допустимої зони звуковисотного відхилення) у записах дослідників та результатами спектрального аналізу (*ілюстрація 9*). Для більш достовірного вимірювання було вирішено порівняти не лише варіанти транскрибування, але й

варіанти виконавські, адже записи сеансу дозволяють це зробити. Мною були зроблені нотації декількох варіантів однієї пісні задля порівняння та пошуків розбіжностей (*ілюстрація 10*).

Весільна пісня має ритмічну структуру, так звану «тираду сімку» (7Т):

1 1 1 1 2 1 2 :|| 1 2 1 2 1 2 :||

Критичні місця вільного звуковисотного інтонування, подекуди детонації, трапляються у тих частинах віршової строфи, де відбувається суттєва ритмічна та структурна зупинка (кінець 1-го, 2-го, 3-го тактів та 4-й такт, середина – на словах «в дорозі»). Як видно з нотації, в цих місцях означені інтервали коливаються від м.2 до в.3: 1-й такт – *as-f*, 2-й – *b-a-g*, 3-й – *b-a-g*↑, 4-й – *h-a*. Другий варіант: 1-й такт – *bes-g*, 2-й – *b-a-g*↑, 3-й – *b*↓-*a-g*↑, 4-й – *h-a*↑.

Для наочності складемо таблицю вимірів цих інтервалів в центах (*див. таблицю 1*).

Такт	1-й варіант		2-й варіант	
	інтервали	Відстань в центах	інтервали	Відстань в центах
1	<i>as-f (300)</i>	377 (77)	<i>bes-g(200)</i>	377 (177)
2	<i>b-a (100)</i>	380 (280)	<i>b-a(100)</i>	387 (287)
2	<i>a-g (200)</i>	425 (225)	<i>a-g</i> ↑(~150)	397 (347)
3	<i>b-a (100)</i>	387 (287)	<i>b</i> ↓- <i>a</i> (~50)	384 (334)
3	<i>a-g</i> ↑(~150)	401 (351)	<i>a-g</i> ↑ (~150)	111 (-39)
4	<i>h-a(200)</i>	390 (190)	<i>h-a</i> ↑(~150)	408 (358)

Таблиця 1: показники критичних інтервалів

З таблиці бачимо: показники реальних відстаней інтервалів та зазначених у транскрипції суттєво різняться (нагадаємо, що інтервал м.2 містить 100 С). В дужках, в графі інтервали вказані показники величин інтервалів відповідно темперованому строю. А значення в дужках в графі відстані в центах вказують різницю темперованого та нетемперованого значень, тобто – похибку транскриптора¹. У цьому прикладі помітна значна тенденція до звуження інтервалів (лише один раз похибка була здійснена в протилежному напрямку – 2-й варіант транскрипції, 3-й такт, інтервал, що позначено як *a-g*↑). З цього можна зробити висновок, що такі автентичні зразки, як поданий до експерименту, веде до розкоординації музичного сприйняття та нав'язування вужчого звуковисотного строю пісні, ніж вона має насправді. Натомість, в порівнянні спектральних вимірювань

¹ Нагадаємо, що звуковисотна зона диференціації мікрохроматичних інтервалів музикантів з чутливим інтонаційним слухом сягає 10 С.

інтервалів двох варіантів виконання бачимо помітну стабільність, що говорить не про випадкове інтонування, а про тенденцію чи навіть індивідуальний стиль виконавиці (для таких висновків необхідно було б переглянути всі доступні записи співачки та проаналізувати їх таким же чином, що не входить в задачі цієї роботи, можемо лише припускати).

Переглянемо тепер з тієї ж позиції транскрипції, що були здійснені учасниками експерименту. Порівняємо їх у таблиці (див. таблицю 2).

Такт	1-й учасник		2-й учасник		3-й учасник		4-й учасник		5-й учасник	
	інтервали	центи	інтервали	центи	інтервали	центи	інтервали	центи	інтервали	центи
1	$h \downarrow -g$ (350)	377 (27)	$a-g$ (200)	377 (177)	$h-a$ (200)	377 (177)	$a \downarrow -g$ (150)	377 (227)	$h-a$ (200)	377 (177)
2	$b-a$ (100)	380 (280)	$a-g$ (200)	380 (180)	$b-a$ (100)	380 (280)	-	380	$b-a$ (100)	380 (280)
2	$a-g$ (200)	425 (225)	$g-f$ (200)	425 (225)	$a-g$ (200)	425 (225)	-	425	$a-g$ (200)	425 (225)
3	$b-a$ (100)	387 (287)	$as-g$ (100)	387 (287)	$b-a$ (100)	387 (287)	-	387	$b \uparrow -a \uparrow$ (100)	387 (287)
3	$a-g \uparrow$ (150)	401 (251)	$g-f$ (200)	401 (201)	$a-g$ (200)	401 (201)	-	401	$a \uparrow -gis$ (150)	401 (251)
4	$h-a$ (200)	390 (190)	$a-g$ (200)	390 (190)	$b-f$ (500)	390 (-110)	-	390	$b \uparrow -a$ (150)	390 (240)

Таблиця 2: варіанти визначення критичних інтервалів учасниками експерименту

Як і в попередньому порівняльному прикладі, помітна тенденція до значного звуження інтервалів при їх фіксації. Проте в порівнянні фіксації критичних інтервалів дослідники солідарні один з одним, адже часто ці інтервали мають однаковий вигляд у нотації (у звуковисотному та функціональному значеннях). Єдиним дослідником, нотації якого відрізняються від інших позначенням функційної системи є І. Данилейко (учасник 2). У двох варіантах транскрипції вона надає функції головної ладової опори то другому, то четвертому щаблю в той час, коли інші дослідники визначили головну ладову опору на першому щаблі (всі транскрипції зведені до системи нотації G).

Яскравим прикладом дослідницького переінтонування тексту

стала фіксація критичних інтервалів наприкінці першого такту (слова «наша»). Троє дослідників з п'яти позначили в цьому місці хроматичне підвищення щабля, що майже не зустрічається в українській фольклорній традиції та не має жодного стосунку до звукорядної будови поданої пісні. Цей інтервал має такі варіанти позначення: *c - cis, as – a* (І. Данилейко), *b – h* (І. Клименко), *as – a↑* (Є. Єфремов).

Відтворюючи цей пісенний зразок (за відсутності аудіоматеріалу) у дослідницькій чи виконавській інтерпретації, фольклорист зустрінеться з проблемою інтонування хроматичних інтервалів. У такому вигляді (прямий хід) хроматичний інтервал отримує фіксовану функцію в музиці гармонічного типу, функцію відхилення (відсутній у поданому зразку). Опинившись у тексті фольклорного типу він може наділятися специфічними, не притаманними йому характеристиками, семантикою. Таке переінтонування є яскравим прикладом появи образу хроматизму, що існує переважно у дослідницькій інтерпретації.

На жаль, поданий експеримент не вдалося здійснити у повному запланованому обсязі. Проте навіть ті ресурси, які було залучено до експерименту, дали свої результати. Маючи змогу порівняти аудіозразок з нотаціями різних фольклористів (а головне – різних здобутих музичних досвідів) та із спектральним аналізом, можемо підтвердити той факт, що поява поняття хроматизму в теорії традиційної музики – більшою мірою заслуга дослідницької діяльності науковців. Апелюючи, свідомо чи несвідомо, до академічної музики в дослідженні безписемної культури, фольклорист привносить у фіксований зразок нові значення, які часто не відповідають значенням існуючим. Процес переінтонування автентичного пісенного тексту є явищем дослідницької інтерпретації, що часто стає на шляху адекватного та об'єктивного розуміння фольклорного тексту.

Література

1. *Алексеев Э.* Выступление на семинаре «Процессуальность в музыке устной традиции». – Репино, 13-18 мая 1997
2. *Алексеев Э. Е.* Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект / Э. Алексеев. – М.: «Советский композитор», – 1986. – 239 с.
3. *Алексеев Э.* Нотная запись народной музыки: теория и практика / Э. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1990. – 167 с.
4. *Алексеев Э.* Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни / Э. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1988. – 236 с.
5. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

6. *Барановский П., Юцевич Е.* Звуковысотный анализ свободного мелодического строя / П.Барановский, Е.Юцевич . – К.: АН УРСР, 1947. – 83 с.
7. *Гарбузов Н.А.* Внутризонный интонационный слух и методы его развития / Н.А. Гарбузов. – М.-Л.: Музгиз, 1951. – 63 с.
8. *Земцовский И.* Апология слуха / И. Земцовский // Музыкальная академия. - №1. – 2002. – С. 1-12
9. *Земцовский И.* Апология текста / И. Земцовский // Музыкальная академия. – № 4. – 2002. – С. 100-110
10. *Кондратьева Н.* Статистический анализ звукорядов западно-тувинских кожамыктар / Н. Кондратьева // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: мат-лы международной научной конференции. Т.1 / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Спб., 2011. – С. 349-374
11. *Луканюк Б.* К вопросу об аналитическом методе нотирования / Б. Луканюк. – Л., 2010. – 44 с.
12. *Матвиенко В.* О некоторых особенностях записи украинских народных песен / В. Матвиенко // Украинское музыковедение. – К.: Мистецтво, 1966. – С. 322-334
13. *Мациевский И.* Этномузыковед и традиции: Вечное взаимодействие / И. Мациевский // Фольклор и мь: традиционная культура в зеркале ее восприятий / сб. науч. Статей, посвященный 70-летию И. Земцовского. Ч.1; Российский институт истории искусств. – Спб., 2010. – С. 151-157
14. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 381 с.
15. *Найдюк О.* Переклад як інструмент музичної критики / О. Найдюк // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 97, присвячений ювілею О.С. Зінкевич. – К., 2011. – С. 162-170
16. *Пяртлас Ж.* О проблеме восприятия и нотации ладов с подвижными степенями: эксперимент Листопадова и сетуские архаические звукоряды / Ж. Пяртлас // Фольклор и мь: традиционная культура в зеркале ее восприятий / сб. науч. Статей, посвященный 70-летию И. Земцовского. Ч.1; Российский институт истории искусств. – Спб., 2010. – С. 158-170
17. *Рагс Ю. Н.* Зона / Ю.Н. Рагс // Музыкальная энциклопедия. – гл. ред. Келдыш Ю.В. – 2 том. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – С. 472-473

Anastasija Mazurenko. Reintoning as a trial of a scientific interpretation of musical ethnic text. To the question of free pitch music system. The issue of reintoning of sounding music of verbal tradition, mediated by note transcript practice, is examined here from the viewpoint of ethnomusical perception. The object of the research is mode-melodic sphere of intoning, its zonal aspect. The matter of reintoning as scientific interpretation is solved by experimental method of parallel transcripts.

Keywords: reintoning, flexible frequency scale, chromating, transcript.

Анастасія Мазуренко. Переінтонирование как опыт исследовательской интерпретации музыкального фольклорного текста. К вопросу о свободном звуковысотном строе. Проблема переінтонирования звучущей музыки устной традиції, опосередована практикою нотної транскрипції, розглядається в статті з точки зрення етномузикального восприятия. Об'єктом дослідження стала ладомелодическа сфера інтонирования, її зонний аспект. Питання переінтонирования як дослідницької інтерпретації розв'язується експериментальним методом паралельних транскрипцій.

Ключевые слова: переінтонирование, свободный звуковысотный строй, хроматизация, транскрипция.

Нотні приклади

Four staves of musical notation, numbered 1 through 4. Each staff contains a sequence of notes and rests, illustrating different rhythmic and melodic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Нотний приклад 1. Експеримент А. Лістопадова:

1. А. Лістопадов; 2. С. Танєєв; 3. О. Гречанінов; 4. Є. Ліньова

Four variations of a musical piece, labeled 'Вар. 1' through 'Вар. 4'. Each variation includes a vocal line with lyrics in Ukrainian. The lyrics are: 'за-бар-на - я мо-ло-да на-ша за-ба-ри - ла-ся дру-же-чки в до - ро-зі(гі) на лю - тім мо - ро - [зі]'. The variations show different rhythmic and melodic treatments of the same text. The first variation is marked 'accel.' and 'rubato'. The second variation has a '3' over the first measure. The third variation has a '3' over the first measure. The fourth variation has a '3' over the first measure.

Нотний приклад 2. Варіанти виконання весільної пісні (транскриптор А. Мазуренко)

1а За-бар-на-на - на 3 - ша за-бар на - я мо-ло-да на-ша десь у ха - ті за-ба-ри - лав-ся дру же - чкив до - ро - зі на (та) лю-тім мо - ро - [зі]

1б За-бар-на-на 3 - ша

1в За-бар-на-на 3 - ша за-бар на - я мо-ло-да на-ша десь у ха - ті за-ба-ри - лав-ся дру же чкив до - ро - [зі]

2а За-бар-на-на - ша за-бар на - я мо-ло-да на-ша десь у ха - ті за-ба-ри - лав-ся дру же - чкив до - ро - [зі]

2а За-бар-на-на - ша за-бар на - я мо-ло-да на-ша десь у ха - ті за-ба-ри - лав-ся дру же чкив до - ро - [зі]

3 За-бар на - на - ша за-бар на - я мо-ло-да на-ша десь у ха - ті за-ба-ри - лав-ся дру же - чкив до - ро - [зі]

4 Rubato За-бар-на-на 3 - ша за-бар на - я мо-ло-да на-ша десь у ха - ті за-ба-ри - лав-ся дру же чкив до - ро - [зі]

5 Rubato За-бар-на-на 3 - ша за-бар на - я мо-ло-да на-ша десь у ха - ті за-ба-ри - лав-ся дру же чкив до - ро - [зі]

accel.

Rubato *rit.*

Нотний приклад 3. Транскрипціїучасників експерименту:

1. О. Мурзіна, 2. І. Данилейко, 3. І. Клименко, 4. Є. Єфремов, 5. А. Мазуренко.