

От автора

Теоретические основания Практические рекомендации Заключение

Нотации Источники нотных примеров

 . Оглавление

Версия для печати 

Заключение

...В следующий раз, когда придет тебе в голову написать письмо в виде картинки, пошли с этим письмом человека, который умеет говорить по-нашему, и тот человек разъяснит всё, что ты хочешь сказать в письме.. А не то ты видишь сама, какие могут выйти неприятности для всего тегумайского племени...

Р.Киплинг

К нотированию народной музыки вплотную приступают, когда традиционные для фольклора формы общения обычно уже перестают действовать. В этих условиях, чтобы быть правильно понятым, приходится загружать нотный текст информацией, которая при полноценном устном общении проходит по внетекстовым каналам. Это тем более необходимо, что нотация чаще всего адресуется не представителю определённой локальной культуры, а вполне неопределённому потенциальному читателю, не обладающему необходимым набором кодов.

Вот почему следует не только насыщать фольклористические нотации массой внутритекстовых подробностей и надстрочных, диакритических знаков, но и сопровождать их развёрнутыми комментариями и контекстными описаниями социокультурной ситуации, проясняющими конкретные обстоятельства музыкального общения. Общий историко-культурный фон и этнические особенности среды, включённость музыкальных проявлений в быт и их взаимосвязанность с художественными явлениями иных планов, психологические нюансы традиционных форм музицирования и обстановка конкретной записи — всё это должно быть так или иначе доведено до сведения читателя, если мы хотим приблизить его к сути запечатляемых явлений. Введения и комментарии, «легенда» и паспортизация — без них одна лишь «голая» нотация своей функции документа культуры не выполнит, ибо она всегда у с л о в н а .

О том, какими должны быть сопровождающие нотный текст научные аксессуара-ры, здесь нет возможности говорить сколь-либо подробно. Это увело бы нас далеко за пределы нашей строго ограниченной темы — фольклористической нотации как таковой. Оставив рассмотрение научно-описательных приложений к фольклорно-нотным текстам до другого случая и ограничившись теми немногими отсылками к положительным примерам этого рода, которые уже упоминались в

тексте обеих частей данной работы, сосредоточимся под конец на уже очевидной условности фольклорных нотаций, но не для того, чтобы лишний раз поставить их под сомнение, а с тем, чтобы побудить нотировщиков к по-сильному преодолению этой условности и наметить, по возможности, его пути.

Множественность обликов, в которых предстаёт фольклорное явление в нотациях разных собирателей, — свидетельство его силы, а не слабости. Оно многовариантно по своей природе и, будучи живым и развивающимся, с неизбежной многоликостью отражается в фиксирующем сознании. Только окончательно омертвевшее явление можно запечатлеть однозначно. Столкновение конфликтующих взглядов, отражающих широкий спектр впечатлений от заведомо меняющегося объекта, не может не давать столь же широкого разнообразия запечатляющих версий. Каждая из них односторонне не верна, заведомо субъективна, но соотнесенные друг с другом, только они и способны дать реальное отражение живого объекта в его содержательной полноте и художественной неповторимости.

За одной нотной версией, пусть предельно добросовестной и скрупулезной, не стоит ничего, кроме индивидуального способа заблуждения, сколь бы значительны не были содержащиеся в ней элементы истины. Две версии хороши только тем, что, вовлекая читателя в конфликт, заставляют его с недоверием отнестись к ним обоим. И лишь с трёх точек зрения начинают вырисовываться истинные контуры объекта. И чем больше сопоставляемых взглядов, тем рельефнее для нашего сознания фиксируемый феномен, тем глубже сквозь разногласицу мнений пробивается читательское сознание к противоречивой природе динамично развивающегося явления.

Вот почему нотация трёх варьируемых строф одной песни иногда предпочтительнее для фольклориста, чем три ничем не связанные между собой однострофные записи различных образцов. Поэтому и несколько вариантов одного напева, записанных в разное время и от разных исполнителей, больше скажут о мелодической культуре в целом, чем произвольная подборка нескольких разрозненных песен. И вот почему сопоставление различных нотировок одного и того же звучащего оригинала оказывается порой достовернее и глубже раскрывающим особенности культуры, чем целое собрание образцов, запечатлённых одним нотировщиком.

Каждый отдельный взгляд может быть ошибочным, но в совокупности заблуждений пытливый ум способен открывать истину.

Остаётся показать это на примерах, часть из которых уже затрагивалась в предшествующих разделах.

Среди упомянутых десяти нотаций одного и того же болгарского классического песенного образца практически не встречается ни одного сколько-нибудь продолжительного совпадения в конкретных деталях. словно десять портретов с одной натуры, выполненных хорошо знающими её художниками. Каждый слышал по-своему, а в результате рождается ощущение живой песенной речи, типологически достоверной, но запечатленной в индивидуально неповторимых обликах. Превосходный эксперимент Тодора Джиджева парадоксальным образом рождает не скепсис по поводу возможностей фольклорной нотации, а доверие к её глубинным разрешающим способностям. Два фрагмента наиболее контрастных расшифровок уже приводились (см. [пример 62](#), [пример 63](#)), остаётся познакомить читателя с одной из сводок типичных попевок, удивительным образом варьирующихся от нотации к нотации ([пример 96](#), цифрами сверху обозначены номера строфы и слога).

Сам замысел болгарского эксперимента по существу не нов, и до него не раз предпринимались попытки сопоставить несколько нотировок одного и того же звучащего материала. Однако этот эксперимент чист и особенно убедителен, поскольку все его участники достаточно хорошо аккультурированы в стиле и жанре данного вида пения, и их нотации расходятся в основном в способах оформления нотного текста. Форма строфы, ладозвукорядная структура, опорные тоны мелодии, поэтический текст — всё это воспринимается ими более или менее одинаково. И тем рельефнее выступают ритмоинтонационные нюансы восприятия.

Совсем по-иному складывается ситуация, когда объектом параллельной расшифровки становятся далекие для нотировщиков культуры. Вот когда по-настоящему начинает сказываться разность

исходных установок и по-иному слышится каждому музыканту буквально всё — звуковысотность, метроритм, даже фактура звучания. Сам внешний вид нотаций приобретает красноречиво разноликий облик.

Не вдаваясь в подробности, воспроизведу характерный фрагмент нотационного эксперимента, результаты которого были опубликованы Чарльзом Сигером в одном из выпусков журнала «Ethnomusicology» (Vol. VIII, № 3, сентябрь 1964 года). Эксперимент проходил в рамках специального симпозиума по проблемам записи и анализа народной музыки, организованного Международным Советом народной музыки (IFMC). К участию в нём были привлечены известные американские этномузыкологи Роберт Гарфиас, Уилард Роудс, Джордж Лист и Мичеслав Колинский, которым была предъявлена запись пения юго-восточного африканского племени hukwe, осуществлённая экспедицией Николаса Энгланда. Пение без слов сопровождалось игрой на музыкальном луке, отличающемся весьма изысканным звучанием, по-разному услышанным каждым нотировщиком. Публикация результатов эксперимента сопровождалась пластинкой, и при желании каждый читатель мог включиться в творческое соревнование.



При всей несхожести четырёх опубликованных расшифровок одного из пассажей избранной песни следует заметить, что в принципе все участники эксперимента не отказались от традиционного нотного стана. Частичное исключение составила полуграфическая запись Р.Гарфиаса, который снабдил её специальным ключом для чтения вокальной строчки (пример 97). Что же касается высотных соотношений (особенно в партии лука), метроритмической пульсации и всего остального, то степень расхождений между транскрипциями говорит сама за себя. И всё же за четырьмя столь несхожими нотными решениями, даже без обращения к сопровождающей пластинке, возникает некоторый интегративный и вполне наполненный реальным смыслом звуковой образ, вряд ли возможный при раздельном рассмотрении каждой нотации.

Сходный эксперимент был осуществлён и нами в ходе подготовки к публикации 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». С целью выработки единых принципов оформления нотных текстов в музыкальных приложениях к томам серии их предполагаемым авторам была предложена для расшифровки магнитная запись сольного корякского пения. Чтобы поставить всех участников эксперимента в более или менее сходные условия, была избрана бестекстовая песня в сопровождении шаманского бубна. Приведу начальные фрагменты (по две строфы из двенадцати, а также небольшое вступление) четырёх наиболее характерных нотаций. Одна из них принадлежит автору полевой записи, ближе всех знакомому с особенностями данной культуры (пример 98).

Строго проведённый вертикальный ранжир строк подчинён здесь стремлению выявить основные мотивные соответствия, что повлекло за собой неравномерное распределение нотного текста (все нотации воспроизводятся без существенного редакторского вмешательства).

Вторая нотация (пример 99) принадлежит опытному специалисту — расшифровщику в основном русского фольклорного материала. Строфы также разбиты на мелодические фразы, однако во главу угла при ранжире положено периодическое чередование равномерных ритмических фигур инструментального сопровождения. При всём совпадении общих линейно-ритмических контуров, расхождения с предыдущей нотацией в каждом конкретном мелодическом обороте весьма существенны и касаются не только ритмических тонкостей, но также и фонетики, и высотной стороны напева. (Последнее может быть частично отнесено за счёт вероятных несовпадений в скорости технического воспроизведения, на что косвенно указывает разноразличность в метрономических обозначениях.)

В третьей нотации (пример 100), принадлежащей представителю латышской музыкальной культуры, внимание сосредоточено в основном на тонкостях микроальтерационного нюансирования. Нотировщик отказался не только от тактировки, но и от расчленения напева на какие-либо синтаксические блоки. Без внимания оставил он и фонетическую сторону напева, не пытаясь дать свою версию его мотивного членения. Текст подан вне ранжира, зато нотации предпослан подробный звукорядный анализ с исчислением интервалики в центах. Что касается ритмической стороны звучания, то главным отличием от предшествующих нотаций является совершенно иное,

можно сказать — противоположное, восприятие основной пульсирующей ячейки (ритм «дробления» — , в отличие от «суммирующего» ритма двух предыдущих нотировок — ).

Четвёртая расшифровка (пример 101) выполнена армянским музыкантом, для которого данный образец, пожалуй, наиболее далек по своему звучанию. Не удивительно, что не только ритм ударного сопровождения, но и все компоненты вокальной партии трактованы здесь существенно по-иному. Иначе выглядят и тщательно выписанная звуковысотная линия, и её метроритмическая организация, и, что также весьма характерно, фонетически-текстовый ряд. Трудно отделаться от ощущения, что по такого рода нотациям мы почти столь же основательно можем судить об оригинальном звучании корякского пения, сколько и об интонационно-артикуляционных особенностях музыкального мышления армян.

Итак, читателя не должно удивлять существенное расхождение версий даже в сравнительно простом инструментальном вступлении — ритм основных ударов бубна не без труда прослушивается сквозь постоянный гул и звон его металлических подвесок. Различие в восприятии ритмических фигур разительно, оно с трудом позволяет непосредственно соотнести все четыре записи. И тем не менее, приведу в заключение попытку параллельного сведения приведенных нотаций, оказавшуюся возможной только на фоне отбиваемого бубном ритма, пусть и по-разному трактованного (пример 102).

Вряд ли следует сравнивать приведённые записи по степени их соответствия оригинальному звучанию. Скорее всего, все они достаточно приблизительны. Но сопоставленные непосредственно, четыре эти версии, при всех своих различиях, а скорее всего — благодаря этим различиям, способны в итоге дать в какой-то мере правдоподобное представление об оригинале. Собрав ещё некоторое количество столь же разнящихся нотаций, можно было бы, вероятно, попытаться создать обобщённый, «инвариантный» образ данной песни, её типологическую структурную модель, отбросив в ней односторонности каждого отдельного подхода и, напротив, соединив в целое их сильные стороны. Однако процедура подобного аналитико-синтезирующего действия чрезвычайно сложна, трудоёмка и даже в отдельных деталях не разработана. И тем не менее, именно этой процедуре, скорректированной достижениями наступающего машинного этапа нотной расшифровки фольклорно-музыкальных текстов, принадлежит будущее.

Сегодняшняя же звукозаписывающая и звуковоспроизводящая техника, в отличие от фонографа, не шумит и не шипит и, более того, способна достигать звучания, превосходящего по своим достоинствам природное, но тем не менее контакта с певцом, о котором говорил С.И. Танеев как о важнейшем условии понимания, она по-прежнему не даёт, а значит, проблемы по-прежнему не решает.

Возможно, что видеозапись фольклорного исполнения, различного рода электронные датчики и тому подобные технические усовершенствования в чём-то и продвинули технику фольклористического нотирования, однако кардинального решения и они, надо полагать, не принесут. Решающее слово остаётся за глубинным моделированием конкретных мелодических традиций на будущих вычислительных устройствах, да и то при условии глубокой теоретической разработки соответствующих аналитических и синтезирующих программ.

Пока же, к сожалению, в силе остаются слова А.М. Листопадова, писавшего в начале нашего века, что «фонографическая запись, при практикующемся способе расшифровки на слух, является по существу такою же субъективной, как и обыкновенная слуховая... *Слуховая расшифровка* столь же спорна, как может быть спорна *слуховая запись*. Логический вывод отсюда — *хорошо сделанная фонографическая запись научно-полноценна* в той же мере, как и *хорошо сделанная слуховая запись*. Фонографический метод приобретает все качества непогрешимости только тогда, когда механическая нарезка будет сопровождаться эквивалентной ей механической же *саморасшифровкой*, свободной от всяких субъективных воздействий» ¹.

Возможность бесчисленное количество раз возвращаться к одному и тому же звучанию сама по себе вряд ли делает наше восприятие более объективным. Она так же часто заставляет нас отказываться от ошибочного мнения, как и утверждает в однажды избранном стереотипе. Единственно реальная перспектива действительно продвинуться к необходимой объективности —

в сопоставлении различных мнений и подходов, во взаимной выверке и согласовании критериев.

Искра объективности высекается в столкновении подчёркнуто субъективных мнений. И новая простота, единственно достойная стать знаменем новой фольклористической нотации, может родиться только в сложном столкновении различных подходов, согласовать которые вряд ли удастся без моделирующей техники завтрашнего дня.

Недаром гласит русская пословица: «Где просто, там ангелов со сто!»

Примечание

¹ Сов. музыка. 1950. №11. С. 44-50.

От автора

Теоретические основания Практические рекомендации Заключение

Нотации Источники нотных примеров