

Э.Алексеев (Москва)

ФОЛЬКЛORИСТИЧЕСКАЯ НОТАЦИЯ:
ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ, СОСТОЯНИЕ, ПЕРСПЕКТИВЫ

К нашим дням, к последним десятилетиям XX века опыт нотирования народной музыки накоплен, казалось бы, немалый. И в отечественной музыкальной культуре, и в мировой музыкальной практике. Изданы и продолжают издаваться многочисленные фольклорные сборники самого разного назначения и качества. Еще больше нотных материалов покоятся в рукописях. Можно без преувеличения сказать, что аккумулирован огромный труд целой армии нотировщиков, воодушевленных благородным стремлением – сберечь и ввести в общекультурный оборот лучшие проявления устно-коллективного музыкального сознания. Однако решить, в какой степени эти стремления до сих пор реализуются, отнюдь не просто. Схватывают ли существующие приемы нотирования коренные свойства устного музыкального высказывания, имеет ли в связи с этим свою неповторимую специфику собственно фольклористическая нотация и если имеет, то в чем существенном эта специфика заключается, – вопросы эти не только не разрешены, но и по существу еще как следует и не поставлены.

Круг открываемых и исследуемых устно-музыкальных культур непрерывно расширяется и в связи с этим множатся и все чаще вступают в противоречие приемы и средства их нотной фиксации. Казалось бы, разрешению возникающих противоречий должен способствовать ускоряющийся технический прогресс, неуклонно совершенствующий механические средства звукозаписи. Появление многоканальной аппаратуры позволяет подробно фиксировать тонкости многоголосной фактуры. Внедрение в звукозапись компьютерной технологии (распространение цифровых систем) открывает принципиально новые возможности уточнения нотных расшифровок, вплоть до создания автоматизированных систем нотации. Но одновременно в высказываниях фольклористов все чаще замечается скепсис по поводу любых, в том числе и предельно уточненных фольклорных нотаций, а главное – по поводу их способности адекватно отражать глубинные моменты музыкального содержания конкретных мелодических культур.

Невольно возникает вопрос, имеет ли смысл и далее накапливать противоречивые и неадекватные нотации и как поступить с уже сложившимся и необъятным их массивом? Очевидно, ситуацию необходимо менять. Но как? Перечеркнув прошлое и начав с начала? Или попытаться усовершенствовать наработанный теоретический и практический инструментарий, и с его помощью критически пересмотреть сложившиеся фонды? Преимущества второго пути, при всех его сложностях, самоочевидны. Только включившись в органически развивающуюся традицию, можно рассчитывать на существенное приращение знаний.

Чтобы разобраться в противоречиво-сложной современной практике нотирования народной музыки и наметить перспективу возможного выхода из кризисной ситуации в этой жизненно важной для фольклора и фольклористики сфере, не обойтись без того, чтобы попытаться выявить и описать специфические черты фольклористической нотации, отчетливее всего обнаруживающиеся при рассмотрении ее исторически менявшихся задач и функций. Сделать это можно, лишь оценив пол разными углами зрения пройденный ею путь.

В истории нотной записи фольклора можно выделить три этапа. Первый из них охватывает обширный период от начальных опытов нотной записи народных напевов, опытов, имеющих у нас уже почти трехвековую историю (на Западе – еще более раннюю), и вплоть до последних десятилетий XIX века. Период этот совпадает с безраздельным господством слуховой записи (непосредственно с голоса певцов или по памяти) и по существу не может быть назван фольклористическим в собственном смысле слова, поскольку слышание фольклорного материала, как правило, было ориентировано не на его специфические особенности, а на общемузикальную ценность, то есть было, так сказать, общемузыкантским. Характер нотаций этого времени определялся прежде всего потребностями и ориентациями композиторской творческой практики. Принципиальное отличие музыки устной традиции от композиторских спусков в лучшем случае лишь смутно угадывалось, интуитивно ощущалось, но отчетливо не формулировалось. Это отнюдь не означало, что не предпринимались попытки теоретического ее рассмотрения, однако используемый при этом аналитический аппарат практически мало чем отличался от общепринятой музыкальной теории. Психологической доминантой первого поколения нотировщиков народной мелодики было преклонение перед ее красотой, поиск и, соответственно, нахождение шедевров народного песенного гения, воспринима-

емых в одном ряду с лучшими композиторскими творениями. И потому несущий в себе безраздельно господствующую теорию и эстетику композиторской, опусной музыки первый период нотирования музыкального фольклора можно без большой натяжки назвать "композиторским". Не случайно едва ли не наиболее яркими его представителями были сами композиторы. В России - это Глинка, Римский-Корсаков, Мусоргский, Лядов, но особенно М.А.Балакирев, сборники которого справедливо расцениваются как высшее интуитивно-слуховое постижение характера и духа русской песни*.

Существенные перемены принесло в нотирование народной музыки появление звукозаписывающей техники. Внепрение в собирательскую практику фонографа, а затем и магнитофона, позволявших фиксировать и многократно воспроизвести практически любые звучания, породило ощущение доступности для нотирования образцов, принадлежавших весьма сложным мелодическим культурам, в том числе и далеким от европейской академической музыкальной традиции. При этом психологическая установка нотировщиков непроизвольно сместилась с "красоты" на "потребность" письменной фиксации. Цениться среди фольклористов стали прежде всего предельно детализированные нотации, призванные раскрыть неповторимые особенности каждой конкретной мелодической культуры. Не случайно представители нового направления часто стали называть свои нотации "расшифровками" или "транскрипциями", а сам процесс нотирования народных мелодий - "транскрибированием"**. Очевидно и нам имеет смысл назвать преобладающий тип нотаций второго периода "транскрикционными".

Однако убеждение, что тщательная фиксация все более тонких внешних деталей звучания будет способствовать объективному раскрытию содержательных, внутренних моментов фиксируемой таким способом музыки, оказалось в значительной мере обманчивым. Погоня за скурду-

*/ Об этом см. исследовательские статьи Е.В.Гинзбурга в кн./I/.

**/ Транскрипция в данном случае понималась прежде всего в фонетическом смысле, то есть как "способ письменной фиксации устной речи с помощью специальных знаков с целью возможно более точной передачи звучания" /3, с. I358/.

лезней точностью фиксации внешних проявлений фольклорного мелоса нередко заводила в тупик, поскольку излишне детализированные записи способствовали снятию едва ли не главного, интегративного момента нотации, выявляющего содержательную сторону мелодики через обобщение деталей. Здесь можно было бы привести немало примеров подобных "туниковых" нотаций, загроможденность которых сверхточными подробностями делала невозможным их непосредственное осмысливающее чтение.

"Объективность" нотирования с фонографически закрепленного звучания оказалась во многом иллюзорной, поскольку уверовавшие в нее представители нового периода в развитии фольклористической нотации в большинстве своем пытались осмысливать нотируемый материал по существу с тех же самых теоретических позиций – с позиций общеакадемической теории музыки. В этих условиях возможность многократно возвращаться к одному и тому же технически закрепленному звучанию сама по себе еще не делала его восприятие более адекватным, полнее соответствующим внутренним нормам его организации, которые могли быть достаточно далеки от общеевропейских стандартов. Скорее даже наоборот. Получая возможность многократно перепроверить себя, нотировщик часто непроизвольно утверждался в "очевидности" и "общезначимости" своего слышания, лишь еще надежнее закрепляя заранее сложившийся стереотип. Нарастание точности "расшифровок" в этих условиях оказалось во многом кажущимся, ибо эти "расшифровки" зачастую покоялись на заведомо неадекватном теоретическом основании.

Увлечение тонкостями "микродетализованных" нотаций оказалось недолгим. Их громоздкость, переусложенность и явная избыточность потребовали внесения внутренней упорядоченности. Из произвольной, неосмысленной избыточности транскрипционного подхода родилась потребность в аналитическом структурировании. С логической неизбежностью должна была появиться аналитическая нотация, наступить новый, третий период в развитии музыкальной фольклористики.

Какие устремления руководили поисками третьего "поколения" фольклористов-нотировщиков? Прежде всего – желание обнаружить общие законы, управляющие организацией народной музыки в отличие от норм композиторского искусства, отделить основное от второстепенного в мелодике, "скелет" от покрова, и выработать приемы

внесения графической упорядоченности в нотный текст. Ключом к такому упорядочению для песенных жанров стало соотнесение поэтических текстов и напевов, выявление "согласий слова и мелодии" (Е.В.Гиппиус). Одним из ведущих методов фольклористики явился метод слогоритмического анализа, а главным инструментом графического упорядочения нотаций - синтаксический ранжир*.

Хотя и сегодня большинство фольклорных нотаций продолжает оформляться и публиковаться по старинке - вне синтаксического ранжирования, - можно считать, что аналитический тип нотировки в целом утвердил свое превосходство над предшествующими способами нотирования и даже успел обнаружить некоторые издержки при слишком прямолинейных попытках своего утверждения.

Известная ограниченность сугубо аналитического подхода к народной музыке начинает обнаруживать себя прежде всего в излишней специализированности нотаций, их адресованности прежде всего профессионалам-фольклористам. Широкому кругу читателей многие из них не более доступны, чем переусложенные подробностями "транскрипции" предшествующего этапа. И это - несмотря на сознательную установку на выявление внутренней структуры текста путем последовательного его сегментирования. Больше того, когда аналитическое препарирование, расчленение текста становится самоцельным, оно невольно формирует подчеркнуто аналитический же способ его прочтения. Читатель принуждается воспринимать музыкальный текст как бы "по слогам". Контигуальная природа музыкального звучания, и без того трансформируемая подчеркнуто дискретными нотными знаками, еще больше отступает в тень и целостное ощущение ее, столь необходимое для верного восприятия мелодического процесса, неоправданно затрудняется.

* / Необходимо подчеркнуть особое значение для выработки принципов аналитического нотирования исследовательской и редакторской деятельности Е.В.Гиппиуса, целеустремленно отстаивавшего эти принципы при публикации разнонационального фольклорно-песенного материала. К дальнейшему совершенствованию этой методики постоянно стремился и автор настоящей статьи, редактируя, в частности, экспериментальную серию "Из коллекции фольклориста", выходящую с приложением грампластинок в издательстве "Советский композитор".

Другой ряд сомнений возникает при попытках универсализировать наработанную аналитическую методику, приложить ее к любому музыкально-фольклорному материалу. Вполне корректные приемы структурирования – всегда результат исследования конкретных музыкальных культур, их исчерпывающего теоретического осмыслиения. Даже и в пределах одной культуры различные пласти, жанры и стили не всегда поддаются единообразному препарированию. Тем более непродуктивен обычно прямой перенос аналитических методов, сложившихся при изучении одних культур, на другие культуры, где основания для структурирования могут быть совсем иными.

По-видимому, и аналитическая нотация, в том виде, в котором она сложилась в настоящее время, выполняет задачи лишь определенного этапа в становлении музыкальной фольклористики. Беспристрастная оценка ее бесспорных – на фоне предшествующего нотировочного опыта – достоинств, с одной стороны, и критическое осознание вновь обнаруживающихся несовершенств – с другой, уже сейчас позволяют предугадывать основные направления предстоящей поисковой деятельности нотировщиков и постепенно вырисовывающиеся контуры наступающего постаналитического этапа.

Было бы, очевидно, преждевременным уже сейчас пытаться четко сформулировать основные направления и главные задачи предстоящих поисков, а тем более – стремиться предвосхитить конкретные решения еще не четко откристаллизовавшихся проблем. Однако высказать самые предварительные и общие соображения на этот счет имеет смысл, поскольку наметки на будущее, пусть очень приблизительные и небесспорные, всегда в какой-то мере помогают вернее оценить прошлое и разобраться в настоящем.

Как представляется, ключевыми задачами постаналитического нотирования народной музыки должны стать следующие проблемы: 1) отражение континуального начала фольклорного мелоса; 2) построение многоосновной теории, охватывающей реальное разнообразие фиксируемых устно-музыкальных языков; и 3) разработка новых методов интеграции содержательных моментов звучания в потоке тексте. Чрезвычайная сложность этих задач – вне сомнений; вполне очевидна и их глубинная взаимосвязанность. И все же величим будет, наверное, понемногу сказать здесь о каждой из них в отдельности.

Когда аналитическое расчленение становится главной заботой нотировщика и выявляемая в нотном тексте структура высказывания начинает превалировать, оттесня на второй план непрерывность и текучесть мелодического процесса, непосредственная выразительность и содержательная глубина свободно льющейся народно-песенной мелодики терпит существенный урон в восприятии читателя. Чрезмерная "кристаллизация" нотно-графического решения может даже стать препятствием для легкого и непредвзятого чтения. Структурная четкость нотации должна восполняться поисками гармоничной формы отражения процессуальной стороны музыкального мышления. Одной лишь архитектонической выверенности отдельных его моментов и этапов, по-видимому, недостаточно. Сквозь графически выверенный и упорядоченный текст должна сквозить континуальная природа изустного музцирования. Без этого невозможно сохранить и передать в нотах дыхание живой музыкальной мысли.

Вот почему аналитическое препарирование текста должно стать необходимым, но промежуточным этапом оформления фольклористских нотаций. Одним же из конечных критериев верности нотного решения уже и сейчас может стать, пусть пока еще во многом интуитивное, ощущение естественности и удобства расположения музыкального материала на нотных строках. Возможно даже, что перевод живого звучания народной музыки в нотографические построения надолго, если не навсегда, остается не только предметом науки, но и проявлением особого мастерства, а каждая удачная нотация – не только продуктом аналитического ремесла, но и произведением своеобразного искусства графической нотописи. Типологическая обусловленность любых проявлений народного музыкального сознания, так или иначе закрепляемых традицией, вовсе не отменяет необходимости каждый раз искать и находить индивидуальное нотировочное решение, способное запечатлеть неповторимость конкретного устно-творческого акта. Тем более очевидным это становится при столкновении с несходными фольклорными традициями.

Сегодняшние музыкальные горизонты фольклористики – горизонты историко-этнические и географические, стадиальные и региональные, стилевые и жанровые – существенно раздвигаются. В сферу фольклористического нотирования вовлекаются все новые бесписьменные традиции, и арсенал нотировочных приемов не может в связи с этим не пополняться. Это было бы само по себе не так уж и плохо, если бы приемы

Эти не вступали в противоречия друг с другом. Неизбежность же противоречий в этой, казалось бы, чисто технологической сфере, проистекает от несоотнесенности, а порой и несовместимости теоретических оснований, опираясь на которые эти нотировочные приемы рождаются. Каждый фиксирующий прием в конечном счете есть отражение определенного представления о сущности фиксируемого явления. Вот почему продвижение музыкально-теоретической мысли не может не находить отражения в нотировочной практике, а дальнейшее совершенствование фольклористической нотации попросту немыслимо без соответствующих теоретических разработок.

Теперь мы уже не можем не исходить из реального множества параллельно и независимо существующих музыкально-языковых систем, организованных по радикально несовпадающим нормам. И было бы нереалистичным по-прежнему стремиться свести эти нормы к единой логике музыкального выражения, понять и объяснить их в едином ключе теории, сложившейся на материале одной или нескольких близких музыкальных культур. Все чаще мы являемся свидетелями появления новых теоретических концепций, обобщающих практику конкретной музыкальной культуры. Но не менее часто мы убеждаемся и в неприложимости этих концепций к широкому кругу иных музыкальных традиций. Непродуктивность распространения любой из таких, по существу одноосновных, теорий ко всему противоречиво-многообразному и все расширяющемуся кругу музыкально-языковых явлений становится все очевиднее. И выход из сложившегося положения начинает предчувствоваться в необходимости согласования и гармонизации наработанных теоретических подходов, в создании своего рода многоосновной "метатеории".

Построение единой многоосновной музыкально-фольклористической теории, и только оно, вновь сделает обоснованными претензии пятилинейного способа нотации считаться действительно универсальной музыкально-фиксющей системой. Ведь некогда сами собой разумевшиеся претензии эти в наш век нередко ставились под сомнение - и не только в связи с деятельностью фольклористов. Независимой от фольклора и не менее основательной причиной кризиса пятилинейного письма явились резкая стилевая эволюция композиторского творчества - появление новых и новейших его течений, связанных с коренными переменами музыкального языка (конкретная и электронная музыка, алеаторика, сонористика, не говоря уже о компьютерном музыкальном

творчестве). Свидетельствами нотационного кризиса могут служить учащающиеся на протяжении почти всего текущего столетия попытки заменить общепринятую нотную графику иными (чаще всего — также графическими) способами фиксации звука. К настоящему времени разработаны и с большим или меньшим успехом применяются десятки, если не сотни таких способов. И тем не менее ни один из них не смог и, вероятно, не сможет заметно потеснить, а тем более — заменить пятилинейную нотацию, сохраняющую свое значение основы массового общения в рамках письменной музыкальной культуры.

Что же касается собственно фольклористических аспектов данной проблемы, то отношение к возможностям пятилинейного письма менялось в зависимости от исторических этапов становления фольклористической нотации. Если на первых порах приложимость европейской нотной системы к задачам фиксации народной музыкальной "мудрости" (вспомним этимологию слова "фольклор") в целом не вызывала сомнений, хотя сетования на некоторую ограниченность ее возможностей раздавались уже достаточно давно, то второй этап нотировочной деятельности фольклористов сопровождался нарастающим скепсисом по поводу универсальности пятилинейной системы. Открывшееся же вскоре многообразие этномузикальных культур, явно не схватываемое с позиций единого теоретико-аналитического метода, по существу привело и фольклористов к осознанию своего рода кризисной ситуации. С неменьшим, чем композиторы, упорством они обратились к поискам новых фиксирующих систем, к разработке дополняющих приемов и уточняющих знаков, к попыткам унифицировать эти знаки.

Конечно, стремление к унификации фиксирующих знаков всегда было и должно оставаться фактором, сдерживающим произвол нотировщиков и предупреждающим недопустимые разнотечения. Но теперь, как никогда раньше, становится очевидным, что унифицировать нотное письмо следует в разумных пределах, поскольку в противном случае это неизбежно приходит в противоречие с несводимыми к единообразию народными музыкальными традициями. Живая, противоречиво многообразная звуковая ткань народного музицирования не позволяет и, вероятно, никогда не позволит до конца стандартизировать нотные обозначения. Всегда должно будет оставаться некое свободное "пространство" для отражения неповторимых черт конкретной народно-

музыкальной культуры. И это "пространство" уточняющих допусков не только послужит предстоящему согласованию (частичной "интерференции") конкретно ориентированных теорий, но и будет содействовать развитию интегративных возможностей нотной системы, способности ее к условно-обобщенной фиксации выявляемых этими теориями смыслов.

Придание фольклористическому нотированию интегративных свойств, пожалуй, наиболее сложная и проблематичная, но одновременно и самая перспективная из вырисовывающихся задач музыкальной фольклористики. Она словно бы идет вразрез не только с подчеркнуто дискретной природой самого нотного знака, но и усиленно дифференцирующей, аналитически-расчленяющей тенденцией в современной нотировочной практике фольклористов. Чрезмерная детализация музыкальной ткани, ее последовательное расчленение на элементы, несущие смысл лишь в сложных и неоднозначно прочитываемых своих сочетаниях, - отнюдь не самый радикальный путь к содержательным пластам народной мелодики, даже если подобная детализация частично компенсируется аналитическим структурированием текста. Выявление глубинных принципов музыкальной организации, свойственных конкретной фольклорно-мелодической культуре, должно быть органически связано с выведением и соответствующих этим принципам интегративных норм, в такой же, если не в большей, мере характеризующих своеобразие определенного типа устно-музыкального мышления.

То, что было простым и естественным в распространенной некогда практике невменного нотирования, выросло для нас - в итоге длительного культивирования пятилинейной нотации - в трудноразрешимую проблему, стало едва ли не главным камнем преткновения на пути к отнюдь не усложнившимся смыслам народного музикования. Не случайно таких специфических усилий требует теперь прочтение условно-интегративных средневековых музыкальных помет (русских знаков или, скажем, армянских хазов), в свое время поступных любому рядовому распевщику. И хотя главная причина "онемения" старинных музыкальных рукописей заключается в самом характере их невосстановимой связи с умолкшей певческой практикой, немалая доля расшифровочных трудностей при современном музиковедческом к ним подходе определяется заметным ослаблением интегрирующих моментов в нашем нотно-музыкальном сознании.

Можно, вероятно, спорить, в какой степени хотя бы частичное возвращение к "тайноза~~мн~~енности" обобщенных обозначений, "тайно-замкнутости", которая предполагает "изображение относительно сложного и продолжительного напева условным простым и сокращенным способом" /2, с.17/, поможет решить проблемы постаналитического нотирования, но трудно не почувствовать, что психологической доминантой грядущего этапа для большинства фольклористов, скорее всего, станет отчетливое стремление к "новой простоте", к простоте, как истинному синониму точности и соответствия каждой конкретной нотации внутренней, содержательной организации соответствующего музыкального языка.

Но достижение истинной простоты – задача поистине сверхсложная. В сегодняшней фольклорно-нотирующей практике, сформированной подчеркнуто аналитическими установками, для этого необходима принципиально новая и мощная интеграционная методика, по существу – новая ступень мышления, прорыв к которой вряд ли может быть скрым и одномоментным. Выдвигая интегративную нотацию в качестве труднодостижимого идеала, следует сосредоточиться на создании реальных предпосылок к ее осуществлению.

Интегративная нотация, достаточно гипотетическая и пока лишь смутно рисующаяся воображению, не может возникнуть как простая реакция на чрезмерную аналитичность достигнутого этапа. В каком-то смысле, ее можно мыслить как возвращение к интуитивным прозрениям "композиторского" периода, но возвращение, обогщенное достижениями "транскрипционного" и "аналитического" нотирования, опирающееся на опыт всей пройденной истории формирования музыкальной фольклористики как самостоятельной и зрелой отрасли общего музыказнания. Наступающий период развития фольклористического нотирования, призванный стать этапом окончательного его становления, должен быть не просто постаналитическим, но обобщающим, синтезирующим – в широком и прямом значении данного слова. (Поэтому, кстати, так важно сейчас подвести итоги пройденного пути и систематизировать теоретические и практические его достижения.)

Само выведение интегративных, нерасчленимо целостных смыслов устно-музыкального интонирования предполагает органический синтез всех ныне по необходимости раздельно фиксируемых сторон звучания. Содержательно действенная интеграция нотного текста, по существу, и должна быть не чем иным, как корректно осуществленным синтезом

разноаспектных представлений. По-настоящему плодотворный синтез должен быть всеохватывающим. И поэтому решающими предпосылками к интегративному нотированию выступают многосторонность и исчерпывающая полнота описания фиксируемого явления, непротиворечивость и комплексность этого описания.

Прежде чем превратиться в действительно интегративную, фольклористическая нотация должна стать комплексной. Движение к конечной цели постаналитического нотирования, таким образом, естественно разделяется на две фазы: предварительную, к которой мы имеем все основания приступить уже сейчас, и завершающую, к осуществлению которой мы тем самым создадим необходимые предпосылки. Реальную перспективу движения открывает лишь четкое разграничение и согласование конечной (идеальной) и первоочередной цели, стратегической и тактической задач.

Сегодня путь к интегративной методике записи устного звучания пролегает через формирование и совершенствование комплекса разноаспектных представлений, отнюдь не только чисто музикологических. Истинное значение и жизненное предназначение народного искусства, его содержательная сторона раскрываются и в результате углубленного социологического анализа фольклорных явлений, и благодаря введению их в широкий культурологический контекст. Вне разностороннего и комплексного осмыслиения фольклора как целостного и своеобразного культурного феномена, по существу, нельзя адекватно решить ни одну, казалось бы даже частную нотификационную проблему. Все они в конечном счете оказываются внутренне связанными.

Таковы в общих чертах история фольклористического нотирования и ситуация, сложившаяся в этой сфере в настоящее время. Чтобы отчетливо представить себе пройденный путь и перспективу развития фольклорной нотации, попробуем свести высказанные соображения в таблицу (см.).

Как видим, разграничение этапов формирования фольклористической нотации, в принципе отнюдь еще не завершенного, достаточно условно и может быть проведено на разных основаниях. И все же пять выделяемых здесь типов нотации – уже сложившихся или только намечающихся – представляются качественно определенными и потому – реальными. Разумеется, в действительности границы между ними не были и не могут быть непереходимо строгими. Такими они представляют лишь

Таблица

СТАНОВЛЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНОЙ НОТАЦИИ

Этапы	СОСТВЕННО ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКИЙ				
	Композиторский	препланалитический	аналитический	постаналитический	гипотетический
Реализации	реализованное				
Тип нотации	интуитивная	транскрипционная	аналитическая	наступающий	интегративная
Предпосылки	открытие фольклора	применение звукоизыскивающей техники	разработка собственно фольклористических методов	социологическое и культурологическое осмысление	постаналитический синтез
Преобладающая установка				расчлененность, структурированность нотированного текста	новая простота, полнота, соответствие нотации адекватному (аккультурированному) восприятию
Основоположники, велиющие предста- вители (отечественные)	М. А. Балакирев	Е. Э. Линева	Е. В. Гиппиус		

на условной схеме. Фактически развитие методов фольклорного нотирования протекало в постоянном столкновении противоборствующих взглядов, и появление новых ориентиров отнюдь не упраздняло прежних установок. Приверженцы "художественных" нотаций и сторонники сугубо научных подходов, к тому же совсем не одинаково понимаемых, активно конфронтировали во все времена. Смена главенствующей установки - на "красоту", "подробность" или "структурированность" нотировок - до сих пор обнаруживала себя лишь как взаимодействие результирующих тенденций, как появление новых векторов в общем потоке противоречивых исканий.

Каждый из появляющихся типов нотации был обусловлен поисками своего идеала. Нотировщики "композиторской" эпохи стремились прежде всего выявить художественную ценность фольклорного материала, понимаемую ими в духе доминирующего канона современной им письменной музыки. Наиболее увлеченные представители "фонографической" эпохи искали приближения к "объективной" точности механически фиксируемого звучания, к максимальному использованию возможностей, открываемых в этом отношении звукозаписывающей техникой. Главной заботой многих сегодняшних фольклористов стало аналитическое расчленение и внутреннее структурирование нотного текста, поиски содержательных связей через упорядочение всех его компонентов. Эти последовательные переориентации были логически закономерными, каждый намечавшийся поворот был вызван стремлением преодолеть односторонность и недостатки предшествующего этапа. И, пожалуй, самый крутой и трудный поворот - в противовес крайностям и издержкам аналитического нотирования - ждет нас в будущем.

Не "обработка" или "переложение" устной музыкальной речи народа на язык одного из доминирующих композиторских стилей, не "расшифровка" или "транскрипция" устного звучания в "транслитерационном" ключе универсализирующейся нотации, и даже не аналитически препарированная "модель" фольклорного образца, "типологически идентифицированного" с позиций по существу одноосновной и частной теории, но вскрытие и отражение условным языком нотных знаков собственных способов и норм содержательной организации конкретных и многообразных устных музыкальных культур на согласованной и многоосновной общетеоретической базе - таково главное направление фольклорно-нотирующей деятельности наступающего постаналитического этапа.

Думается, что общая логика поэтапного развития фольклористической нотации в целом именно такова. От интуитивного постижения – через проработку внешних деталей – к аналитическому структурированию. С тем, чтобы прийти затем к действительно адекватным нотным решениям – одновременно типовым и индивидуальным. Косвенно это подтверждается хотя бы тем, что сходные этапы повторяются при формировании отдельных национальных фольклористических школ. По существу те же стадии проходит в своем индивидуальном профессиональном становлении каждый фольклорист-нотировщик. И даже работа над конкретной нотацией достаточно сложного фольклорного образца нередко протекает по тем же логическим этапам. Обычно сначала схватывается общий мелодический контур, затем последовательно прописываются детали, которые потом упорядочиваются в процессе выявления типовой структуры. И только в итоге – отнюдь не всегда достигаемом – являются неповторимая индивидуальность, содержательная глубина и... относительная простота нотировочного решения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балакирев М. Русские народные песни. – М., 1957.
2. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. – Л., 1984.
3. Советский энциклопедический словарь. – М., 1981.