

ПРИНЦИПЫ НОТИРОВАНИЯ АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

АЛИНА ПАХЛЕВАНЯН

История собирания и записи армянской народной песни охватывает почти целое столетие. Правда, отдельные образцы изданных мелодий песен имеются уже в первой четверти XIX в., однако о систематическом процессе можно судить лишь на основании изучения песенников, возникших начиная с 80-х годов.

Вначале песни записывались и издавались с помощью новой армянской системы нотации (система Лимонджяна), впоследствии же она была полностью заменена европейской. Это был естественный процесс, продиктованный временем. Если армянская система нотации вполне соответствовала и наилучшим образом обслуживала армянскую песенную культуру в условиях ее монодпности, то с развитием многоголосия и профессионализма в русле европейских музыкальных культур, с зарождением и становлением национальной композиторской школы она уже не могла продолжать свое существование. Кроме того, развитие музыкознания, в частности фольклористики, попытки вывести армянскую народную песню за рамки национального искусства и ознакомить с ней другие народы не могли допустить существование «автономной» системы нотации, затрудняющей профессиональное общение специалистов различных национальностей. В основном этим и был обусловлен отказ от армянской системы нотации.

Непосредственная преемница средневековой хазовой (невменной) нотации, система Лимонджяна также опиралась на сложившуюся в веках стройную систему музыкально-эстетических воззрений, на специфику ладового строения армянской музыки, на своеобразие неравномерной темперации звукоряда народной песни и инструментария¹. Каждый знак системы Лимонджяна соответствовал определенному звуку с его характерной эмоциональной окраской. Отсюда следует, что, переложив записи песен с системы Лимонджяна на европейскую, получаем музыкальные тексты, неадекватные друг другу.

Подобное явление, естественно, происходит с любой национальной песенной культурой, которая, будучи записана при помощи европейской системы нотации, подразумевающей равномерную темперацию звукоряда, лишается характерного национального колорита.

¹ Этой системой мастерски владел Комитас и пользовался ею в полевых условиях. Однострочная запись по новой армянской системе позволяла нотировать значительно быстрее, чем по европейской, и при этом пользоваться обычным блокнотом.

Однако до последних лет в нашей армянской фольклористической науке этой стороне вопроса не придавалось особого значения. Исключение составляет капитальный труд Х. С. Кушнарера², в котором автор дал теоретическое обоснование своеобразия темпериции звукорядов армянской народной музыки, объяснил факт существования незначительно пониженных (менее, чем на 1/2 тона) локрийских тонов диатонического звукоряда и их замену в некоторых случаях более высокими вариантами тех же ступеней, их влияние на внутрिलाдовые тяготения, выявил тесную связь изменений в темпериции с логикой развития мелодической линии. Х. С. Кушнарер обратил внимание исследователей на особую важность изучения этого вопроса. «Изучение тончайших ладовых отношений, образующихся в условиях неравномерной темпериции, позволяет более глубоко проникнуть в присущие армянскому монодическому искусству закономерности ладообразования и ладового интонирования»³.

В работе Кушнарера неравномерность темпериции нашла отражение лишь в нотных или буквенных схемах ладов, пониженные звуки обозначены наклонной черточкой перед нотой или буквой, а все нотные образцы даны в равномерно-темперированном строе, ибо они взяты из имеющихся изданных и рукописных сборников, в которых народная темпериция не отражена.

С техническим прогрессом стало возможным не только на слух определить понижение звука, проверить свое слуховое впечатление при помощи магнитофона, но и, пользуясь специальной физической аппаратурой, определить точную высоту звука в центах, сравнить и выявить величину отклонения от равномерно темперированного строя. Эта интересная и очень увлекательная область еще ждет своих исследователей.

Сейчас, в век развития сравнительной фольклористики, отношение ко всем этим вопросам в корне изменилось. Предметом пристального внимания становятся тончайшие национальные особенности, характерные детали, наличие или отсутствие того или иного явления. Поэтому современному исследователю необходимо располагать достоверным музыкально-фольклорным текстом.

Первые записи (нотации) народных песен в свое время были сделаны или профессиональными музыкантами, учителями пения в армянских школах с целью составления национальных песенников для учащихся, или композиторами, чтобы иметь материал для авторских обработок.

Самая большая заслуга в деле научного собирания и изучения армянской народной песни принадлежит великому Комитасу, которому удалось собрать около трех тысяч разножанровых образцов. Правда, часть этого ценного наследия безвозвратно утеряна в годы его трагической болезни, но более одной трети этого количества составляет сегодня золотой фонд армянского национального музыкального фольклора.

² Х. С. Кушнарер, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958.

³ Там же, стр. 321.

Все записи⁴, относящиеся к периоду до 1914 г. (когда впервые в армянской действительности был использован в экспедиции фонограф), сделаны прямо с голоса певца. При этом устанавливается прямая связь

исполнитель————нотировщик
(или информатор)

иначе говоря—песня, т. е. объект фольклора (О) и результат деятельности нотировщика, т. е. фольклорный текст (Т).

О————Т

Такой метод записи имеет свои особенности. Исполнение однократно. В процессе исполнения песни нотировщик должен успеть записать ее, предварительно определив лад, размер или единицу измерения. Исполнителя нельзя остановить и попросить спеть какой-либо отрывок заново, а если бы это и было возможно, все равно исполнитель спел бы тот

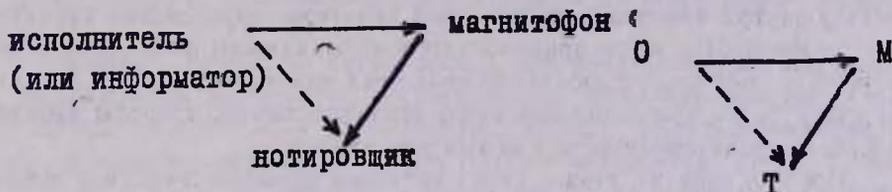


Рис. 1, 2.

же отрывок уже несколько иначе. Здесь мы имеем дело с известным свойством любого фольклора—с его динамизмом, изменчивостью, вариативностью. Понятно поэтому, что запись, произведенная в таких условиях, будет в известной степени схематичной, лишенной деталей или дополненной, реставрированной музыкальной памятью нотировщика. При этом песня (т. е. практически ее первая музыкальная строфа), получит обобщенный вид, она вберет в себя некоторые детали, варианты изменения со всех остальных строф данной песни. Кроме того, народная песня неизбежно получит печать творческой индивидуальности нотировщика.

С появлением современной техники, в частности, магнитофонов, возможности нотировщика неизмеримо возрастают. Уже создается возможность многократного прослушивания песни в целом и ее частей. Более того, техника позволяет также прослушивать особо сложные, трудно поддающиеся нотировке места во вдвое замедленном темпе.

Таким образом, при наличии хорошего качества магнитофонной записи, приемлемой квалификации нотировщика будет получена запись «документальная», т. е. максимально (в пределах возможного) приближающаяся к звучащему оригиналу.

При таких условиях нотировки наблюдаются новые связи, которые графически могут быть выражены при помощи треугольника⁵ (рис. 1, 2).

⁴ Слово запись здесь употребляется нами не в смысле «магнитофонной записи», а нотной, т. е. нотации.

⁵ Для большей наглядности мы пользуемся методом графического отражения свя-

Суть здесь в том, что теперь между исполнителем и нотировщиком есть посредник-магнитофон, который может беспристрастно и точно фиксировать каждое исполнение. Нотировщик в процессе нотировки песни непосредственно опирается уже на магнитофонную запись, а не на живое исполнение. Но если к тому же нотировщик сам был участником экспедиции, материалы которой нотирует, и присутствовал при записи певца на магнитофонную ленту, то к его представлениям прибавляется также визуальное впечатление от манеры исполнения и непосредственный слуховой анализ. Такая нотировка, в силу своей точности и большей полноты, будет лучше соответствовать современным требованиям фольклористики.

С каждым годом все более и более раздвигаются границы фольклористической науки, растет круг проблем, встающих перед исследователями и требующих нового методологического подхода. К числу таких проблем относятся, например, проблемы выявления музыкальных диалектов внутри национальной песенной культуры, определения характерных особенностей всего национального музыкального фольклора и возможности сравнения с соседними сходными или несходными по характеру культурами, проблемы народного исполнительства, природы вариантности, импровизационности и целый ряд других.

Все это, конечно, ставит перед нотацией новые задачи. Она должна давать возможно полное представление о народной песне. Но мы обязаны уяснить себе, в какой мере полное? Ведь все зависит от отношения нотировщика к фольклорному материалу, от научных целей, которые он перед собой ставит. Нотацию можно упростить до схемы, но можно и переусложнить до бессмыслицы. Очень важно определить грань допустимой подробности, потому что излишняя детализация лишь мешает восприятию текста. Кроме того, очень важно добиться максимальной объективности при нотировке, с тем, чтобы результаты работы различных нотировщиков могли бы быть соизмеримыми.

И еще одна серьезная проблема, стоящая сегодня перед фольклористами, ждет своего разрешения. Дело в том, что европейская система нотации со своим арсеналом знаков не может удовлетворить требованиям фольклористики—возможно точной фиксации народной песни, ее своеобразного звучания, манеры народного исполнительства и т. п. Поэтому нотировщикам приходится изобретать дополнительную систему знаков, позволяющую отражать в нотации характерные подробности (в мелизматике, темперации и т. д.).

В европейской фольклористике большой известностью пользовалась система нотации австрийского музыковеда Хорнбостеля, изложенная им в работе «Транскрипция для экзотических культур». Большую ценность в этой области представляют также работы крупнейших знатоков венгерского и славянского музыкального фольклора Бартока и Кодая. В оте-

зей, возникающих между объектом фольклора (О), магнитофонной записью, т. е. материалом (М) и текстом (Т), предложенным В. Л. Гошовским.

чественной фольклористике каждый специалист или придерживался тех или иных готовых норм или вырабатывал свою систему⁶. К сожалению, единства в этом вопросе до сих пор нет, в силу чего в работе фольклористов-нотировщиков возникают разнобой и путаница⁷.

Вероятно, в ближайшем будущем специальной комиссией, занимающейся проблемами нотации, будет выработан атлас, содержащий рекомендации по важнейшим вопросам нотации, универсальную систему дополнительных знаков с их трактовкой, способных обслужить музыкально-фольклорные культуры всех народов нашей страны. Решение этой проблемы также будет способствовать тому, чтобы работы всех специалистов, пользующихся единым «языком», могли бы быть соизмеримы, сравнимы.

В течение десяти лет в процессе нотирования армянских народных песен и инструментальных наигрышей у нас также выработался определенный метод, которым мы руководствуемся в своей научной работе и при преподавании основ нотации в Ереванской государственной консерватории.

Основным принципом нашей работы является тактичное отношение к фольклорному материалу, добросовестная фиксация реальных длительностей звуков и пауз (с точностью до $1/32$)⁸, недопущение какого-либо «причесывания», подгонки под готовые метрические сетки. Только после такой фиксации становится ясным, по какому метрическому принципу будет организован нотированный материал.

Приступая к нотации, нотировщик прежде всего внимательно прослушивает песню, стараясь понять ее поэтический текст, что позволяет правильно ориентироваться в музыкальном тексте (построение музыкальных фраз, группировка длительностей, огласовка и т. д.). Однако подчас это представляет собой довольно трудную задачу, т. к. наличие диалекта, недостаточно четкая дикция, связанная с возрастом информатора или дефектом магнитофонной записи, сильно усложняют работу нотировщика.

Затем необходим предварительный элементарный слуховой анализ: определяются на слух структура произведения (песни, инструментального наигрыша), скорость исполнения и, соответственно, длительность, принимаемая за единицу времени, лад и высотное расположение тоники.

Обычно мы не транспонируем песни в какую-то общую тональность. При необходимости сравнений это легко можно сделать. Мы считаем,

⁶ Видный армянский фольклорист, композитор А. К. Қочарян, занимавшийся также изучением ойротского и курдского музыкального фольклора, был вынужден пользоваться дополнительными знаками нотации, с помощью которых он пытался в отдельных случаях фиксировать динамику исполнения в сочетании с характерной манерой вибрации голоса и способы формирования звука.

⁷ О таком разном и необходимости выработать единую систему говорится, в частности, в статье М. Ройтерштейна—Народная песня и ее запись («Советская музыка», 1972, № 11, стр. 121—125).

⁸ Более чем до $1/32$ привело бы к излишнему усложнению.

что песня по мере возможностей должна быть записана в той tessiture, в которой звучит, ибо это связано с определенной эмоциональной окраской звучания. К сожалению, этого принципа можно придерживаться только в том случае, если на магнитофонную ленту вслед за каждой песней (или инструментальной мелодией) собирателем было записано звучание камертона. Тогда представляется возможным определение точной высоты. В случае же отсутствия такой записи мы допускаем транспонировку на $\frac{1}{2}$ тона вверх или вниз, руководствуясь соображениями удобства.

Каждая песня в обязательном порядке снабжается обозначением скорости по метроному. Если песня имеет равномерно-акцентную метрику, то определение размера не представляет трудности. Но в распевных песнях импровизационного или речитативного склада единица скорости и становится руководством при нотировании и чтении такой нотации, в которой нет тактов в общепринятом смысле этого слова. Если единица времени (скорости), т. е. соответствующая длительность ($\frac{1}{8}$ или $\frac{1}{4}$, а в редких случаях и $\frac{1}{32}$), с которой будут соотнесены все звуки и паузы нотированного фольклорного произведения, определена правильно, то такая нотация будет ритмически точной, не втиснутой ни в какие заведомо придуманные ритмические схемы.

В том случае, когда мы имеем дело с равномерно-акцентной метрикой, тактовые черты, понятно, имеют общепринятое метрическое значение, в другом же случае—только разделительное, т. е. не указывают на наступление акцентной доли. Они выставляются в конце предложений, реже—фраз, в местах цезур. Здесь решающее значение имеет учет формы стиха, обуславливающей музыкальную структуру.

При акцентном принципе употребления тактовых черт возникает необходимость определения размеров. При постоянном размере сложностей не возникает. При переменном же размере особое внимание следует уделять удобству чтения нотации. Определяя переменные размеры, нужно исходить, как правило, из одной и той же единицы времени, т. е. знаменатель в дробях должен быть один и тот же. Например, не $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{8}$, а $\frac{4}{8}$ и $\frac{3}{8}$. В песнях же с разделительной тактовой чертой, отделяющей друг от друга сравнительно развернутые отрезки песни, размер может быть и вовсе не выставлен, его наличие только затруднит чтение.

Все песни записываются в скрипичном ключе⁹.

При ключе выставляются только необходимые знаки, т. е. те, которые встречаются в песне, а не те, которые имеются в предполагаемом мажоре или миноре той же тоники, как это зачастую делается. Например, в эолийском однозвенном ладу квартовой основы (Эол.) с тоникой «фа» при ключе выставляются только «ля бемоль» и «си бемоль». «Ре бемоль» и «ми бемоль» излишни, т. к. имеется в виду не фа-минор, а определенный лад армянской народной музыки, который в данном случае совпа-

⁹ В том случае, когда по соображениям удобства записи песня транспонируется на октаву вверх (при исполнении мужчин или женщины с низкими голосами), это обязательно оговаривается в примечании.

дает с первым тетракордом фа-минора. Таким образом, в ключе могут оказаться самые непривычные с точки зрения европейской системы знаки и сочетания знаков (табл. I, пример 1).

1

2

3

a

б

4

a

б

В какой октаве ставить знаки? Существует два подхода: один — когда знаки ставят там, где это принято в европейской системе нотации; другой — когда знаки предлагают ставить там, где они реально появля-

ются. Это равно относится к ладам как октавного, так и неоктавного строения, где нет октавной повторности функций ступеней лада, как это имеет место, в частности, в армянских ладах. Однако в этом вопросе трудно оставаться последовательным, т. к. в скрипичном ключе в малой и во второй октавах ставить знаки на добавочных линейках не представляется целесообразным. Так что, на наш взгляд, знаки нужно ставить там, где удобно, располагая их в любом порядке — это не имеет существенного значения.

В народном исполнительстве наблюдается интересное явление — в конце каждого предложения, периода почти всегда последний звук или пауза удлиняется. Это продиктовано, видимо, необходимостью взять дыхание или вспомнить продолжение песни. Исключения составляют песни-пляски, которые поются минимум двумя исполнителями попеременно, так что времени у каждого из них бывает достаточно. К тому же дополнительная длительность нарушила бы ритм пляски. Если же песня-пляска спета одним исполнителем без сопровождения танца, тогда это исполнение подчиняется общей закономерности.

Обычно удлинение бывает на одну временную единицу, на полтакта или на целый такт, в зависимости от того это — конец предложения или периода. В случаях удлинения на одну временную единицу или на полтакта дополнительные длительности мы включаем в последний такт, увеличивая тем самым его размер. А если удлинение — на целый такт (а изредка и на два такта), то в таких случаях размер последнего такта остается неизменным, а к нему добавляются один-два новых такта (табл. I, пример 2).

В этом примере в конце песни есть еще целый такт паузы. Такая пауза фиксируется в том случае, если в многострофных песнях при переходе от строфы к строфе эта пауза стабильна, что указывает на то, что явление это — неслучайное, закономерное, имеющее формообразующее значение.

Руководствуясь этими соображениями, мы сознательно отказываемся от употребления ферматы к ноте или паузе, как это до сих пор широко применялось во многих фольклорных публикациях. В них, как правило, фермата теряла свое изначальное точное значение — увеличивать длительность в полтора раза. Употребленная при нотировке в приблизительном значении как удлинение «вообще», она, естественно, и при чтении нотации не могла дать точного представления о реальной длительности данной ноты или паузы, следовательно, и о форме строфы в целом.

В процессе нотировки мы пользуемся целым рядом знаков. Некоторые из них мы взяли из числа давно уже ставших общепринятыми, некоторые же пришлось изобрести самим.

Очень часто при нотировке приходится реставрировать те или иные детали музыкальной или поэтической строфы. Например, при дефектах магнитофонной записи или самой ленты, когда начало песни звучит некачественно или вовсе отсутствует и его приходится восстанавливать по

аналогичным пачалам следующих строф, когда вследствие обрыва ленты искажено звучание, и этот отрезок песни реставрирован нотировщиком опять-таки по аналогии. Или когда исполнителем допущены явные интонационные неточности, детонация, чуть недодержана пауза (менее, чем на одну временную единицу). Во всех этих случаях реставрированные детали песни берутся в квадратные скобки, а в примечаниях оговаривается характер реставрации.

Если в процессе распева появляются чуждые данному слову фонемы, как это преимущественно наблюдается в исполнении мужчины, то мы их (фонемы) также берем в скобки.

Почти всегда при исполнении народных и гусано-ашутских речитативных или распевных песен, требующих широкого дыхания, певец начинает песню с характерного придыхания на слог «*р*», «*р*» или «*р*д». Как правило, это бывает в песнях, которые начинаются не с тонки. Тоникой или побочной опорой при этом зачастую и является «звук-придыхание». Он помогает исполнителю проверить удобство tessitura, вместе с тем, становится как бы толчком для последующего развертывания мелодии. «Звук-придыхание» бывает коротким и долгим, в зависимости от этого и фиксируется двояко:

а) «Звук-придыхание» — короткий, как неперечеркнутый форшлаг к начальному звуку песни, а под ним в скобках отмечается сопровождающий его слог (табл. I, пример 3, а).

б) «Звук-придыхание» — долгий, имеет конкретную длительность. Мы отделяем его от начала песни пунктирной тактовой чертой, не включая его в длительность первого такта (табл. I, пример 3, б и в).

Для фиксации отклонения от равномерной температуры мы пользуемся стрелочками над нотой вверх при незначительных повыщениях (менее, чем на 1/2 тона) и вниз при понижениях. При этом повышенное «ми» не равно пониженному «фа». Это значит, что зона полутона делится не ровно пополам, а как бы на три части, т. е. отклоненный от равномерной температуры звук может быть ближе к своему равномерно темперированному варианту или дальше от него (табл. I, пример 4, а, б).

Это обуславливается особенностями лада, направлением движения мелодии (от тоники или к тонике) и т. д. Но все эти отклонения настолько малы, что могут быть лишь констатированы при помощи стрелочек. Точная фиксация их величины, на наш взгляд, лишь усложнила бы нотацию и внесла полиграфическую путаницу. Поэтому мы отказались от всех полузнаков, встречающихся во многих современных изданиях и показывающих большую или меньшую степень отклонения (табл. I, пример 4, б). Гораздо целесообразнее характер отклонения от равномерной температуры описать в примечаниях к нотации. Исследователи же, занимающиеся непосредственно проблемами неравномерной температуры народной музыки, могут получить совершенно точные данные, обратившись за помощью к технике.

Когда звук не «пропет», а «произнесен говорком», т. е. не имеет точной музыкальной высоты, но его местонахождение приблизительно мо-

жет быть отмечено, тогда мы его изображаем в виде крестика со шти-
лем. Так может быть записана и отдельная нота, и группа нот, и даже
целая фраза (табл. II, пример 5, а, б).

2

նվ. ել - բայր - շեր.

б

վայ, իմ յա - շուս յա - րս

6

(հո) ք - ըր - րա - սար - րա - բյուշ

7

շու - շու - օվ բաշ քա - շի. ու - ծեր յի Կու - փի.

8

յի յա - սի, յի յա - սի.

9

շու(ո), ել, գու - բա - շու յա - շի, յա - շի.

10

զար, ել ինչ ա - շի. քաշ ա - շի.

В народном исполнении у многих народов Востока принято украшать звуки сильной вибрацией, придающей им подчеркнутую эмо-
циональность. В армянском народном исполнении сильное вибри-
рование характерно преимущественно для мужского исполнения. Вибра-
ция эта сходна с трелью и ее принято отмечать при помощи волнистой

черты над нотой. В практике нотирования армянской народной песни мы наблюдаем различные виды вибрации: 1. обычная; 2. запаздывающая; 3. с подчеркнутым конечным звуком.

Обычная вибрация в свою очередь подразделяется на: а) вибрацию с амплитудой в полутон и менее, при этом, если возникает знак альтерации, отмечаем его над знаком вибрации; б) вибрация с амплитудой в целый тон, фиксируется обычным образом; в) вибрация «качающаяся», с амплитудой в терцию, реже — в кварту. Такую вибрацию изображаем при помощи ломаной линии вместо волнистой. Рядом в скобках отмечаем ноту, указывающую амплитуду вибрации (табл. II, пример 6).

Этот вид вибрации не характерен для армянского народного исполнительства и встречается редко, в основном, в ашутских песнях, исполняемых мужчинами.

Запаздывающая вибрация наступает не сразу. Звук сначала тянется ровно, как обычно, затем начинает сильнее вибрировать.

Вибрация с подчеркнутым конечным звуком отмечается несколько иначе, чем обычная, в конце вибрации в виде нахшлага подчеркивается конечный звук вибрации. Характерность звучания этого вида особенно ощущается при нисходящем движении мелодии (табл. II, пример 7).

В армянском народном исполнительстве гораздо чаще обычного глиссандо встречается вибрированное глиссандо, которое мы отмечаем при помощи сочетания той же волнистой линии, но помещенной между нотами, со знаком вибрации (табл. II, пример 8).

Если конечный звук чуть подчеркнут, мы его даем в виде нахшлага (табл. II, пример 9).

Армянская народная песня очень богата мелизматикой, подчас довольно тонкой и сложной. Она может стать интересной темой специального исследования. Поэтому очень важной представляется точная фиксация разнообразнейших мелизмов. Запись простых не представляет трудности. Сложные же приходится выписывать рядом с украшаемой нотой мелкими нотками в скобках. Фиксация этих необычных сложных мелизмов, называемых нами орнаментацией, порой связана с определенными трудностями и вызывает необходимость прослушивания в замедленном темпе, т. к. лишь в замедлении четко проступает их прихотливый узор.

Встречается *орнаментация вибрационная* (Ог. vibг) и *орнаментация мелическая* (Ог. mel). В первом случае в орнаменте присутствует элемент вибрации, а во втором — орнамент состоит из волнообразного движения, без элемента вибрации. Здесь приведен пример орнаментации вибрационной (табл. II, пример 10).

Из простейших мелизмов широко распространены всевозможные морденты, форшлагы и нахшлагы.

Неперечеркнутый форшлаг в армянской народной музыке, в отличие от известного нам форшлага, употребляется в несколько ином значении, он не составляет половины длительности связанной с ним ноты, а

значительно короче. Но он более долгий и весомый, чем форшлаг пере-черкнутый.

Нахшлаг наиболее характерны для армянской народной инструментальной музыки. Без них невозможно фиксировать характерную особенность звучания многих народных духовых инструментов, в частности, знаменитого дудука. Видимо, именно из сферы инструментального исполнительства нахшлаг проникли в песенную культуру, придавая манере пения особый колорит (табл. II, пример 7)¹⁰.

ТАБЛИЦА III
дополнительных знаков нотации

Знак отклонения от темперации			
"Звук-придыхание"	длинный		короткий
Звук, произнесенный "говорком"			
Вибрация	1. Обычная		
	с амплитудой в 1/2 тона и менее, в I тон и менее		"качающаяся", с амплитудой в терции, реже — в кварту
	2. Запоздывающая		3. С подчеркнутым концом
Вибрированное глissандо	Обычное	С подчеркнутым конечным звуком	С неопределенным по высоте конечным звуком
Мелизмы	Простые		
	Форшлаг	Нахшлаг	Морденты
	Сложные		
	Двойные морденты и группетто	Орнаментация вибрационная (Or.vibr)	Орнаментация мелическая (Or.mel)

Вся описанная выше система дополнительных знаков (табл. III) призвана помочь достичь определенной «документальности» нотации, как об этом было уже сказано подробно. И она, безусловно, способствует этому.

¹⁰ Все нотные прмеры, приведенные в статье, взяты из неопубликованных материалов экспедиции Института искусств АН Арм. ССР в 1969 году по Апаранскому району Армении (нотации песен сделаны нами).

Однако возможности нотации, как бы добросовестно она ни была выполнена, все же ограничены. Понятно, что не поддаются точной фиксации тончайшая темповая нюансировка (агогика), способ формирования звука (горловой, грудной и т. д.), его тембр, тончайшая звуковая динамика.

Мы далеки от мысли, что одна только нотация, даже самая точная и тщательно разработанная, в силах дать полное представление о музыкально-фольклорном произведении, о его неповторимой звуковой природе. Любая нотация все же остается мертвым языком знаков, которые оживают в нашем представлении в той мере полноты и точности, которая может быть обусловлена лишь богатством нашей слуховой практики, нашего музыкального воображения.

Следовательно, только восполненная слуховым впечатлением и словесным описанием точная нотация может приобрести научную ценность. Под словесным описанием подразумевается, прежде всего, полный, подробно разработанный паспорт песни или инструментального наигрыша, выявление их функции в жизни народа, описание условий, при которых была произведена запись, визуальные впечатления фольклориста-собиравателя, дефектология. При этом важно дифференцировать явную интонационную неточность, детонацию, любые дефекты исполнения и дефекты магнитофонной записи. Необходимо добросовестно оговаривать все это, чтобы у исследователя могло сложиться полное и правильное представление о фольклорном произведении, чтобы можно было избежать любой вольной или невольной фальсификации.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ԼՈՏԱԳՐՄԱՆ ՍԿԶՐՈՒՆՔՆԵՐԸ

ԱՐԽԱ ՓԱՀԵՎԱՆՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ո լ մ

Տարեցտարի մեծանում է երաժշտագետների առջև ծառայած պրոբլեմների շրջանակը, պրոբլեմներ, որոնք նոր մեթոդոլոգիական մոտեցում են պահանջում: Դրանց թվին են պատկանում, մասնավորապես, ազգային երգային մշակույթի ղնդերքում տարբեր երաժշտական «բարբառների» բացահայտումը, ազգային երաժշտական ֆոլկլորի բնորոշ առանձնահատկությունների սահմանումը, հարևան նման կամ տարբեր մշակույթների հետ համեմատման հնարավորությունը, ժողովրդական կատարողականությունը, վարիանտայնություն, իմպրովիզացիայի էությունը և այլն:

Այս բոլորը նոր խնդիրներ է դնում նոտագրության առաջ, որը պետք է հնարավորին շփ լրիվ պատկերացում տա ժողովրդական երգի մասին: Ներկայումս գոյություն ունեցող նոտագրության եվրոպական սխեմները, նշանների իր պաշարով, չի կարող բավարարել ֆոլկլորագիտության արդի պահանջները՝ ժողովրդական երգի արտասովոր տեմպերացիայի, կատարողական

մաներայի, հարուստ մելիքմատիկայի և մի շարք այլ կողմերի առավել
ստույգ արձանագրումը:

Հայկական ժողովրդական երգերի նոտագրմամբ զբաղվելու մեկ սա-
նամյակի ընթացքում մեզ մոտ ևս մշակվել է աշխատանքի որոշակի մեթոդ
և օգտագործվող լրացուցիչ նշանների սխեմեմ. առաջարկվող սխեմեմի նպա-
տակն է՝ հասնել նոտագրության որոշակի «վավերականության»: նոտագրման
մեթոդի ղեկավար սկզբունքն է ժողովրդական երգի նկատմամբ հարգալից
վերաբերմունքը, օբյեկտիվ մոտեցումը, որևէ կամայականության բացա-
ռումը: