

К ПРОБЛЕМЕ ЭТНОНОТИРОВАНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

И. С. Попова

Статья знакомит читателей с результатами сравнительного изучения двух рукописей фольклорной традиции Вологодской области. Два учебных пособия были созданы народными музыкантами-ровесниками, независимо друг от друга, примерно в одно время, исключительно для себя. Для освоения популярного музыкального инструмента каждый из них придумал свою систему записи звучания в аспекте звуковысотной организации, композиции и ритмики. Первый самоучитель был создан жителем Белозерского района Владимиром Чугунниковым. Автором второй рукописи является житель Усть-Кубинского района Сергей Молодов. В результате проведенного исследования были выявлены и систематизированы данные о предпосылках возникновения рукописных сводов, их функциях, особенностях структуры и содержания, в том числе репертуар, а также подробно описаны общие принципы инструментального этнонотирования. Сравнительное изучение двух рукописей выявило следующие тенденции: опора на цифровую табулатуру в различных вариантах ее реализации; отражение локальных особенностей в композиции и ритмике; важное значение ремарок как элементов системы этнонотирования. Статья основана на экспедиционных записях, выполненных сотрудниками Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в 2003-06 годах, на территории Белозерского и Усть-Кубинского районов Вологодской области при участии автора настоящей публикации. Иллюстративные материалы хранятся в фонде Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова СПбГК.

Ключевые слова: этнонотирование, инструментальная музыка, современная фольклорная традиция, рукопись, традиционная русская гармоника, гармонист, Вологодская область, сравнительное изучение.

The goal of the article is to present the results of a comparative study of two manuscripts, each of them an example of the modern folklore tradition in Vologda region. Those manuscripts were created independently approximately at the same time by people of the same age who wished to learn how to play a traditional Russian harmonica. Both manuscripts were created for personal use by Vladimir Chugunnikov from Belosersky district and Sergey Molodov from Ust-Kubinsky district. Both men came up with their own notation system that differed from the other in its sound organization, composition and rhythm. The study helped to identify and outline some fundamental principles behind ethnic notation of instrumental music, preconditions of the emergence of handwritten tutorials, their functions, characteristics of their structure and content. As a result of a comparative study the following tendencies were identified: numeric tablature at the base of the manuscripts, a reflection of local features in both composition and rhythm, commentary as system element of ethnic notation. The study was based on a material gathered by the author of the article and her colleagues in folklore expeditions that took place in Belosersky and Ust-Kubinsky districts of Vologda region and were held by The Rimsky-Korsakov Saint-Petersburg State Conservatory during the period 2003 to 2006. All the illustrative material is stored in the fund of the A. M. Mekhnetsov's Folklore and Ethnographic Center of The Rimsky-Korsakov Saint-Petersburg State Conservatory.

Keywords: ethnic notation, instrumental music, modern folklore tradition, manuscript, traditional Russian harmonica, harmonica player, Vologda region, comparative study.

На современном этапе бытования народной традиционной культуры безусловно ведущее место принадлежит исполнительству на видах гармоник. К концу второй половины XX в. гармоники практически вытеснили из практики другие музыкальные инструменты, заняв основное положение в традиционной культуре русской деревни. На протяжении XX века серьезно трансформировались и способы обучения игре на гармонике — интенсивное развитие средств массовой коммуникации ослабило роль устной традиции, способствовало возникновению иных форм передачи знаний, в том числе связанных с письменной фиксацией.

В послевоенные годы в СССР огромными тиражами стали издаваться самоучители игре на гармонике, баяне и аккордеоне. Например, практически у каждого народного музыканта Вологодчины имеются одно или несколько изданий подобного рода. Вместе с тем, предлагаемые в самоучителях способы записи музыки не отвечали потребностям людей из народа и стимулировали поиски новых решений в отражении звукового материала. Под влиянием устоявшихся форм музыкальной письменности в разных регионах России стали возникать разнообразные аутентичные авторские способы записи музыки для гармони. В совокупности они образуют область **инструментального этнонотирования** (подробнее о термине **этнонотирование**: см. [1]).

Записи инструментальной музыки осуществлялись деревенскими жителями с различными целями. Ведущей функцией этнонотировок можно считать **дидактическую**, поскольку, в основном, они были направлены на самообучение. Таковы, например, развернутые своды, созданные вологодскими гармонистами В. Л. Чугунниковым [1] и С. С. Молодовым [2]. Примечательно, что подобные записи были предназначены исключительно для внутреннего использования и

не предполагали длительного хранения. После овладения начальными навыками игры на гармонике и освоения базовым репертуаром, они чаще всего уничтожались. Совершенно очевидно, что сохранившиеся записи составляют лишь малую толику из числа тех, что некогда существовали в традиции.

Кроме того, формы этнонотирования музыкального материала встречаются в записях самодеятельных композиторов с целью *сохранения результатов творческого труда*. Например, в сборнике сочинений тотемского гармониста П. В. Максимова пятилинейная нотация песенных мелодий, осуществленная педагогами местной музыкальной школы, соседствует с оригинальной авторской системой записи аккомпанемента, отсылающей к средневековой традиции (см. об этом подробнее: [3]).

Еще одной существенной функцией этнонотаций является фиксация *репертуара конкретного музыканта или локальной традиции*, а также *репрезентация исполнительского стиля* инструментальной игры определенной местности. Целый ряд записей можно рассматривать как проявление *стихийного фольклоризма*, когда авторы нотаций выступали не только как *носители*, но и как *собиратели фольклора*.

Формы этнонотирования также применяются музыкальными мастерами. В этом случае записи необходимы для *фиксации музыкально-теоретических сведений, востребованных в практической деятельности*. Например, развернутые звукорядные схемы, необходимые для перестройки инструмента в другую тональность, цифровые раскладки правой и левой клавиатур различных видов гармоник были зафиксированы у гармонного мастера и коллекционера Н. Е. Ванюшкина из Усть-Кубинского района Вологодской области.

Наиболее яркими примерами этнонотирования, созданными деревенскими

музыкантами Вологодчины и реализующими по преимуществу дидактическую функцию, являются два развернутых свода: Народный самоучитель игры на гармонии В. Л. Чугунникова и Школа игры С. С. Молодова.

Оба памятника письменной фольклорной традиции региона не имели авторских названий, но фактически представляли собой тип учебного пособия (см. определение учебного пособия: [4]). В отечественной традиции разнообразные *самоучители, школы-самоучители, теоретические и практические школы, руководства для самостоятельного изучения* выходили с конца XIX века, и были востребованы среди музыкантов-любителей (см., например: [5-9]).

Самоучитель В. Л. Чугунникова был создан для местной разновидности гармонии, известной как кирилловская хромка 21x12 [10], Школа С. С. Молодова — для т.н. полной хромки 25x25.

Будучи ровесниками, два деревенских музыканта никогда не пересекались друг с другом, но работали в одном направлении. Владимир Леонидович Чугунников, 1936 г. р., из д. Нижняя Мондома Белозерского района, и Сергей Сергеевич Молодов, 1935 г. р., из с. Богородское Усть-Кубинского района той же области, отбирали, компоновали и фиксировали музыкальные материалы в своих записях исключительно для самостоятельного использования. Каждый из них решил научиться играть на гармонике в зрелом возрасте, но справиться с данной задачей без помощи музыкальной письменности не смог.

По свидетельству Чугунникова, он начал обучение в конце 1980-х годов, и создание основного корпуса Самоучителя охватывало период всего в две недели. В 2003 году, во время работы фольклорной экспедиции Санкт-Петербургской государственной консерватории (далее — СПбГК), Чугунников прекрасно играл на гармонике. Используя самоучитель

на начальном этапе обучения, Чугунников затем лишь изредка обращался к нотированию, предпочитая аудиальные впечатления визуальным. К моменту нашего знакомства выработанная народным музыкантом нотационная система была им почти полностью забыта, и автор с легкостью расстался со своим Самоучителем (в настоящее время рукопись хранится в фондах Фольклорно-этнографического центра (далее — ФЭЦ) СПбГК).

С. С. Молодов проявил интерес к игре на гармонике позднее. В ходе экспедиционной работы СПбГК в 2006 г. деревенский музыкант находился в активной фазе процесса самообучения игре на гармонии. Его деятельность по этнонотированию, начавшаяся в середине 1990-х годов, продолжалась в начале 2000-х годов. При первой встрече с собирателями Молодов разрешил скопировать две тетради со своими записями, тогда как третья тетрадь еще была у него «в работе» и не была полностью завершена [в фондах ФЭЦ СПбГК находятся сканированные копии рукописей народного музыканта].

Сравнение структуры и содержания двух учебных пособий вологодских гармонистов показывает их общие черты и отличия.

В структуру Самоучителя Чугунникова входят: основной свод нотаций в тетради формата А5, включая форзац и 34 листа под одним переплетом, пять отдельных листов и один двойной лист, изъятые из этой же тетради, а также наброски на листах различного формата. Основной свод Самоучителя имеет сквозную пагинацию (листы обозначены автором как страницы) и оглавление. Кроме собственно нотных записей, рукопись включает в себя поэтические тексты частушек и песен, а также 2 схемы. На обороте *форзаца* Чугунников изобразил схему кирилловской хромки с цифровой раскладкой левой клавиатуры, отличной от других типов гармоник. Вторая схема, представляющая структуру правой кла-

виатуры этого же типа гармонике, расположена на отдельном вкладном листе.

Для удобства работы со своими записями Чугунников не располагал на одном листе более одного наигрыша и практически не писал на оборотах. Лишь развернутые формы, включающие развитый музыкальный материал, структурированы и изложены им на нескольких листах. В верхней части каждого листа, по центру, приведено название нотированного фрагмента (этот принцип не действует в отношении набросков).

Школа С. С. Молодова также не составляет единый корпус записей под одним переплетом. Собственно учебные материалы обнаруживаются в трех группах источников:

- сборниках этнонотаций в трех тетрадях, предназначенных для обучения игре на гармонике и пополнения репертуара;

- дневниковых записях гармониста, где в числе прочих представлены образцы фиксации музыкального и текстового материала различных жанров фольклора;
- иных записях.

Сборники этнонотаций составляют смысловое ядро молодцовской школы. Все записи выполнены в трех школьных тетрадках, каждая из которых имеет оригинальный номер, проставленный автором: «[№] 1. Песни, ноты», «Песни 2» и «Песни 3».

Дневники Молодова опосредованно связаны с процессом его обучения игре на гармонии. На страницах дневников зафиксированы тексты более сотни частушек, возможные образцы для распевания которых сконцентрированы в тетрадях предшествующей группы. Примечательно, что между страницами дневниковых записей Молодова хранились отдельные листы с этнонотировками.

Наконец, записи последней группы представлены нотными печатными материалами с пометками создателя свода, важными для понимания его уровня

музыкальной грамотности, а также черновыми заметками деревенского гармониста. Все они интересны в аспекте процесса вызревания авторской методики этнонотирования.

В Школе Молодова музыкальный материал излагается весьма плотно: на одной странице помещается от двух до четырех нотаций. При возникновении свободного места оно иногда заполняется схемами, раскрывающими музыкально-теоретические представления начинающего исполнителя. Иногда Молодов пишет более убористо, в ряде случаев делает купюры, предугадывая недостаток места на странице, реже — переносит окончание на следующую страницу, что отражается в авторских ремарках: *прод [олжение]*.

Названия нотированных песен и наигрышей выделяются Молодовым различными способами: выносятся в центр листа, записываются левее или правее от нотации, на любом свободном месте. В качестве заголовка могут избираться: *общеизвестные названия*: «Случайный вальс» — о песне с зачином: «Ночь коротка, спят облака...» (муз. М. Фрадкина, сл. Е. Долматовского); *указания автора*: «Андрей Губин» — о песне: «Забытый тобой нелепый такой» (муз. и сл. А. Губина); *первые строки песенного текста* (при наличии самостоятельного названия): «Не кочегары» — о песне «Марш высотников» (муз. Р. Щедрина, сл. В. Котова); *авторские варианты наименования по первым словам*: «Широка» — о песне «Широка страна моя родная» (муз. И. Дунаевского, сл. В. Лебедева-Кумача); «Что ты» — о романсе «Что ты жадно глядишь на дорогу» (муз. неизв. автора, сл. Н. Некрасова) и др.

Для Школы Молодова характерны различные способы оформления заголовка — более жирная обводка фрагмента текста к нотам, позволяющая автору легко ориентироваться в своих записях. Здесь представлены выделения *от-*

дельных слов, часто служебных: «А я [по лугу]»; «Вот [кто-то с горочки спустился]», «Что [ты белая берега]»; *слов:* «Ка [линка,] Ка [линка]», «Ве [черний звон]» и *начальной буквы первого слова:* «Л [ипа вековая] (здесь и далее в квадратных скобках представлены слова, не выделенные в качестве заголовка).

Сравнение репертуара учебных пособий двух вологодских гармонистов наиболее показательно в отношении художественных предпочтений их создателей и ярко выявляет музыкальные потребности среды.

В Самоучителе Чугунникова представлен репертуар, весьма характерный для музыкального быта русской деревни второй половины XX века. В нем соседствуют локальные и общерусские традиционные инструментальные наигрыши в анонимных и авторских версиях. Частично репертуар заимствован из печатных

самоучителей, переведенных в авторскую систему записи.

Наиболее интересная часть репертуара Самоучителя Чугунникова связана с инструментальными наигрышами, бытующими в фольклорных традициях Вологодчины. Среди них: варианты «Русской»/«Русского» и «Барыни» (см. пример 1), в том числе локальные и авторские версии игры «Кирилловская» (по названию района) и «Угрюмовская» (по фамилии известного исполнителя), а также наигрыши общерусского распространения («Подгорная», «Цыганочка», «Саратовская»), имеющиеся в репертуаре практически каждого современного гармониста. К этой же группе примыкают фанфарные мелодии («Туш»), востребованные в праздничных ситуациях, и авторская музыка, предназначенная для слушания.

Более обширную группу материалов составляют песенные мелодии раз-

Барыня [1 часть]		
2р 9 1р 4 <i>вместе</i>	2р 9 1р 4	1р 5 1р 4 <i>передёрнуть</i>
1р 5 и 6	1р 5 и 6	2р 6
2р 4 2р 6 <i>вместе</i>	2р 4 <i>вместе</i> 2р 6 <i>вместе</i>	1р 5 1р 4 <i>ладушки</i> 2р 7 <i>2 раза</i>
2р 5 и 6	2р 5 и 6	
2р 9 1р 4 <i>вместе</i>	2р 9 1р 4 и 6 1р 4, 5, 6, 1р 3 и 4 <i>вместе</i> 2р 7 <i>вместе</i>	1р 5 1р 4 <i>3 раза</i> 2р 9 1р 7 2р 9 1р 6 2р 8 и 7
1р 5 и 6 2р 7 1р 5 2р 7 и 6 } <i>перебор</i>		<i>два раза</i>
		17 стр.

Пример 1. В. Л. Чугунников. Наигрыши «Барыня»

личного происхождения. Здесь широко представлены городские песни позднего историко-стилевого слоя и советские авторские песни, наиболее популярные в 1950-е годы, пору юности Чугунникова, но не потерявшие своей актуальности и поныне. Из городских песен, укоренившихся в традиции, доминируют жесткие романсы («Окрасился месяц багрянцем», «Хаз-Булат удалой» и др.), присутствуют песни любовно-лирического содержания («У церкви стояла карета», «Ой, мороз-мороз», «Напилася я пьяна»), а также юмористические, встречающиеся во множестве фольклорных перетекстовок («Бабка Любка», украинская «Ты ж мене підманула»). Достаточно показателен и репертуар советских песен любовного и военного содержания, представлены песни, тематически связанные с проводами в армию, празднованием юбилеев и свадеб.

В целом, доля песенного репертуара в Самоучителе Чугунникова примерно в два раза превышает объем собственной инструментальной музыки. Более того, необходимость точного воспроизведения мелодии стала для Чугунникова основным мотивом для обращения к музыкальной письменности. На материале вокальной музыки он мог лучше отрабатывать авторскую методику записи. Так, проиграв песню «Под окошком месяц», Чугунников заметил: «Эту я долго учил эту песню, потом все-таки выучил. Тут вот здесь вот на этом крыльце тут сидел вечерам все это. Потом получилось» (цит. по: [1, 128]).

Репертуар Школы Молодова не менее разнообразен в жанрово-тематическом отношении. Абсолютное большинство составляют советские авторские песни. Лидирующее положение занимают песни Б. Мокроусова и М. Блантера. На страницах Школы запечатлены песни И. Дунаевского, Л. Книппера, Д. Покрасса, Р. Щедрина, Г. Пономаренко, Я. Френкеля, А. Эшпая, Г. Гладкова, А. Пахмутовой,

В. Шаинского, М. Фрадкина, В. Захарова, Д. Тухманова, Р. Паулса, В. Высоцкого и многих других.

Кроме того, в Школе Молодова обнаруживаются народные песни различных региональных традиций, почерпнутые из различных опубликованных источников. Таковы, например, хороводные «А я по лугу» и «Вдоль да по речке», плясовые «Ах вы сени мои сени» и «Ой вы ветры ветерочки», лирическая «Уж ты сад, ты мой сад», частушка «Что ты белая береза» и др.; народные песенные переработки стихотворений русских поэтов — Н. Некрасова, И. Сурикова, А. Кольцова, Д. Ознобишина и др., среди которых широко известны: «Ой, полна, полна коробушка», «Тонкая рябина», «Степь да степь кругом», «Хуторок», «По Дону гуляет казак молодой» и др.; старинные романсы: «Мой костер в тумане светит», «Выхожу один я на дорогу», «Что ты жадно глядишь на дорогу», «Вот мчится тройка почтовая» и др. В качестве источника формирования состава Школы Молодов также использовал различные издания для детей, популярные песенники, сборники обработок фольклора для художественной самодеятельности, самоучители.

Принципы нотирования музыки для гармонии, используемые Чугунниковым и Молодовым, восходят к идее цифровой табулатуры, дополненной и расширенной применением кратких текстовых ремарок, синтаксических и математических знаков, символами, заимствованными из пятилинейной нотации и др. В соотнесении с разъясняющими комментариями, полученными в процессе общения с нотировщиками, анализ этнонотировок вологодских гармонистов раскрывает общую логику передачи аудиальных представлений визуальными средствами.

Сравним принципы фиксации звуковысотного контура, композиционных особенностей и музыкальной ритмики в

учебных пособиях Чугунникова и Молодова.

Белозерский гармонист выписывает по преимуществу звуки правой клавиатуры гармоники и только однажды в рукописи фиксирует звуки, издаваемые на левой клавиатуре инструмента. При записи мелодии Чугунников цифрами обозначает каждый из двух рядов правой клавиатуры — «1 р.» и «2 р.» соответственно. При этом первым считается тот, что расположен ближе к корпусу музыкального инструмента. Порядок расположения кнопок на правой клавиатуре обозначается сверху вниз сквозной нумерацией (всего на первом ряду кирилловской хромки их 10, на втором — 11). Важно, что музыкант каждый тон звуковысотной шкалы гармоники обозначает через два параметра: номер ряда и порядковый номер кнопки (в общепринятых системах цифровой записи оригинальный номер — от 1 до 25 — имеет каждая клавиша).

В основном, Чугунников придерживается следующего порядка записи: сначала им отмечается номер ряда, далее — номер кнопки: например, «1р 4» как обозначение звука с первой октавы, указывающего на основную тональность гармоники. Однако форма записи табулатур в его Самоучителе откристаллизовалась не сразу. В ранних записях отмечены такие формы написания как: «1р 5я», «6я 1р», «2р 6к [нопка]», «2р.-9», «62р», «1 ряд, 7», «1р — 5», тогда как в основном своде отступления от нормы незначительны и, скорее всего, связаны с техническими погрешностями (пропусками обозначений ряда, замены их другими знаками и т. д.).

Ведущий принцип изложения табулатур у Чугунникова — по вертикали, т.е. читается сверху вниз. Обычно нотированные музыкальные фрагменты излагаются у него в один — два столбца, более развернутые — в три; значительно реже встречаются по четыре столбца на одном листе. Дойдя до нижнего края листа, нотиров-

щик продолжает запись в новом столбце справа. Правило «одна табулатура в строке» не соблюдается строго; довольно часто обнаруживаются строки, включающие по две (реже — три) табулатуры. Иногда столбцы нумеруются, что объясняется удобством работы с рукописью.

Для записи одновременно звучащих тонов Чугунников пользуется пометами «вместе» и «ак [к] орд», каждая из которых может относиться как к интервалам, так и к аккордам. По словам автора, ««вместе» — что «аккордом», это одно и то же» (цит. по: [1, 135]). Применяются также и другие графические способы оформления созвучий: «1р. 5-4-3», «2р 7, — 6-5=» или «1р 456 вместе», «1р 1,2,3 вместе».

Для обозначения композиционных особенностей Чугунников пользуется ремарками: *концовка*; *конец*, *кон* [еи]; *ко* [не] *и*; *и начало*; *и сначала*. Кроме того, он тщательно выписывает повторы как отдельных табулатур, так и более развернутых фрагментов нотного текста. Если кнопка нажимается неоднократно, то справа от табулатуры, на той же строке, указывается число ее повторов — прописью или при помощи буквенно-цифрового способа записи: «два/2 раз/2 раз [а]», «три/3 раза/по три раза», «четыре раз [а]», «5 раз» и даже «восемь раз».

Музыкально-временные особенности нотированного материала лишь отчасти получили отражение в записях Чугунникова. В отдельных случаях функцию напоминания ритмо-временных особенностей наигрыша выполняют словесные ремарки, отмечающие качество протяженности определенного музыкального звука: *тянуть*; *долго тянуть*; *д* [олго] *тянуть*; *долго*; *тянуть долго*. Однако пропорции между краткими и долгими звуками в системе записи Чугунникова не обозначены. Ритмические особенности музыкального материала воспроизводились Чугунниковым по слуху и по памяти, т.е. степень протяженности того

или иного звука регулировалась нормами устной традиции.

Отчасти функцию напоминания ритма выполняла подтекстовка. В основном, песенные тексты редко записывались. Однако четыре нотации своего Самоучителя Чугунников все же подтекстовал: «Над окошком месяц», «Ой, Мороз-мороз», «Бежит река» и «Окрасился месяц багрянцем». В этих случаях поэтические тексты, координирующиеся с пространственным расположением табулатур, были необходимы нотировщику для усвоения ритма при разучивании мелодии и напоминания его при исполнении.

Принципы этнонотирования Молодова также связаны с табулатурой. Цифровая раскладка левой и правой клавиатур в его Школе — стандартная, они соответствуют унифицированной системе записи в самоучителях для полной хромки. Примечательно, что на обложке Тетради № 1, в верхней части листа, рядом с «Условными обозначениями» своего свода, автор размещает молитву ангелу-хранителю (пример 2).

При записи песенных мелодий цифровые табулатуры подписываются Мо-

лодовым под соответствующим слогом текстовой строки. В образцах музыки с текстом фиксируется исключительно мелодия, исполняемая на правой клавиатуре гармонике. Записи инструментальной музыки (в целом, редкие для Школы Молодова) менее типизированы, а каждый образец демонстрирует поиск решений к фиксации музыкального материала. Иногда нотировщик записывает звуки, извлекаемые на левой клавиатуре гармонике, уточняя в ремарках, что это *басы*, иногда отмечает исполнение звуков на правой клавиатуре музыкального инструмента — т.е. *голоса*.

Ритмические особенности звучания в Школе Молодова обозначены весьма фрагментарно. В инструментальной музыке ритм не отмечен, а в вокальной может быть отражен различными способами. Как правило, Молодов записывает ритм через его проявление на уровне слога произнесения. В некоторых случаях сведения о музыкально-временной организации сосредоточены непосредственно в текстовой строке. На распевание слога указывает огласовка согласной или вставка дополнительных букв путем их

Условные обозначения

$\frac{7}{8}$ - это

7, 8 - это

$\frac{7}{8}$ - это

20+ это

на - а - это

на - а - это

Ангел Божий, святой мой
Хранитель! Храни же
от Бога с небес в охранение
прошу тебя усердно:
Ты меня сегодня вразуми
и сохрани от всякого зла.
Науди меня доброй воле
и направь молитв, спасенная
святой Агел - хранитель мой

Пример 2. С. С. Молодов. «Условные обозначения»

повторения (в примерах ниже эти случаи выделены курсивом), например: «Поговори со мною *мааама*»; «Мы с тобо (*о*) ю не дружи (*и*) ли/Не встречались по весне». Еще один способ отражения на письме ритмических особенностей связан с применением синтаксических знаков (это следует из «Условных обозначений» в предуведомлении к Школе). Последование цифровых индексов клавиш через запятую «7, 8» указывает на их исполнение восьмыми, а запись через косую черту «7/8» или в сокращении «7⁺» означает одновременное их нажатие, образующее интервал. Наконец, ритм может быть показан Молодовым через распев гласной «на-а», дублированной цифровой подписью под соответствующими слогами и объединенной посредством одинарной или двойной горизонтальных линий, вызывающих аналогии с вязкой восьмых и шестнадцатых.

* * *

Значение учебных пособий, созданных начинающими вологодскими гармо-

нистами В.Л. Чугунниковым и С.С. Молодовым, далеко выходит за пределы обычного руководства по освоению музыкального инструмента любителями. Анализ структуры и содержания пособий, принципов этнонотирования, примененных независимо друг от друга двумя деревенскими музыкантами, позволяет сформулировать целый ряд общих тенденций. Оба свода представляют собой своеобразные энциклопедии русской фольклорной традиции в современном ее бытовании. В них аккумулирован опыт и музыкальная память целого поколения народных музыкантов, которые в эпоху глобальных культурно-информационных изменений выработали адекватные природе и сущности фольклора формы согласования устного и письменного. Общее и различное в их подходах к этнонотированию позволяет нам приблизиться к осознанию механизмов воспроизводства культурных форм и способствовать решению обширного круга вопросов относительно жизнеспособности традиции в современности.

1. Попова И. С. Народный самоучитель игры на гармонии: Публикация и исследование. Вологда, 2011.
2. Попова И. С. Рукописная школа игры на гармонии С. С. Молодова: письменный памятник современной фольклорной традиции // Традиционная культура. Альманах. 2012. № 1. С. 104-116.
3. Попова И. С. Творчество самодеятельного композитора П. В. Максимова: к проблеме этноотирования инструментальной музыки // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: Зборнік навуковых прац удзельнікаў V Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 29 красавіка — 1 мая 2011 г.)/БДУКМ; Редкал.: Мажэйка М. А. (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2011. С. 225-231.
4. ГОСТ 7.60-2003. Межгосударственный стандарт. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Издания. Основные виды. Термины и определения. System of standards on information, librarianship and publishing. Publications. Basic types. Terms and definitions. Дата введения 2004-07-01 (Введен вместо ГОСТ 7.60-90. СИБИД. Издания. Основные виды. Термины и определения) // ФГУ ГНИИ ИТТ «Информика» [электронный ресурс]. URL: <http://fsu.edu.ru/p53aa1.html>
5. Егоров С. П. Новейший практический самоучитель для ручной гармонии рояльного (фисгармонного) строя и для ливенки, по оригинальной циферной методе с 65 легкими песнями. 2-е изд., доп. Смоленск, 1902.
6. Куликов Н. М. (составитель). Школа для трехрядной гармонии. М., [1875].
7. Банович Л. М. (составитель). Руководство для обучения на гармонии хроматической согласно программам. 1-я часть, подготовительная. 2. О хроматической гармонии. 3. Таблицы клавиатуры обоих корпусов Московского расположения. 4. О курсах для взрослых и 5. Методические советы. М., 1928.
8. Телетов И. (составитель). Народная школа для аккордеона или ручной гармонии. М., [1875].
9. Тышкевич Г. Т. Школа-самоучитель игры на двухрядной гармонике 23-12 клавишей по нотной и нотно-цифровой системам/Под общ. ред. Н. Иванова. М., Л., 1950.
10. Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья/Науч. ред. И. С. Попова. Вологда, 2005.