

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А.И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Гутова Светлана Юрьевна

**АУТЕНТИЧНЫЙ ТЕМБР КАК КОМПОНЕНТ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ
НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА
СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Специальность: 5.10.3 – виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
Шитикова Раиса Григорьевна

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. Аутентичный тембр в народной музыкальной культуре: определение, история изучения, характеристики, свойства.....	14
§ 1. Исследование аутентичного тембра в отечественной и зарубежной музыкальных традициях.....	14
1.1. Предпосылки исследования аутентичного тембра как современного музыкально-акустического инструмента.....	15
1.2. Элементы междисциплинарности в изучении аутентичного тембра в музыковедческой традиции	23
1.3. Изучение аутентичного тембра в музыкально-акустической традиции.....	30
§ 2. Классификация аутентичного тембра с точки зрения обертоново-резонансных свойств.....	39
2.1. Музыкально-эстетические свойства аутентичного тембра.....	41
2.2. Музыкально-акустические признаки аутентичного тембра.....	56
2.3. Точки соприкосновения эстетических и акустических музыкаль- ных признаков аутентичного тембра.....	75
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	80
ГЛАВА 2. Аутентичный тембр в вокально-хоровом творчестве современных российских композиторов.....	84
§ 1. Воплощение аутентичного тембра через темброво-стилизированные формы изложения.....	87
1.1. Применение метода звукового символизма как акустической идеи моделирования аутентичного тембра.....	89
1.2. Претворение аутентичного тембра через темброво-цитатные формы композиторского письма.....	106

§ 2. Темброцентризм как способ реставрации акустической и эстетической модели аутентичного тембра.....	121
2.1. Темброво-имитационный метод.....	123
2.2. Темброво-интонационный метод.....	138
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	153
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	156
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	165
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Удостоверение М. Г. Коллонтая о прохождении этнографической практики.....	184
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. М. Г. Коллонтай «Зима», ноты.....	187
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. В. А. Гаврилин «Перезвоны», часть «Ти-ри-ри», фрагмент, ноты.....	189
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. В. И. Мартынов «Ночь в Галиции», фрагмент, ноты... 	191
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. А. И. Киселев Концерт «Русская свадьба», № 6, фрагменты, ноты.....	192
ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Р. К. Щедрин «Поэтория», I часть, фрагмент, ноты....	195
ПРИЛОЖЕНИЕ 7. Отрывок из письма композитора И. В. Астаховой автору диссертации 13.02.2016.....	194

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования аутентичного тембра как компонента национальной культуры и претворения его исключительных черт в вокально-хоровом композиторском фольклоризме обусловлена несколькими факторами.

Во-первых, понятие аутентичного тембра ранее как в музыкознании, так и этномузыкологии специально не рассматривалось, однако возросший интерес к его воплощению со стороны композиторов и исполнителей, профессиональных академических музыкантов побуждает исследователей к комплексному изучению данного вопроса, требующего уточнения, обоснования, классификации.

Во-вторых, национальная принадлежность аутентичного тембра является частью культурного слоя той музыкальной традиции, в которой он бытует.

В-третьих, поиск композиторами новых и необычных темброакустических красок, синтеза, а также обращение к народной певческой традиции делают насущным изучение самого феномена подлинности и аутентичности музыкального звука.

В-четвертых, методы современных цифровых технологий в области музыкальной акустики и создания компьютерной музыки дают возможность применять нестандартные модели для решения авторских задач и использовать обработку звукового сигнала с целью создания креативного стереофонического образа. Музыкально-акустические и музыкально-эстетические черты аутентичного тембра актуализируют потребность молодых создателей в образовании «неомузыкального» звучащего вещества, представляющего синтез музыкального, природного, искусственного в тембре как пост-формы будущего произведения искусства.

В-пятых, психоакустические возможности аутентичного тембра способны оказывать положительное терапевтическое воздействие как на

организм человека в целом, так и локальные органы чувств. В частности, акустические исследования обертоново-резонансных свойств тембра используются в педагогических методиках по развитию музыкального слуха.

Степень разработанности темы исследования. Проблематика взаимодействия композиторского языка с фольклорным первоисточником, основанном на национальных традиционных представлениях о звучащей темброво-интонационной модели, имеет высокую степень востребованности в современном музыковедении, так как опора авторской трактовки музыкального фольклора на этносферу определяет в конечном счете индивидуальный композиторский стиль, направление и эстетику творческой мысли. Диссертант подчеркивает важность музыковедческих исследований Л. О. Акопян, И. А. Барсовой, Т. Э. Батаговой [13], Г. Л. Головинского [31], И. И. Земцовского [55], Л. П. Ивановой [43], Л. А. Мнацакян [88], А. П. Утешевой [130]; отмечает работы о современном вокально-хоровом творчестве Л. О. Акопян [1], И. А. Барсовой [2], А. К. Петрова [104], Н. Ю. Жоссан [48], Ю. В. Тихоновой [128], Е. Н. Байковой [12], Е. К. Карелиной [59], Т. В. Лесковой [75–77], А. В. Пчелинцева [109].

Монографии Б. Н. Путилова [107; 108] и С. И. Грицы [32] затрагивают существенные вопросы бытования и взаимодействия этноличности с социумом в рамках национальной музыкальной традиции и межэтнических связей. В работах А. М. Мехнецова [86; 87; 168], Ю. И. Шейкина [138; 139], коллективных авторских изданиях Б. Н. Рудневой и В. М. Щурова [118], Н. Н. Гиляровой и др. [51], кандидатской диссертации Е. К. Ханги [134] поднимаются вопросы жанрово-стилистических особенностей народного песнетворчества, узколокального регионального бытования этнопесенного исполнительства и индивидуальной манеры. П. А. Кирьяновым [61], Ж. Д. Кривенко [66], С. В. Косыревой и С. Ю. Николаевой [65; 100] затрагивается тембровая составляющая голоса, влияющая на вокальные техники.

Труды по *акустике народного пения*, в том числе аутентичному тембру – В. В. Мазепуса [78–80], В. П. Морозова [89–92], Р. Ауланко (R. Aulanko) и

Л. Харвилаhti (L. Harvilahti) [148], Л. Бэйли (L. Bailly) и Н. Х. Бернадони (N.H. Bernardoni) [149], П. Боэрсма (P. Voersma) и Г. Ковачича (G. Kovacic) [151; 152], *антропологии и физиологии* – Т. И. Алексеевой [5], И. М. Жордания [47]; *физиологии* – И. Б. Анготоевой [5], И. В. Вовк, В. Т. Грищенко и В. Т. Маципуры [21], В. И. Коренбаума [64], И. М. Сеченова [121] – дают общее представление о феномене темброво-интонационной модели как компоненте национальной культуры и формируют ракурс анализа композиторского вокально-хорового творчества через призму аутентичной темброинтонации.

Однако материал, изложенный в указанных источниках, не раскрывает основной компонент заявленной темы, а именно отсутствует информация об аутентичном тембре как части национальной традиции, его свойствах, характеристиках, понятийной терминологии. Представленные работы раскрывают материал косвенно и не дают целостную картину.

Таким образом, данное диссертационное исследование является безусловно актуальным.

Объект исследования – вокально-хоровое творчество современных отечественных композиторов.

Предмет исследования – претворение аутентичного тембра в отечественном композиторском творчестве.

Цель работы – выявление темброво-акустической техники письма в вокально-хоровых произведениях отечественных композиторов и обоснование уникальности фольклорного тембра как компонента национальной культурной традиции.

Задачи исследования:

- аргументировать понятие аутентичного тембра как компонента национальной культуры с помощью музыкально-аналитических и акустических методов исследования;
- показать, что аутентичный тембр является современным музыкально-акустическим инструментом в композиторском и вокально-исполнительском опыте;

- дать оценку исследованиям фольклорного голоса в российском и зарубежном музыковедении и музыкальной акустике;
- классифицировать аутентичный тембр, опираясь как на музыкально-аналитические разработки отечественных и зарубежных исследователей, так и автора настоящей работы;
- выделить основные признаки аутентичного тембра, применяемые в композиторском творчестве, основываясь на обертоново-резонансной классификации музыкального (до-музыкального) звука;
- раскрыть воплощение аутентичного тембра через применение темброво-стилизованных форм изложения и обосновать темброцентристскую направленность современного композиторского фольклоризма.

Научная проблема. Обращение современных композиторов к народной музыкальной традиции связано, в основном, с поиском новой темброинтонационной модели, которая выражается не только в мелодико-гармоническом, метро-ритмическом или динамическом аспектах, но более направлена на создание новой тембровой звуковой атмосферы и эмоционально-эстетического усиления музыкального пространства. Таким акустическим и психоакустическим инструментом выступают свойства аутентичного тембра, выраженные в обертоново-гармоническом частотном отношении. Малая изученность данного вопроса тормозит развитие композиторской практики и обедняет сочинительский арсенал творцов.

Теоретико-методологические основы. Диссертация базируется на разработанной в отечественной науке концепции этнобытования аутентичного тембра и взаимодействия композиторского языка с фольклорным первоисточником, основанном на национальных традиционных представлениях о звучащей темброво-интонационной модели.

В исследовании *музыковедческих* аспектов автор опиралась на труды Е. Д. Андреевой [4], Б. В. Асафьева [7–9], Т. С. Бершадской [18], Н. Р. Будановой [19], Л. Васильевой [20], М. С. Друскина [40], Е. А. Дубинец [41; 42],

Н. И. Жулановой [49], И. И. Земцовского [52–54], В. С. Ивановой [57], М. П. Калашник [58], М. Г. Коллонтая [63], Л. В. Кулаковского [68], И. В. Мациевского [84], В. В. Медушевского [85], А. Ф. Муро́ва [93], В. В. Пономарева [106], Л. Н. Раабена [110], Ю. Н. Тюлина [129], В. И. Юшманова [146], И. В. Яшмолиной [147]; *национального фольклора народов России, в том числе понимания «национального стиля» в понимании музыкальной культуры* – Э. Е. Алексеева [4], Г. Р. Баязитовой [17], Т. Н. Гулай и С. А. Исаевой [34], Б. Б. Ефименковой [44; 45], З. К. Кыргыз [69], М. А. Лобанова [71], Г. А. Отаиной [102], Г. П. Парадовской [103], А. В. Рудневой [117], Н. М. Савельевой [120], А. Н. Хасановой [135], С. Н. Шафранова [137], Л. В. Шаминой [140; 141], Р. Г. Шитиковой [142], В. М. Щурова [51; 142], З. В. Эвальд [144], А. Г. Юсфина [145], Дж. Р. Бэлвина (J. R. Baldwin) [150], Э. Л. Ллойда (A. L. Lloyd) [156].

Источником сведений о *композиторском фольклоризме* послужили работы Т. Э. Батаговой [13], М. С. Высоцкой и Г. В. Григорьевой [24], Г. Л. Головинского [31], В. В. Громадина [33], М. И. Катунян [60], Н. В. Леоновой и Т. В. Лесковой [73;74], А. А. Никитина [97–99].

Исследования по *музыкально-акустические измерения аутентичного тембра* голоса опубликованы И. А. Алдошиной [3], А. А. Банина [13; 14], А. А. Володина [22], Н. А. Гарбузова [25; 26], Г. Л. Гельмгольца [27; 61; 151], Т. Н. Гулай и Л. В. Кинякиной [35], М. П. Иванова [56], Ю. М. Кузнецова [67; 94], А. С. Леонова и И. С. Макарова [72], Л. И. Немеровского [94], Л. Г. Немировского [95], Н. Ф. Попова [105], Ю. Н. Рагса [112], С. Н. Ржевкина [113], Г. Римана [115], А. В. Ромодина [116], В. И. Савельевой и А. Н. Кругова [119], И. В. Соловьева [124], В. Н. Сорокина [125; 126], А. В. Харуто [132; 133], а также *акустике речи и общим вопросам физики* – Н. И. Жинкина [46], Л. Р. Рабинера [111], Д. В. Сивухина [122], Л. С. Термена [127] – послужили методической базой для проведения соответствующих спектрографических измерений.

Зарубежные музыкально-акустические исследования в области народного пения и сравнение их с методологической базой отечественной школы позволили взглянуть на поставленную задачу с максимально объективной оценкой. Были использованы труды следующих авторов: Дж. С. Бреретон (J. S. Brereton) [153], Э. Дж. Баллера (A. J. Buller) и Э. К. Домхорста (A. C. Domhorst) [154], Д. Уильямса (D. Williams) [157], Й. Янга (Y. Yang), Г. Уэлча (G. Welch) и Дж. Сандберга (J. Sundberg) [158] и И. Хаймонидеса (E. Himonides), Д. М. Ховарда (D. M. Howard) [155].

Кроме того, в работе использованы исследования смежных дисциплин: по *культурологии* – И. А. Чудиновой [136]; *филологии и полилингвистики* – И. А. Голованова [30], В. П. Глухова [28], Е. С. Новик [101]; *основам светотехники* – А. Я. Лейви и А. А. Шульгинова [70]; *психологии музыки* – Л. С. Выготского [23]; *психоакустических свойствах народного пения* – Д. Голдмена (D. Goldman) [29], А. П. Журавлева [50], а также *философии творчества* – А. Ф. Лосева [6], М. М. Бахтина [14], А. С. Ключева [62], В. И. Мартынова [82; 83], З. В. Фоминой [131].

Анализируя специализированную литературу, можно сделать вывод, что образно-сонористическое описание фольклорного звучащего вещества в преобладающем большинстве свойственно отечественной музыкально-академической традиции. Иностранные исследователи уделяют бóльшее внимание структурно-типологическому строению народных напевов, филологическому разбору текстов, а обращение к музыкально-эстетическим свойствам как темброинтонированию в целом, так и аутентичному тембру, носит эпизодичный характер и приурочен к акустическим исследованиям звука.

Методы исследования. Диссертация базируется на комплексном подходе, интегрирующем общенаучные музыкально-теоретические и спектрометрические методики анализа.

В исследовательской работе по выявлению музыкально-акустических параметров аутентичного тембра применялась специализированная

программа по выявлению амплитудно-частотных и спектральногармонических черт анализируемого объекта Digital Audio Workstation Reaper v 6, 58 с интегрированным графическим спектральным измерителем и линейным FFT-анализатором от компании iZotop Ozon5 Advansed.

Материалом исследования служат вокально-хоровые произведения таких современных российских авторов, как В. И. Мартынов, И. В. Астахова, Т. А. Чудова, Ю. А. Евграфов, Л. А. Десятников, М. Г. Коллонтай, Ю. М. Буцко, А. Ф. Муров, Ч. Таннагашева, А. Л. Ларин, А. В. Новиков, Е. Н. Кравцов, В. А. Гаврилин, Р. К. Щедрин, А. И. Киселев, В. Г. Кикта, В. М. Григоренко, Н. К. Мешко, А. В. Мосолов, Р. Г. Бойко, Ж. А. Кузнецова в нотной и аудиозаписях, этнографические песенные аудиоисточники различных регионов России.

Исследование выполнено самостоятельно на собственном звукоакустическом лицензированном оборудовании с использованием аудиоматериала, нотных приложений и теоретической библиографической научной базы.

Положения, выносимые на защиту.

1. Аутентичный тембр как компонент национальной культуры опирается на музыкально-эстетические и музыкально-акустические свойства певческого звука той народности, в которой он принимается за «эталонную фоническую модель», бытует и является неотъемлемым элементом национальной музыки.

2. Аутентичный тембр, сопряженный с обычаями национальной культуры, с одной стороны, локализует традицию отдельно взятого народа, вычлняя ее из разнообразия представленных этнокультурных связей, а с другой – универсализирует фольклорную мелосферу, абстрагируя ее от профессионального академического искусства и «цементируя» устную и письменную ветви этномузыки.

3. В классификации свойств аутентичного тембра необходимо учитывать эстетические и акустические обертоново-резонансные компоненты, а также их взаимную связь в отдельно взятой фольклорной традиции. Данные

составляющие напрямую влияют на характер исполнения, певческую манеру, а также способны выявлять жанровые черты произведения.

4. Воплощение аутентичного тембра и его элементов в современном вокально-хоровом композиторском творчестве имеет два направления, которые опираются на разностилевые авторские подходы в музыке и заключают в себе определенные творческие задачи. Первое характеризуется темброво-стилизированными формами изложения и не предполагает подлинной передачи свойств аутентичного тембра, а только заимствование некоторых компонентов. Второе парадигмой своего существования видит достижение тембровой идентичности с эстетической и акустической мелосферой аутентичной темброинтонации через темброцентристскую направленность замысла композиторов.

5. Аутентичный тембр – современный музыкально-акустический инструмент композиторского языка, способный передавать не только национальную принадлежность музыкального произведения, но и формировать авторский стиль.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что впервые постулируются следующие установки:

- аутентичный тембр рассматривается не только как часть национального наследия, но и как отличительный признак всей российской культуры в целом;
- аутентичный тембр классифицируется, исходя из музыкально-эстетических и музыкально-акустических признаков;
- в зависимости от обертоново-гармонических характеристик музыкального звука сформированы основные музыкально-акустические признаки аутентичного тембра;
- композиторское вокально-хоровое творчество рассматривается с точки зрения приверженности национальным традициям, которые

раскрываются авторами в претворении аутентичного тембра как основополагающей составляющей этнотрадиции;

- введено понятие эталонной фонической модели как имманентного качества аутентичного тембра, связанной с национальной музыкальной традицией.

Теоретическая значимость исследования обусловлена тем, что что

- отечественное вокально-хоровое композиторское творчество фольклорного направления, ориентированное на национальную музыкальную традицию, дифференцировано на русско-ориентированную и инациональную традиции других народностей;
- темброцентристская направленность композиторского фольклоризма современности обоснована акустическими свойствами аутентичного тембра;
- проведенный комплексный анализ аутентичного тембра и составленная классификация тембровых свойств могут способствовать изучению региональных певческих стилей в этномузыкологии.

Практическая значимость работы определяется тем, что полученные результаты могут применяться для рассмотрения и дальнейших исследований музыковедческих и музыкально-педагогических концепций; теоретические знания в области аутентичного темброинтонирования позволят расширить арсенал средств музыкальной выразительности в композиторском творчестве и вокальном исполнительском мастерстве; будут полезны в создании новых учебных музыкальных дисциплин и дополнении знаниями существующих, формировании новых концепций и педагогических методик.

Достоверность исследования обеспечивается теоретико-методологической основой, признанной в отечественном и зарубежном научном сообществе. Сертифицированная вычислительная техника, позволившая произвести спектрографический анализ, нотные сборники, аудиоматериалы и видеозаписи авторских музыкальных произведений и этнографического песенного

материала доказывают достоверность проведенного исследования, его уникальность и целостность в соответствии с поставленной целью и задачами.

Апробация результатов диссертационного исследования реализована на кафедре музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Основные идеи озвучены в выступлениях на международных и всероссийских научно-практических конференциях, проходивших в Москве, Санкт-Петербурге и Новосибирске: «Народная музыка сквозь века и границы: аутентичное вокальное и инструментальное исполнительство как часть нематериального культурного наследия»; «Этномузыкология: история, теория, практика»; Сессия российского авторского общества; Всероссийская акустическая конференция; «Проблемы и перспективы развития народно-певческого исполнительства и образования в России»; «Информационные технологии в музыкальном искусстве и образовании. Вопросы теории, методологии и практики»; Ежегодный форум молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна» и др.

Основные положения изложены в двадцати статьях, среди них семь в журналах, рекомендованных ВАК и одной монографии.

Структура, основное содержание и объем. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка литературы, включающего 175 наименований, в том числе 11 на иностранных языках, 17 нотных- и аудиоисточников, а также семи Приложений.

Приложение 1 содержит фотографию удостоверения, выданного М. Г. Коллонтаю в качестве руководителя музыкально-фольклорной экспедиции студентов МГК им. П. И. Чайковского. В *Приложении 2* представлены ноты композиции «Зима» М. Г. Коллонтая, *Приложение 3* – нотный отрывок из «Перезвонов» В. А. Гаврилина, *Приложение 4* – фрагмент из «Ночи в Галиции» В. И. Мартынова, *Приложение 5* – № 6 концерта «Русская свадьба» А. И. Киселева, *Приложение 6* – I части «Поэтории» Р. К. Щедрина. В *Приложении 7* дан отрывок из письма композитора И. В. Астаховой автору диссертации о парадигме ее творческого пути.

Объем диссертации – 183 с., приложений 12 с.

ГЛАВА 1. АУТЕНТИЧНЫЙ ТЕМБР В НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ, ХАРАКТЕРИСТИКИ, СВОЙСТВА

§ 1. Исследование аутентичного тембра в российской и зарубежной музыковедческих традициях

Уникальным феноменом исполнения фольклорного мелоса является особая «темброакустическая модель» [88], свойственная той этнической группе, в которой она считается исторически правомерной и узнаваемой членами сообщества (община, село, район и т. д.). Наделенная особыми музыкально-интонационно-акустическими и эстетическими характеристиками эта модель выступает свидетельством «живого» певческого народного наследия.

Самобытное восприятие жизненных процессов настраивает этнофора на творение такой темброинтонации, с помощью которой человек традиционной культуры способен выразить эмоционально-чувственную мыслеформу, относящуюся к устному народному творчеству и не соприкасающуюся с современной урбанистической музыкально-академической традицией. Дело в том, что пространственно-временной континуум фольклорного сознания направлен на заикливание хронотопа¹ в условия узколокальной региональности (в пределах одного населенного пункта или географической области). Это дает право на выбор того пути, который изберет сама личность. «Фольклорное сознание представляет собой многослойную, многоуровневую структуру. В нем отчетливо выделяются мифологический и исторический уровни, которые не изолированы друг от друга, а находятся в отношениях комплементарности, напряженного взаимодействия и взаимовлияния. Синтез этих двух уровней

¹ Термин введен М. М. Бахтиным и означает времяпространство [16, с. 234].

сознания создает у носителя фольклора стереоскопичность видения мира» [30, с. 6], – утверждает И. А. Голованов.

Обозначенная парадигма мировосприятия находит свое применение в фольклорно-этнографическом культурном пласте в виде своеобразного музыкально-акустического «живого интонирования» [9, с. 245] слова, находящегося в неразрывной связи с мелодико-гармонической средой как прототипа историчности и оформленного обертоново-резонансной звуковой системой, имеющей признаки цикличности временного пространства. Следствием такого союза является аутентичный тембр как генеральное музыкально и интонационно сгенерированное «звучащее вещество» [9, с. 8; 11].

Аутентичный тембр обладает определенными специфическими музыкально-акустическими признаками, проявляющимися в исполнительской практике мастеров искусства, пропагандирующих сценический фольклоризм, и фольклорно-этнографической социально-естественной песенной среде.

Нередкое обращение к свойствам аутентичного тембра в настоящее время, как композиторскому и исполнительскому музыкальным приемам, обогащает профессиональный сочинительский арсенал, что также актуализирует вопрос идентичности темброинтонирования в условиях концертной деятельности и авторском звуковом акте творения, в том числе затрагивая вопросы подлинности передачи этнического тембровозвуча в этномузыковедческой исследовательской работе².

1.1. Предпосылки исследования аутентичного тембра как современного музыкально-акустического инструмента

Претворение народного музыкального творчества в академической музыке как отечественными, так и зарубежными композиторами

² В беседе с М. С. Друскиным И. Ф. Стравинский отметил: «Каждый, кто записывает мелодию народной песни – по слуху или с фонографа, – по-своему искажает ее, приспособливает к своему уровню понимания. Я доверяю только своему слуху» [40, с. 80].

сформировалось в период появления самого «высокого» искусства. Элементы фольклорно-песенной культуры как драгоценные жемчужины мастерски вкраплялись в окантовку профессиональной музыки, создавая уникальные самобытные произведения, отражающие не только композиторский стиль и передающие историческую эпоху, но также выражающие национальную принадлежность авторского творения. В этом контексте Г. Л. Головинский пишет: «В народном напеве или мелодическом обороте, народнопесенном или народнотанцевальном жанре, воспроизведенном композитором, видится уже не просто “фрагмент музыкально быта”, который можно либо инкрустировать в нейтральную по отношению к нему музыкальную ткань. Он предстает неким концентратом – и в то же время символом, исполненным глубокого смысла, который композитор обязан раскрыть, поместив напев в соответствующие ему ладогармонические, фактурные, структурные и прочие условия. Более того, он несет в себе национальное начало, что и является едва ли не решающей причиной обращения композитора к фольклорному материалу» [31, с. 59].

В процессе развития композиторского искусства, подкрепленного интересом к фольклорным мелодико-интонационным образцам как средствам музыкальной колоритности и образности, возникает потребность комплексного изучения народной музыки – отдельной научной отрасли в рамках национальной традиционной культуры. В России такая практика известна с публикаций Н. И. Новикова, И. И. Дмитриева, В. Ф. Тутовского, Н. А. Римского-Корсакова.

В XX веке интерес к народной мелодике получает национальный и межнациональный масштаб, выходящий за границы только практического композиторского интереса. Становятся известны имена русской певицы, фольклориста и хорового дирижера Е. Э. Линевой, музыканта и собирателя-энтузиаста М. Е. Пятницкого, музыковедов Б. В. Асафьева, П. А. Вульфюса, А. В. Рудневой, Е. В. Гиппиуса, Ф. А. Рубцова, музыковеда, этнографа и путешественника Б. Н. Путилова, композитора и фольклориста К. В. Кикты, венгерских композиторов и музыковедов-фольклористов Б. Бартока и З. Кодая, румынского фольклориста и композитора К. Брайлоу и др.

К концу XX в. – началу XXI в. получают известность труды по русскому фольклору Э. Е. Алексеева, В. М. Щурова, А. М. Мехнецова, Б. Б. Ефименковой, Н. М. Савельевой, А. А. Маточкина, Г. В. Лобковой, Н. Н. Гиляровой, М. С. Жирова, А. Т. Капралова, К. Г. Свитовой, Г. Я. Сысоевой, И. И. Земцовского, тувинскому – З. К. Кыргыз, А. В. Анохина, французскому – П. Себийо (P. Sébillot), албанскому – А. Л. Ллойда (A. L. Lloyd), хорватскому – П. Боэрзмы (P. Boersma) и Г. Ковачича (G. Kovacic), китайскому – Й. Янга (Y. Yang), Г. Уэлча (G. Welch), Дж. Сандберга (J. Sundberg), горловоому пению народов мира – Дж. Голдмена (J. Goldman) и др.

Фольклорное движение, получившее большую популярность с начала 1960-х гг. и очертившее круг интересов, связанных со сценическим воспроизведением аутентичного фольклора, возбуждало интерес к изучению вопроса бытования народной музыки в условиях городского культурного быта.

С одной стороны, это связывалось с принятием новых учебных программ по изучению народной музыки (например, обязательное участие в этнографических экспедициях студентов композиторско-теоретических факультетов, осуществление ими расшифровок и т. п.), открытие отделений по подготовке руководителей народных хоров. А в 1961 г. на базе Союза композиторов РСФСР создана Фольклорная комиссия, позволившая объединить фольклористов со всей России.

Известно, что в фольклорно-этнографических экспедициях участвовали композиторы Т. А. Чудова, С. М. Слонимский, В. И. Мартынов, М. Г. Коллонтай, И. В. Астахова, П. В. Карманов, А. В. Новиков и др. Воспринимавшие «авангардные», как казалось в то время, музыкально-стилистические особенности народно-песенного жанра с его типологическими признаками – темброво-интонационные, ладогармонические, метро-ритмические и т. д. – молодые композиторы стремились не только перенять опыт этномастеров, но и понять глубинную сакральную суть народной музыки – настоящего «подлинного Чуда», по выражению В. И. Мартынова [82].

Композитор вспоминал свой полевой опыт общения с носителями традиции так: «Экспедиция явилась для меня культурным и жизненным шоком, который только усиливался с каждой новой поездкой. Великое исполнительное искусство существовало само по себе, а жизнь – сама по себе, и осознать это мне помогло необычайное многообразие песен разных областей России. <...> Неповторимые мелодизм и саунд песни как бы прорастал из уникального облика бескрайних лесостепных белгородских просторов, из гулких пространств нескончаемых брянских лесов и из могучих косоогоров, сбегаящих к Пинеге или Мезени. <...> Пение составляло нерасторжимое единство не только с окружающим ландшафтом, но и со сменой времен года, сезонными работами, и многими другими жизненно-бытовыми ситуациями, вне которых этот процесс был попросту невыносим» [83].

С другой – Молодежное фольклорное движение открывало коллективам и отдельным исполнителям перспективу приобщиться к новому модному «протестному» «субкультурному» движению против советской музыкальной культуры [4]. В частности, благодаря таким концертам стали известны имена С. Н. Старостина, Д. В. Покровского, А. Н. Котова, А. С. Кабанова и др. «Сейчас появилось новое магическое слово “фольклор”. Фольклором бредят все. В московском парке-музее “Коломенское” стихийно собираются по воскресеньям сотни москвичей, чтобы поводить хороводы. На фольклорный концерт, где бы он ни проходил, невозможно пробиться. Когда наш ансамбль дает концерты, публика может ворваться на сцену, после концерта запеть и заплясать в фойе и даже на улице. И не только в Москве. Ребята из Ростова и Петрозаводска могут поехать в Пермь или Москву, чтобы попеть вместе со своими друзьями в этих городах. Теоретики фольклора пишут манифесты и громко заявляют, что фольклор – это не вид искусства, а свобода общения без нот и ограничений и т. д. и т. д. Кто знает, что будет через 20 лет?»³ [19, с. 58],

³ Возвращаясь в настоящее, ответим Мастеру, что его пророческие слова находят свое отражение в современности. Также «гудят» хороводы в Коломенском и ВДНХ, Новосибирске, Кемерово и Воронеже, организованные фольклористами-энтузиастами, например,

– отмечает Д. В. Покровский, характеризуя захлестнувшую страну волну исполнительского фольклоризма.

Творческая потребность создать новый неповторимый музыкальный колорит побуждает молодых и именитых авторов обращаться к национальной традиции своего народа.

Например, симфонизм советского и российского композитора А. Я. Эшпая, насыщенный мелодико-интонационными образцами марийских народных песен, выдает принадлежность сочинителя его национальным корням. Музыковед И. В. Яшмолина пишет: «Интерес к марийскому фольклору, понимание и чувствование его естественно и закономерно для А. Я. Эшпая. Ведь корни его жизни здесь, на нашей марийской земле» [147, с. 23]. Излюбленным приемом является полное цитирование с исторической сохранностью этноматериала с акцентированием ладоинтонационной системы. Неоднократное обращение к напевам с авторским переосмыслением традиционной музыки отмечены исследователями А. Н. Хасановой и А. О. Ореховой [135]. Выделим такие песни, как «Вьдшӱ йога» (Воды текут), «Уремет воктен» (По твоей улице), «Кечыже-лай нӱлтеш» (Солнце-то восходит) и многие другие.

Северо-Осетинский композитор П. Б. Мамулов на основе сделанных им фольклорно-этнографических записей совместно с Северо-Осетинским институтом краеведения создает хоровые обработки на темы песен «Беккузарон-Битарон» и «Айс аӱ, аназ аӱ» [15, с. 17]. Новосибирский композитор А. Ф. Муров в хоровом цикле *a' caprella* «Песни села Балман» воплощает традиционный песенный фольклор Новосибирской области. Т. А. Чудова, участница экспедиционных поездок, неоднократно обращается к региональным традициям Брянской области и Вологодчины. Отметим «Семь русских текстов» для народного вокала и обработку *a' caprella* песни «Уж как я, свѣкрушка». Московский композитор Ж. А. Кузнецова претворяет исторические события времен Золотой орды и русский эпос в опере-былине «Авдотья Рязаночка», также

самодеятельным фольклорным ансамблем «Рось» из Москвы или чувашским фольклорным ансамблем «Цвет Черемухи» из Кемеровской области и т. д.

значимыми в ее творчестве становятся такие вокальные циклы, как «Русская пентатоника» и «Русская диатоника».

В западной же культурной жизни в это время наибольшего расцвета достигает музыкальное движение New Age Music Folk – сочетание этнической инструментальной и вокальной музыки в основном восточных культур, коренного индейского населения Америки и кельтской мифологии с элементами электронного звучания. Но в отличие от МФД⁴, суть которого воссоздание, развитие и популяризация народно-песенного устного творчества, NAMF⁵ имеет прикладное коммерческое назначение развлекательного толка. Однако некоторые творческие эксперименты отечественных композиторов можно отнести к данному течению. Например, одним из отличительных признаков NAMF является обращение к обертоново-резонансным свойствам звука, выделением определенной частоты и авторской переработкой ее различными ладогармоническими приемами на основе темброво-сонорных свойств музыкальных инструментов и голоса.

Известно, что, разрабатывая теорию отказа от темперации при сочинении и возвращению к монодическим формам музыкального мышления, А. Г. Шнитке трудился над музыкально-акустическими особенностями звучания. «Я убедился, что, погружаясь в глубины обертонового спектра вплоть до 32-го обертона и далее, слух проникает в бесконечный, но замкнутый мир, из магнетического поля которого нет выхода. Становится невозможной не только модуляция в другую тональность, но и невозможно взять второй основной тон, потому что, уловив первый и

⁴ МФД – Молодежное фольклорное движение.

⁵ NAMF – New Age Music Folk — Новый век (возраст) народной (фольклорной) музыки (дословный перевод с англ.). Сам термин возник в XIX в., но большей популярности достиг в XX в. Часто можно встретить синонимичное определение этому явлению как World music (Музыка мира). С этим движением связаны такие музыканты, как Ф. Петерсон, С. Дусе, М. Крету, Д. Аркенстон и др. В отечественной музыкальной индустрии NAMF представлен И. Двуреченским, М. Чекалиным, Nattifatteners (Лексом Плотниковым), Линдой (С. Гейман) и др.

вслушиваясь в его обертоны, слух уже не может представить себе никакого другого тона. Он довольствуется первым тоном и микрокосмосом его обертонов; таким образом, второй тон становится ошибкой по отношению к первому» [110, с. 7], – позже признавался композитор. Интерес к такого рода практикам связан также с развитием компьютерной электронной музыкальной индустрии и внедрением последних разработок в композиторский творческий обиход. Можно сказать, что NAFM является гибридным течением из всевозможных музыкальных стилевых решений, которое передает основную идеологическую мысль World music – «музыкальный глобализм».

Мелодическое интонационное начало народной песни с ее динамическими, ритмическими, ладогармоническими свойствами и безграничным набором тематических паттернов всегда было доступно для авторского воплощения, переинтонирования либо цитирования таким образом, что классическое понимание музыкального произведения оказывалось понятным «рядовому» слушателю.

Однако с эволюцией композиторского фольклоризма, который ставит своей задачей «реанимировать» традиционную песенную культуру, возникает потребность поиска определенных средств и приемов музыкальной выразительности, которые способны показать национальную идентичность и оправдать вторичную форму бытования в рамках индивидуальных стилистических методов претворения. Подобное доподлинно (с музейным педантизмом) смоделированное этнопространство в представлении автора должно соответствовать историческому резонированию с памятниками устной музыкальной традиции. Поэтому тембровентилистское направление как один из путей современного композиторского языка восполняет творческие потребности, опираясь на музыкально-эстетические признаки и музыкально-акустические свойства звука как такового, и создает, по утверждению Л. Н. Раабена, «целостно-

сонористическое поле, части которого соотносятся между собой по функционально-фоническим признакам» [110, с. 8].

Исследовательские достижения современной фольклористики предлагают почву для познания этнографического пения с позиции части семантического интонационно-тембрового единства исполнительской традиции и погружают в область изучения музыкально-акустических параметров аутентичного тембра. Цель такого подхода – выявление специфических темброинтонационных черт, влияющих на музыкально-эстетические качества народного пения и подтверждающих подлинность фольклорной звуковой модели как в общем понимании, так и опираясь на узлокальное бытование с последующим применением этих знаний в различных теоретических и практических сферах музыкального искусства.

Разнообразие вокальных манер этнического направления, демонстрирующих «многочисленные диалекты русского крестьянского, слободского и казачьего традиционного пения, а также певческие традиции городской песни и романса» [49], актуализируют проблематику тождественности и этнографического соответствия данного вокального певческого стиля аутентичному темброинтонированию и достоверности с точки зрения жанровости, региональности и подлинности акустических свойств тембра.

Звукозапись (особенно цифровая), облегчая и поддерживая работу фольклориста-исследователя, открывает безграничные возможности познания «глубинной» сути этнической «звучащей материи». Обработка полученных результатов и внедрение нового опыта в академическую музыкально-искусствоведческую среду способно решить вопрос «воссоздания» подлинной темброво-акустической модели аутентичного звучания голоса.

В итоге, представляется возможность «заглянуть» в историческое прошлое и соприкоснуться с бытовой практикой устной музыкальной традиции.

1.2. Элементы междисциплинарности в изучении аутентичного тембра в музыковедческой традиции ⁶

Исследования в области фольклорного темброинтонирования, а точнее сказать, манеры исполнения, всегда интересовали как отечественных, так и зарубежных музыковедов. Выделяя в особую зону внимания данный аспект, ученые стремились познать логическую связь между жанровой принадлежностью произведения с его специфическими атрибутами и вокальной подачей музыкального материала, классифицировать полученные данные, вывести универсальный алгоритм систематизации. Персонифицированная народная певческая традиция, по словам И. И. Земцовского, наделенная «голосовой артикуляцией этнофора» [52, с. 155], стала рассматриваться не только с этнографической точки зрения, но также антропологической, физиологической, исторической.

Такой междисциплинарный подход формирует объективный и комплексный научный опыт в изучении аутентичной темброинтонации не только как традиционного компонента, но и позволяет определить место вокального звука в эволюционном развитии человечества.

Антрополог Т. И. Алексеева в образовании певческого тембра отмечает важность различных внеязыковых факторов, относящихся к определенному «адаптивному типу» [5, с. 237]. В. П. Алексеев и И. М. Жордания, обращая внимание на традиционную жизнь этнофора и антропологические данные, предполагают в своих исследованиях, что расово-национальная принадлежность индивида влияет на фольклорно-мировоззренческое культурное наследие. В частности, В. П. Алексеев пишет: «Соотношение между социально-культурными и расовыми общностями носит сложный характер и не допускает однозначного решения. Чем больше те или иные комплексы культурных элементов или явлений связаны с генезисом этнических групп и популяций,

⁶ Материалы этого раздела опубликованы в статье автора настоящей диссертации [36].

инными словами, чем больше их этногенетическое значение, тем больше совпадение их ареалов с очагами расообразования» (цит. по [47, с. 29]). Фр. Бозе в расовом различии реципиентов усматривает антропологическое разнообразие музыкальных стилей. Он отмечает: ««Именно звучание в каждой группе народов различно. Звук связан с телом, с голосовым аппаратом, с физиологическими и соматическими особенностями. Все это наследственно, и потому манера исполнения, звучание голоса, характер движения являются расовыми признаками» (цит. по [51, с. 17]).

Затрагивая аспекты бытования песенности в рамках фольклорной сферы, основой которой являются географическое местоположение, традиционные символы, образы и др., Б. Н. Путилов подчеркивает, что семантические связи, поэтический текст с глубинным пониманием его смыслового устройства, устойчивые функциональные законы, влияющие на исполнение, в первую очередь формируются менталитетом той этносреды, в фольклорном сознании которой она зародилась. Он пишет: «Традиция предполагает живое обращение, функционирование в подходящих условиях. Своеобразие ее, однако, заключается в том, что она не просто существует, поддерживается в памяти, самовоспроизводится, повторяется без конца, но и движется, меняется, составляет почву, источник, арсенал всех новообразований в фольклоре. <...> Фольклорный процесс протекает только внутри традиции и во взаимоотношениях с нею» [108, с. 40].

М. П. Калашник обращается к психоэмоциональному свойству памяти как репродуцирующей функции генетического кода музыки, который проявляется в тот исторический момент, когда звучание музыкального произведения вступает в резонанс с духовно-эстетическими «настройками» личности, вызывая в ней определенные эмоционально-нравственные ощущения от прослушиваемого (прослушанного). «Она [память. – С. Г.] вмещает информацию о музыке как таковой, ее составляющих и логических закономерностях; о музыкальном языке как специфическом способе хранения знаний и средстве коммуникации; о жанрах и стилях; о личности творца и его эпохе; о конкретном

замысле и путях его воплощения. Произведение возбуждает память реципиента, отзеркаливаясь в его опыте и расшифровываясь посредством его тезауруса, запускает программу восприятия музыки» [58, с. 10]. Ученый подчеркивает, что сочинение способно нести, заложенную в нем информацию, передавать ее меломану и отпечатывать в подсознании комплекс всех обстоятельств, вложенных в музыку творцом.

Видный отечественный музыковед И. И. Земцовский отмечает связь песенно-фольклорного творчества с национальной принадлежностью носителя культуры, а живое речевое интонирование и темброво-акустические свойства аутентичной фонации идентифицируют певца в его этнотрадиции еще в домузыкальном (до-песенном) состоянии, тем самым подчеркивая уникальность нематериального наследия. Он пишет: «Артикуляция, оказываясь в теснейшей связи с факторами антропологическими и этнопсихологическими (хотя бы на уровне стереотипов общения, пластики, мимики, жестикуляции, речеобразования, а также на уровне строения гортани, голосовых и прочих резонаторов, т. е. мускульной стороны фонации, условных для данной культуры и безусловных манер звукоизвлечения и др.), невольно выступает и ярко маркированным этническим показателем» [52, с. 156].

Безусловно, «историческая правда» аутентичного звукоизвлечения влияет на характер темброинтонирования, в каждом конкретном случае приобретая индивидуальные этнопесенные черты, раскрывающиеся в определенных семантических связях и влияющих на континуальное общение между индивидами социальной группы. Каждая традиция предполагает свою фольклорно-мифологическую реальность, которая влияет на психо-тембро-музыкально-акустическую модель звука как элемент народной жизни и имеет решающее значение для идентификации «свой-чужой». Не узнавание песельниками своих традиционных мотивов, спетых зачастую профессиональными исполнителями, наталкивают этнособрателей на размышления не только об особенностях узколокальной песенной стилистики, но также на выявление и

определение свойств «тембронемы»⁷ как первичной звуковой материи, объясняющей темброво-акустические гармонические качества народного пения и отличающие его как от других вокально-исполнительских техник, так и представляющие разницу между фольклорными темброинтонационными стилями.

Г. Р. Баязитова, исследуя многоголосное тувинское обертоновое пение, приводит высказывание-поучение исполнителя в стиле «хоректээр» (с тувинского «петь с опорой на грудь»): «Прежде всего нужно “добыть” из груди “тёмный” звук» [15, с. 56]. Данной цитатой автор обобщает национальный певческий обычай, который является яркой тембровой иллюстрацией. В. М. Щуров так описывает темброзвук, бытующий в южнорусской песенной традиции: «Когда они запели, мне первым делом захотелось выбежать в сени: мощный резкий звук, отталкиваясь от стен и низкого потолка, обрушивался на нас, пугая своей безудержной силой и жесткостью тембра» [143, с. 236]. Следовательно, этнотембровые черты являются основой в определении вокально-певческого обычая этнической группы, для которой этот обычай является изначально традиционным.

Немаловажным становится аспект наличия диалектной фонации в воспроизведении аутентичного темброзвука, т. к. диалект выступает катализатором и фокусирующим инструментом для выделения и формирования специфического обертона как у отдельного тембра певца, так и у ансамблевой группы и даже целой песенной композиции из-за фонационной способности усиливать звучание, сохранять высокое надречевое положение «живого интонирования» [9, с. 245], формировать резонансы. Профессор РАМ им. Гнесиных и хормейстер Е. Н. Байкова определяет диалектный метод в обучении народному пению как решающий в выявлении отличительных признаков народно-песенного жанра. Она отмечает: «Для фольклорного направления постоянным индикатором становится сама традиция, формирующая

⁷ Тембронема – часть фольклорной певческо-речевой интонации, представляющая короткий временной промежуток исполнения и характеризующая темброво-акустические свойства аутентичного звука (термин наш – С. Г.).

специфический певческо-стилевой подход к темброво-звуковому способу решения исполнительской задачи с целью раскрытия диалектной природы песенно-жанрового прототипа» [12, с. 171]. Британский музыковед Дж. Р. Бэлвин, изучающий фольклор в долине Верхней Темзы, с нескрываемой радостью пишет: «Наконец-то песня поется с местным диалектом, что, несомненно, прокляло бы песню и певца в глазах Уильямса, но что, впрочем, вполне обычно для комичной песни в районе сегодня. Это сознательное преувеличение речевых обычаев связано с универсальными простыми базовыми идеями, которые производит комедия»⁸ [150, с. 333]. Поэтому одним из свойств аутентичного тембра является наличие диалектной речи, которая обладает набором акустических свойств, напрямую влияющих на идентификацию самого аутентичного тембра.

Специфическое географическое бытование этнотембрового звукового пространства, сопряженное с обычаями национальной традиции, с одной стороны, локализует этнокультурные связи отдельного народа, выделяя их из многообразия других наследий, а с другой – универсализирует мировую фольклорную музыкальную среду, абстрагируя ее от классической академической профессиональной культуры. Интересным здесь будет привести аналогию между альпийским йоделем⁹ [134], лесными мелодиями-сигналами [71; 51; 149] и традиционной звуковой картиной Албании [156].

Этнографы и фольклористы, исследуя условия обитания данных этносфер приводят близкие темброво-акустические описания с производимыми одновременно движениями рук или корпуса [54; 71; 154]. Этномузыколог Э. Л. Ллойд объясняет звук, традиционный в Албании: «Фундаментальный пласт албанской народной музыки состоит из богатой гаммы криков,

⁸ «Finally, the song is sung in the local accent-with traces of dialect-all of which would doubtless have damned song and singer in Williams' eyes, but which is, in fact, quite usual with the comic song in the area today. It is the conscious exaggeration of speech habits allied to universally simple and basic ideas that produces the comedy» – пер. в тексте с англ. здесь и далее С. Ю. Гутовой.

⁹ Такая транскрипция слова Йодель (с нем. Jodel – напев) происходит от принятой в швейцарской традиции написания. Вариант Йодль (Jodl) преимущественно бытует в Австрии и Баварии.

находящихся на грани песни, земледельческих криков, танцевальных криков и, в частности, горных сигналов. Среди любимых “фирменных блюд” Севера – крики “*maje krahi*”¹⁰, по которым горцы передают сообщения друг другу. Название подразумевает “через руку”, потому что певец запрокидывает голову, закрывает одно ухо указательным пальцем и проецирует свой голос в верхнем регистре над поднятым локтем. Эти мелизматические крики, пространно сформулированные и полные фальцета, используются для передачи новостей о том, что стадо будет перемещено, или в долину вошли чужеземцы, или свадебный пир в пути. Особенно древнее использование, сохранившееся до сих пор, объявление о смерти. С одной вершины горец зовет: “Эй, ты там!”, а с противоположной вершины идет ответ: “Эй, что скажешь?”¹¹ [156, с. 205]. М. А. Лобанов называет такие до-песенные полуречевые эмоциональные сигналы Криками, Возгласами, присваивая им определенные коммуникативные функции: призыв, привлечение внимания, зазывание и т. п. Исследователь подчеркивает важность движений телом в увеличении громкости: «Для усиления звучности уканий в деревне применяются свои способы, отличающиеся от привычной горожанам приставки ко рту ладони, свернутой трубочкой. <...> В вепсской деревне Ярославичи усиливают звук, прикладывая обе руки к лицу и смыкая кончики второго-пятого пальцев почти у переносицы» [71, с. 6].

В желании сохранить экофольклорную систему, этнопевцы вырабатывают различные формы подачи голоса, исходя из резонансно-акустической обстановки. Например, традиция ходить по округе и «искать звук» часто

¹⁰ *Maje krahi* (в пер. с хорватского) – может рухнуть.

¹¹ «The fundamental layer of Albanian folk music consists of a rich range of cries that are on the borderline of song, plough cries, dance cries, and in particular, mountain signals. Among the admired “specialities” of the North are the “*maje krahi*” calls, by which the highlanders pass messages to each other. The name implies “over the arm”, because the singer puts his head back, closes one ear with a forefinger, and projects his voice, at the top of its register, over his raised elbow. These melismatic cries, spaciouly phrased and full of falsetto effects, are used to carry news that flocks are going to be moved, or that strangers have entered the valley, or that a wedding party is on the way. A particularly ancient use, still extant, is the announcement of a death. From one peak, the mountaineer calls: “Hey, you over there!” and from the opposite peak comes the answer: “Hey, what do you say?”».

отмечается фольклористами в личных беседах с интервьюируемыми [51; 71; 86; 118; 169]. А. М. Мехнецов описывает обычай Вологодской области: «Почти все традиционные лирические песни пелись не только “когда здумаешь”, но и когда “ходили по деревне” в праздники или “когда со жнива шли”. Эти особые условия исполнения под шаг, на улице, возможно, объясняют своеобразие характера самих песен и манеры их интонирования. Пение на улице большой артелью выработало и особую, “уличную”, манеру исполнения» [86, с. 175]. М. А. Лобанов пишет о том, что певицы спрашивали его о характере пения: «на улице» или «по-домашнему» [71]. А. В. М. Щуров и Б. Б. Ефименкова выделяют традицию манеры пения в полголоса, в основном имеющую индивидуально-личностное солирующее начало и используемую в некоторых песенных жанрах как южных, так и северных районах России, например, колыбельных, причитаниях, былинах [45; 51].

Описывая темброво-регистровые различия, музыковеды сходятся на том, что «гравитационная сила» [54, с. 161] песенного творчества обладает «стихийной первородностью устной традиции» [54, с. 161] и сохраняет первичный «смысл интонирования как артикуляторного напряжения» [54, с. 161]. Она базируется не только на звуковой материи разного типа в зависимости от музыкально-поэтической основы, но также формируется на приверженности тембра определенному акустическому идеалу, который является традиционным для локальной местности и определяет ладогармоническую функцию этномузыкальной фактуры. Данное фоническое разнообразие обусловлено сформировавшимся образом фольклорно-мифологического мировоззрения того или иного народа и не имеет ничего общего с городским профессиональным искусством. Подчеркивая музыкально-эстетическое своеобразие национального тембротворчества, Б. В. Асафьев пишет: «Тембр становится носителем нового постижения и слышания интервала, постижения антивокального, вполне преодолевающего “немощность” (с позиций современных требований к выразительности) человеческого голоса и всего искусства пения» [9, с. 228]. И. И. Земцовский, обращаясь к синкретизму фольклора, выделяя его

прикладную функцию, отмечает, что исполнение для народного мастера является прежде всего артикуляционно-интонационным и пластическим поведением в вербально-невербальной передаче информации путем своего творчества. «Певцы-этнофоры не ноты “читают”, а можно сказать, творят “тело” песни, совершают своего рода песенное действие» [52, с. 160].

Таким образом, совершая надбытовой уровень напряжения в темброинтонировании, этнофор своим действием усматривает определенный «высокий» смысл, скрывающийся в достижении сакрализации пространства вокруг себя для свершения ритуальности и обрядовости посредством переорганизации и ретрансляции живой звучащей материи. Сакральность замыкается в пространственно-временном континууме на самой себе. В этой замкнутости, по мнению В. И. Мартынова, заключается «принцип ритмической организации жизни» [82].

1.3. Изучение аутентичного тембра в музыкально-акустической традиции¹²

Темброакустическая модель является неотъемлемым свойством фольклорно-песенного искусства, подчеркивает эстетику звукового идеала того этноса, в котором традиционно практикуется и отличается уникальностью национальной темброинтонации в общей звуковой палитре с другими народами. Тембр зависит от различных акустических факторов: высоты основного тона, динамики воспроизведения, атаки звука, ритмики, ладогармонической формы, резонансных свойств, насыщенности обертонами, широты межформантных областей и др.

Опираясь на работы Л. Г. Гельмгольца [27], Н. Ф. Попова и А. Н. Линькова [105], П. А. Кирьянов дает такое определение акустическим особенностям тембра в процессе образования речи: «Звук генерируется при работе

¹² Материалы этого раздела опубликованы в статье автора настоящей диссертации [39].

голосового аппарата индивидуума, акустическое качество звука обеспечивается функционированием органов речевого аппарата, придающим голосу индивидуальную тембровую окраску и формирующим поток звуков речи <...>. Во-первых, тембр – это качество звука речи, зависящее от соотношения по высоте и силе основного тона и добавочного (обертон). Благодаря тембру различают гласные и сонанты (сонорные согласные). Тембр (или окраска) согласных – это их дополнительная артикуляционно-акустическая характеристика. Например, носовой тембр, приобретаемый согласным при назализации; мягкость или твердость звуков. Во-вторых, тембр – это один из составных элементов интонации – звуковая окраска, придающая речи те или иные экспрессивно-эмоциональные оттенки. Например, мрачный, веселый, игривый, ироничный тембр» [61, с. 26].

Наряду с физическими свойствами тембра большое значение уделяется пространству, в котором рождается звук, его упруго-резонансным акустическим качествам, форме, размеру. И. А. Алдошина [3], Л. Г. Гельмгольц [27], Н. А. Гарбузов [26] и др. отмечают «субъективное» акустическое изменение тембра в пространстве в зависимости от удаления источника и поглощения некоторых обертонов воздушной средой, что аудиально деформирует звучащее вещество. Поэтому звучание голоса в помещении сильно отличается от аналогичного исполнения на открытом воздухе. Для этнопения данный факт является определяющим в прикладном выборе манеры звукоизвлечения и устанавливает жанрово-стилистическую принадлежность песенной традиции. Например, В. М. Щуров так описывает вокальные способности А. И. Глинкиной, владеющей различными исполнительскими техниками: «Следует отметить, что в селах, в которых родились и выросли такие мастерицы народного вокала, где сформировался их песенный репертуар, принято петь громко и даже зычно. <...> Многие годы эта удивительно музыкальная женщина жила в отрыве от родной Смоленщины. <...> Возможно, особые жизненные условия, лишившие А. И. Глинкину партнеров по совместному ансамблевому пению, и

сформировали у певицы эту манеру пения “для себя”, чтобы никто ее не слышал и упрекал за неуместное громкое пение» [51, с. 233].

Любовь к совместному певческому процессу, обусловленная трудовым образом жизни сельского населения, выражается в жанровом большинстве народных песен, относящихся к уличному быту: календарный цикл, зовы и кличи, некоторые плачи, лирический пласт, поэтому формирование аутентичного певческого тембра отличается предельной плотностью межформантных областей по всему «гармоническому спектроанализу» [22, с. 17], присутствием негармонических обертонов и специфических гармоник. Данный факт подтверждается в работах В. И. Савельевой и А. Н. Кругова [119], Ю. М. Кузнецова [67], В. П. Морозова [92]. Российский физик Н. И. Жинкин так высказывается о специфическом извлечении этнозвука, бытующего в южных регионах России: «Известно, что в сельских местностях часто можно встретить пение на так называемом открытом звуке, при котором в голосе появляется “крикливость”¹³ вследствие усиления в составе спектра высоких гармоник. Эти свойства голоса приобретаются, как манера петь, от старшего поколения» [46, с. 87].

А. А. Володин отмечает важность «интонационного ядра спектра» [22, с. 19], суть которого – формирование из гармонических обертонов музыкальных интервалов натурального звукоряда. В спектрометрическом смысле

¹³ Этнограф Н. М. Савельева не соглашается с термином «крикливость», который использует Н. И. Жинкин. Она поясняет: «Если бы все обрядовые песни в Брянской области исполнялись действительно “на крике” – мы имели бы сплошную истерику с ранней весны до поздней осени и сумбур вместо музыки, а это совсем не так. На крике невозможно исполнять сложнейшую гетерофонию с мелизматикой <...>. Вместо “кричащего тембра” есть обрядовый окрашенный звук в высокой тесситуре, направленный определенным образом в пространство <...>. Есть устойчивая манера исполнения» [120]. Исследование акустических характеристик аутентичного темброисполнения доказывают, что этнопение лишено крикливого элемента в динамическом оформлении песни. Зычность и полетность голосу придают специфические свойства тембра, характеризующиеся значительной плотностью межформантных областей и большим количеством формантных групп (до 8-ми). Данный вопрос освещен в трудах В.П. Морозова [90], В. И. Савельевой и А. Н. Кругова [119], автора настоящей диссертации [37]. Выделение единой частоты резонирования и формирование «общего обертона» песни, которые осуществляются с помощью диалектной фонации, а также использование специфического вида многоголосного пения – гетерофонии – способны изменить акустическую плотность воспроизведения звукового потока. Таким образом, происходит компрессирование звука и преобразование звукового поля.

следует выделить такие акустические образования, как «октавный обертон», «квартовый обертон», «квинтовый обертон» и др. Также ученый отдельно пишет об «околорезонансном возбуждении» [22, с. 17], т. е. возникновении резонанса негармонических обертонов по отношению к гармоническим. А. А. Володин подчеркивает: «Сложные созвучия воспринимаются как созвучия с некоторым шумовым оттенком» [22, с.17]. В. П. Морозов и Ю. М. Кузнецов называют данный феномен «квазигармоничностью» тона [92, с. 68]. В работах Б. Н. Путилова [108] и Л. Н. Раабена [110] упоминания данного явления также встречаются, так как оно свойственно аутентичному песенно-мифологическому восприятию и, согласно утверждению Н. А. Гарбузова [26], трактуется в виде гармонического спектра АЧХ¹⁴, когда любой отрезок частоты является частью художественного образного музыкально-эстетического оттенка. Исследователи-акустики П. Боэрсма и Г. Ковачич, описывая спектральные характеристики хорватского народного пения, отмечают данную особенность, сопряженную с интенсивностью подачи и влияющую на относительный уровень высокочастотных пиков. «Стиль oјkanje¹⁵ характеризуется большой громкостью, что выражается в общем более высоком уровне интенсивности, а также широким спектральным пиком для высоких частот, напоминающим форманту говорящего. Пик можно объяснить как результат взаимодействия между источником голоса и артикуляционной позицией»¹⁶ [151, с. 1810]. Обращая внимание, что вокальное исполнение граничит между певческой и речевой позициями в современном трактовании, ученые предлагают такое определение, как «форманта крикуна»¹⁷ [151, с. 1810]. Отдельно выделяется «форманта говорящего»¹⁸ и «форманта певца»¹⁹ [152, с. 62]. Различия пиковых АЧХ между этими

¹⁴ АЧХ – амплитудно-частотные характеристики.

¹⁵ Oјkanje (в пер. с хорватского) – стоны.

¹⁶ «The “oјkanje” style is characterized by great loudness, which is reflected as a generally higher level of intensity as well as by a broad spectral peak for high frequencies, reminiscent of a speaker’s formant. The peak is explainable as the result of an interaction between the voice source and the articulatory posture».

¹⁷ The shouter’s formant.

¹⁸ The speaker’s formant.

¹⁹ The singer’s formant.

тремя видами незначительные и составляют – «форманта крикуна»: 3.5 кГц, «форманта говорящего»: 3–3.7 кГц, «форманта певца»: 2.5–3.5 кГц. Как видим, форманта говорящего находится выше остальных формант. Это подтверждает позицию автора данной диссертации о наличии рече-певческой позиции (о которой речь пойдет ниже) у этнофора, которая является образующим фонационным элементом в этнографии.

Исследования аутентичного темброинтонирования русской певческой традиции показывают схожие показатели. В частности, анализ близких по стилю Кличей к вышеприведенному примеру представляет пиковую область спектра $\approx 3\text{--}5$ кГц. Поэтому, обобщая настоящее музыкально-акустическое явление, заметим, что такая позиция является традиционной и устойчивой в аутентичной певческой и речевой диалектных фонациях и используется носителями для достижения специфического обертоново-резонансного состояния тембра, обладающего определенными музыкально-акустическими свойствами, и может считаться самостоятельным (т. е. негибридным) способом звукообразования.

Интересным является самонаблюдение этномузыковедов за тем, как некоторые собиратели, занимающиеся полевыми исследованиями и последующими лабораторными расшифровками, в процессе работы «перенимают» местные говоры и манеру исполнения с дальнейшим ретранслированием в обыденной жизни. А. В. Руднева, рассказывая о курских танках, пишет: «Диалект очень заразителен. Фольклористы, работающие в полевых условиях, всегда привозят подхваченные в общении с людьми специфические выражения и словообороты. А после длительного слушания песен во время нотирования фонозаписей сами начинают петь на местном диалекте. <...> “Женщина пляше – будто спяшить, а мужчина – будто задерживая”, – говорят местные жители» [117, с. 12]. Автор настоящей диссертации, в период этнографических экспедиций, в которых фиксировала песенный фольклор, также замечала за собой такую же особенность.

Исследования аутентичного тембра также встречаются в работах Л. А. Мнацакяна [88], Ж. Д. Кривенко [66], Л. П. Маховой [51], В. В. Мазепуса [78–80], В. П. Морозова [90], Ю. М. Кузнецова [67], С. В. Косыревой и С. Ю. Николаевой [65], З. К. Кыргыз [69], Й. Янга, Г. Уэлча, Дж. Сандберга, И. Хаймонидеса [158], Дж. С. Бреретона [153], Д. Уильямса [157] и др.

В частности, работа В. И. Савельевой и А. Н. Кругова описывает 4 гармонику (f_4) как частоту колебания, свойственную народному тембру (1580 Гц) и способную менять огибающую спектра [119, с. 122]. Однако В. П. Морозов утверждает, что f_4 , которая расположена в области ВПФ²⁰, не может быть показателем этнотембра, а является индивидуальной особенностью исполнителя [90, с. 466]. Н. А. Гарбузов [25; 26], исследующий зоны слуховой активности, отмечает, что воспроизведение звука либо гармонических созвучий, которые «объединены единством смыслового содержания» [25, с. 30], возможно при условии индивидуальной слышимости музыкально-акустических изменений.

Стремление мастеров народного пения интонировать в высокой певческой позиции в физико-акустической научной сфере находит подтверждение присутствия высоких АЧХ на уровне 3.5–5 кГц, развенчивающих миф о характерном наличии только грудного резонирования [66]. Многие исследователи доказывают, что вокальную «пронзительность» певческому голосу придают обертоны высокого спектра частот. Например, Х. Домитрович (Н. Domitrović) пишет: «Форманта говорящего относится к сильному спектральному пику между 3.0 и 3.7 кГц, т. е. в области четвертой форманты, в результате получается звонкий голос. Есть предположения, что эта форманта представляет собой эффективный переход форманты певца в резонанс говорящего голоса»²¹ [152, с. 62]. Как видим, исследователи и область f_4 определяют выше, чем В. И. Савельева и А. Н. Кругов. Несмотря на то, что российские

²⁰ ВПФ – высокая певческая форманта.

²¹ «The speaker's formant refers to a strong spectral peak between 3.0 and 3.7 kHz, that is, in the region of the fourth formant, resulting in sonorous voice quality. There are also assumptions that this formant represents an effective transition of the singer's formant into a resonance of the speaking voice».

ученые говорят о гармонике, а ховатские – о форманте, заметим, что формантой является область определенных частот, близких по частотным характеристикам и находящихся в физической близости относительно друг друга, т. е. входят в ареал форманты. Таким образом, корректней говорить о формантной группе, чем форманте как таковой.

Выдающийся физик С. Н. Ржевкин в механизме формирования резонанса большое значение уделяет нижней форманте (физиологическим вибрациям²² трахеи, бронхов, связкам и мышцам гортани и др.) как механизму, обеспечивающему корректную работу подсвязочного давления воздуха, но не склоняется в сторону только этого способа настройки голоса [113, с. 65].

Этномастера склонны уделять повышенное внимание эмоциональной составляющей исполнения. Часто, прослушивая собственное пение в записи, особенно в сольном варианте, песельники сокрушаются о недостатке чувственного переживания и проживания смыслового слоя произведения. Поэтому артельное темброинтонирование является предпочтительной формой музицирования, где коллективное бессознательное способно сгенерировать эмоциональный интеллект участников певческого процесса [91]. В итоге данной деятельности отмечается квазигармоническая деформация акустических качеств атаки звука [92, с. 68], которая приводит к завышению тонального строя песни. Исследователи китайского фольклорного пения Й. Янг и Г. Уэлч отмечают: «Высокие положительные значения при заданном уровне достоверности ($95,9\% \pm 1,96$) указывали на то, что центр всех этих кластеров, весьма вероятно, располагался в районе 280 Гц. Тем не менее уменьшение значений асимметрии от кластера 1 до кластера 6 также предполагает, что значения f_0

²² В. П. Морозов характеризует этот процесс механическим (физиологическим) резонансом: «Резонанс колебательных процессов массивных костно-мышечных тканей голосового аппарата, в котором участвуют ритмические колебательные движения мышц глотки, языка, нижней челюсти и даже дыхательного аппарата» [90, с. 100]. Э. Дж. Баллер (A. J. Buller) и Э. К. Домхорст (A. C. Domhorst) [154] установили, что при рождении и рассеивании голосовых звуков возникает резонирование внутри грудной стенки. Подробнее см.: Гутова С. Ю. Физиологическая вибрация как акустическая составляющая аутентичного темброинтонирования // Музыка и время. 2022. № 12. С. 8–10 [39].

постепенно смещались в сторону значений выше 280 Гц. Это указывает на тенденцию к смещению основного тона во время исполнения песни, т. е. исполнение, как правило, становилось “острее” в музыкальном плане по мере развития песни»²³ [158]. В процессе такого акустического поиска «нужного» звука происходит коллективная вокальная сонастройка и формирование единого звукового пространства.

Ю. Н. Тюлин фиксирует психоакустический фактор, влияющий на создание «интонационно-артикуляторного вещества» [129, с. 178] и определяющий конечные результаты эксперимента. Он предлагает пренебрегать эмоциональной составляющей и оставлять только собственно теоретический анализ: «Всякое музыкально-художественное явление в своей физической природе опирается на объективные закономерности физического мира. Это дает повод специалистам-акустикам выводить закономерности музыкального мышления непосредственно из акустической природы звука, игнорируя область психологического восприятия звучания» [129, с. 55].

Завышение тонального строя, свойственное народно-песенной традиции и происходящее при певческом процессе, в фольклорном мировоззрении певца объясняется способностью преодолевать бытовую гравитацию тембронтирования и возносить пение над бытовым уровнем восприятия данного процесса, тем самым создавать аутентичное звуковое пространство коллективной песенной традиции. Умножение высокочастотного спектра наряду с укрупнением низких частот формируют «обрядовый звук» [120], наделенный конкретными стабильными музыкально-акустическими свойствами.

Однако характеристики, доминирующие в структуре тембра, не ограничиваются только АЧХ спектра и особенностью физических параметров в тоне и его обертонах. «разница в музыкальном качестве тона зависит только от

²³ «The high positive values under the set confidence level (95.9% ±1.96) indicated that the center of all these clusters was, very likely, situated around 280 Hz. However, the decreasing skewness values from cluster 1 to cluster 6 also suggested that f_0 values were gradually shifting towards values above 280 Hz. This indicates a drifting-up tendency of Anchor Pitch during song performance, i. e. that the performance tended to get ‘sharper’ in musical terms as the song progressed».

присутствия и силы парциальных тонов и не зависит от разности фаз, с которой эти парциальные тоны вступают в композицию» [61, с. 26], – отмечает Г. Л. Гельмгольц. Сами по себе гармонические обертоны не способны характеризовать тембровые черты. Имеются такие важные критерии, которые влияют на уровень тембростности звукоизвлечения и подчиняются не физическим, а скорей психофизиологическим законам.

Физиологическая вибрация как психоакустический механизм оказывает влияние на эстетику аутентичного тембра путем включения рефлекторных свойств вокально-певческого аппарата [90, с. 169] и воздействия на ЦНС²⁴, тем самым формируя певческий голос. Физиологической вибрацией можно назвать внутренние дрожания или резонансы внутри организма, как пишет И. М. Сеченов, «неопределенные темные ощущения, которые сопровождают акты, совершающиеся в полостных органах груди и живота» [121, с. 95].

Нейробиологическая деятельность²⁵ организма, сопряженная с акустическими свойствами звука, оказывает благотворное воздействие на певческий процесс, при котором активизируется резонансная функция.

Акустические свойства аутентичного тембра, в отличие от академического, определяются близостью межформантных областей, большим количеством формантных зон, завышенной областью СПФ²⁶ и т. д. При этом середина спектра более озвучена. Также в процесс включаются дополнительные негармонические резонансные созвучия, которые образуют «клясрерообразный» [34, с. 149] тембр. В научной литературе данное свойство описано Н. И. Жинкиным [46], В. П. Морозовым [90], Н. А. Гарбузовым [26], А. П. Утешевой [130], А. В. Харуто [132; 133]. Оно возникает как отражение звуковой волны от костно-мышечной ткани и называется антирезонансом. В. Н. Сорокин описывает возникновение подобных волновых отражений в речевом тракте при

²⁴ ЦНС – центральная нервная система.

²⁵ Нейробиологическая (нейрофизиологическая) деятельность организма, по нашему мнению, является первостепенной в образовании певческого звука, т. к. связана с проводимостью рефлексов через спинной мозг в ЦНС.

²⁶ СПФ – средняя певческая форманта.

прохождении воздушной струи в гайморовы пазухи и нос. В осуществлении данного физиологического процесса возникает энергетический толчок, который создает антирезонансные явления. Умножение звуковых волн в свою очередь порождает новые резонансные биения. Энергетические потери и спад давления объясняются следствием излучения звука и воздуха из ноздрей [126, с. 195]. При определенном техническом владении певческим аппаратом темброинтонирование помогает создавать художественное произведение. Исходя из этого приведем слова Н. Бора: «Причина, по которой искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недосягаемых для системного анализа» (Цит. по [42, с. 12]).

Фольклорная песня, возникшая в узкорегionalной бытовой среде, обладает определенными музыкально-эстетическими и музыкально-акустическими свойствами, которые неизбежно резонируют не только с окружающей жизнью этнофора, но и его индивидуальными психоэмоциональными чертами, тем самым сакрализуя бытие по правилам цикличности временной модели через создание определенной темброинтонации, традиционной для данного этноса, и транслируя песенное начало национальной культуры в глобальный мир. «Душа, эмоция, художественный смысл пели снизу, а не сверху» [10, с. 94], – отмечает Б. В. Асафьев, подчеркивая чувственное переживание в этнопесенной среде, без которого устное народное музыкальное творчество потеряло бы свою идентичность и уникальность, для которой суть – апогей переживания коллективного созидания. В научной литературе по музыкальной психологии данное явление находит определение как «катарсическая теория искусства» [14; 23].

§ 2. Классификация аутентичного тембра с точки зрения обертоново-резонансных свойств

Тембр как акустический образ мира осуществляет коммуникативное назначение передачи вербального психоэмоционального состояния индивида

(или животного) либо согласия к личностному контакту, либо выражению сигнала о неготовности к общению.

Конкретная комбинация и выраженность обертонов, обеспеченных функционированием органов речевого аппарата, определяют окраску голоса. Д. М. Ховард пишет: «Акустическая модель голосового тракта человека основана на последовательном соединении резонансов»²⁷ [155].

В музыковедении тембр голоса рассматривается с точки зрения музыкально-эстетической категории, имеющей звуковысотные, эмоционально-смысловые, ладогармонические и др. свойства. Воспринимаемый как эмоционально-созерцаемое начало, его звучание наделяется соответствующими поэтическими (сравнительными) характеристиками. Например, хриплый, мягкий, яркий, бархатный, гнусавый, металлический, дрожащий и т. д. Главным же критерием для решения той или иной исполнительской задачи является набор сонорно-фонационных приемов, отвечающих эстетическому наполнению определенного музыкального произведения.

Анализ акустических параметров голоса, создающих звуковую тембровую картину, базируется на параметрах методик спектрографического вычисления. П. А. Кирьянов включает «изменение формы спектральной огибающей во времени во все периоды формирования звука; выстраивание амплитуд обертонов в период атаки; изменение фазовых соотношений между обертонами; наличие нерегулярностей спектральной огибающей и положение “спектрального центра”, динамика их значений во времени; наличие амплитудной и спектральной модуляции; изменение формы спектральной огибающей с изменением интенсивности (громкости) звучания» [61, с. 27]. Поэтому акустические свойства тембра в итоге определяют художественное оформление музыкального звука.

²⁷ «The acoustic model of the human vocal tract is based on a series connection of the resonances».

2.1. Музыкально-эстетические свойства аутентичного тембра

В основе фольклорного темброинтонирования лежит своеобразное восприятие окружающего мира, которое находит свое отражение в творческой жизни народа и не имеет аналогии с современным профессиональным искусством. Проявление индивида / общины через песенно-поэтическое созидание характеризует тот образ фольклорно-мифологического сознания, в котором существует этнофор – своей доопытной изостазии космогонической временной модели, что для фольклора является неперенным исторически предопределенным условием существования.

Певческий процесс, представляющий собой музыкально-акустический образ и воспринимаемый не только слуховыми рецепторами, способен изобразить стереоскопичность и стереофоничность мира как глобальной модели через философские методы познания происходящих вселенских процессов, граничащие с естественнонаучным знанием.

Музыкально-эстетические свойства темброинтонируемой материи выражаются в качестве звука, являющемся простейшей формой существования музыки, но имеющем полную информацию обо всем исполняемом процессе. Однако дискретность данного фонического момента содержит в себе комплекс базовых характеристик, которые определяют унитарно-эстетический образ рождающегося музыкального произведения и влияют на исполнительскую фактуру и мировоззрение участников, а также создают звуковой идеал аутентичного тембра. И. И. Земцовский считает, что «целостное восприятие народной песни предполагает учет не только ее мелодики и назначения, но также и манеры исполнения той самой “пыльцы” живого интонирования» [54, с. 218]. По его мнению, стиль пения выступает одним из доминирующих компонентов этнокультуры, доказывающим этническую принадлежность исполнителей и узнаваемым даже при условиях глубокой современной переработки.

Аутентичный тембр как неотъемлемая составляющая песенно-речевой темброинтонации является частью той этномузыкальной традиции, которая

способна представлять национальную культуру этноса в целом. Уникальность его эстетических черт, воспитанных на народном мировоззрении, заключается в том, что это не мир искусства в современном понимании, а отражение фольклорно-мифологического постижения, берущего начало из естественной природной среды: звуки стихий, голоса животных и птиц. И. А. Голованов отмечает объемность восприятия узколокального бытования человека традиционного мировоззрения, для которого этносознание представляется системой, имеющей многоуровневую структуру. «В нем отчетливо выделяются мифологический и исторический уровни, которые не изолированы друг от друга, а находятся в отношениях комплементарности, напряженного взаимодействия и взаимовлияния. Синтез этих двух уровней сознания создает у носителя фольклора стереоскопичность видения мира» [30, с. 6], – подчеркивает автор.

Поэтому в опоре на природные биоморфные²⁸ звуковые компоненты осуществляется основная идея аутентичного тембра – прямая коммуникативная функция личности с окружающим миром, т. е. природой, над которой располагается Единый универсальный первообраз. Общение с ним становится приоритетным условием социализации личности и сопричастности ее в рамках системы «свой-чужой».

Из всего выше сказанного следует, что одним из эстетических признаков аутентичного тембра является проявление традиционного мышления, которое в акустическом смысле, по словам Н. М. Савельевой, выражает «обрядовый окрашенный звук в высокой тесситуре, направленный определенным образом в пространство, с определенными устойчивыми характеристиками» [120]. Обрядовость как неотъемлемая составляющая традиционного культа распространяется на все бытие человека и приспособляется к его практической деятельности, выполняя прикладное назначение и соучаствуя в ритуалах самоидентификации личности / общины. Воплощение национальной традиции через

²⁸ И. В. Мациевский такие звуковые виды прямого природного происхождения называет биологической музыкой [84]. Исследователи делят ее на музыку биологического происхождения (птицы, звери) и физического (шум леса, журчание реки, природные стихии и т. д.) [124].

музыкальный обрядовый фольклор происходит в рамках особого эталонного звучания, которое этнофор избирает для себя и старается сберечь в поколениях.

Исследователи национального темброинтонирования большое внимание уделяют вокально-эстетическим характеристикам звучащего вещества аутентичного тембра. Встречаются такие высказывания. Доцент петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова С. Ю. Николаева, исследующая звуковую символику карельских Йойг, отмечает: «Особая певческая манера, свойственная только ритуальному интонированию, – это обычно громкий, напряженный тембр-крик, скандирование поющего текста, особые исполнительские приемы (например, гукание в традициях северо-запада России, звукоподражания птицам и животным в обрядовых напевах севера Евразии), относящиеся к побуждающим магическим практикам» [100, с. 29].

В обращении к Перворазуму (календарно-обрядовые песни), миру предков (плачи) или специальные призывы между членами общины (зовы, ојканје, свадебные плачи) всегда вкладывалось ритуальное понимание происходящего процесса, суть которого, как подчеркивает И. С. Попова, «направленное воздействие с целью достижения желаемого результата» [51, с. 182]. Обращаясь к формам вогласного интонирования детского фольклора, Г. П. Парадовская отмечает, что «крик определяет обрядовый статус основных исполнителей ритуала» [103, с. 122], т. е. вовлеченность участников в обрядовый процесс. Идентичную манеру темброинтонирования описывают хорватские исследователи фольклора П. Боэрсма и Г. Ковачич: «Стиль ојканје чрезвычайно громкий и показывает два спектральных пика: резкий, настроенный на удвоенную основную частоту и подходящий для дальней связи на горных склонах, и широкий вокруг 3.5 кГц, напоминающий голос говорящего»²⁹ [151, с. 1805].

²⁹ «The oјkanje style is extremely loud and shows two spectral peaks: a sharp one tuned at twice the fundamental frequency and appropriate for long-distance communication on mountain slopes, and a broad one around 3.5 kHz, reminiscent of a speaker's formant».

Таким образом, исследователи музыкального фольклора, основанного на вокально-песенном начале, сходятся в едином мнении, что обрядово окрашенный тембр обладает совокупностью характеристик, которые выражаются в предельно сжатом (компрессированном), резком и громком звучании. Такой способ голосообразования вызывает раздражение тканей гортани и включение их в работу певческой фонации, что для фольклорной традиции является абсолютно нормальной практикой. Французские биофизики Л. Бэйли и Н. Х. Бернадони так пишут о вовлечении ложных голосовых связок: «Вентрикулярно-складчатое движение обнаружено во время (де) крещендо, крика, горлового пения, йоделя, рычания и скольжения с переходами между регистрами. Три основных типа динамики выявлены: медленное не колебательное движение и быстрое колебательное движение с аперiodическими или периодическими колебаниями. Эти паттерны сопровождают изменение качества голоса, высоты тона, и / или интенсивность»³⁰ [149, с. 1219].

Несмотря на общие черты аутентичного тембра, окрашенного обрядовым звучанием, темброинтонирование при исполнении обрядовых песен для каждой локальной традиции обладает исключительными признаками, которые характеризуют музыкально-эстетический облик не только национальной принадлежности, но распространяются на такие более узколокальные географические формы бытования, как село или комплекс поселений в рамках одного административного или близкого по геолокации района.

Разберем два примера звучания фольклорных песен календарного цикла разных с точки зрения местности манер исполнения (прим. 1а, 1б, 1в, 2а, 2б, 2в).

³⁰ «A ventricular-fold motion is found during (de)crescendos, shout, throat singing, yodel, growls, and glides with transitions between registers. Three main types of dynamics are identified: slow no oscillatory motion and fast oscillatory motion with aperiodical or periodical vibrations. These patterns accompany a change in voice quality, pitch, and / or intensity».

В примерах 1а, 1б и 1в представлена весенняя песня Смоленской области «Я в двор ни пайдú, тúта зыначúю»³¹, вторая строфа.

Как известно звук западнорусской песенной традиции яркий, насыщенный, резкий, при этом достаточно мягкий. Календарные песни часто исполняются в высокой тесситуре, а также с использованием фистульных призывков во второй октаве.

Пример 1а. «Я в двор ни пайдú, тúта зыначúю», ноты

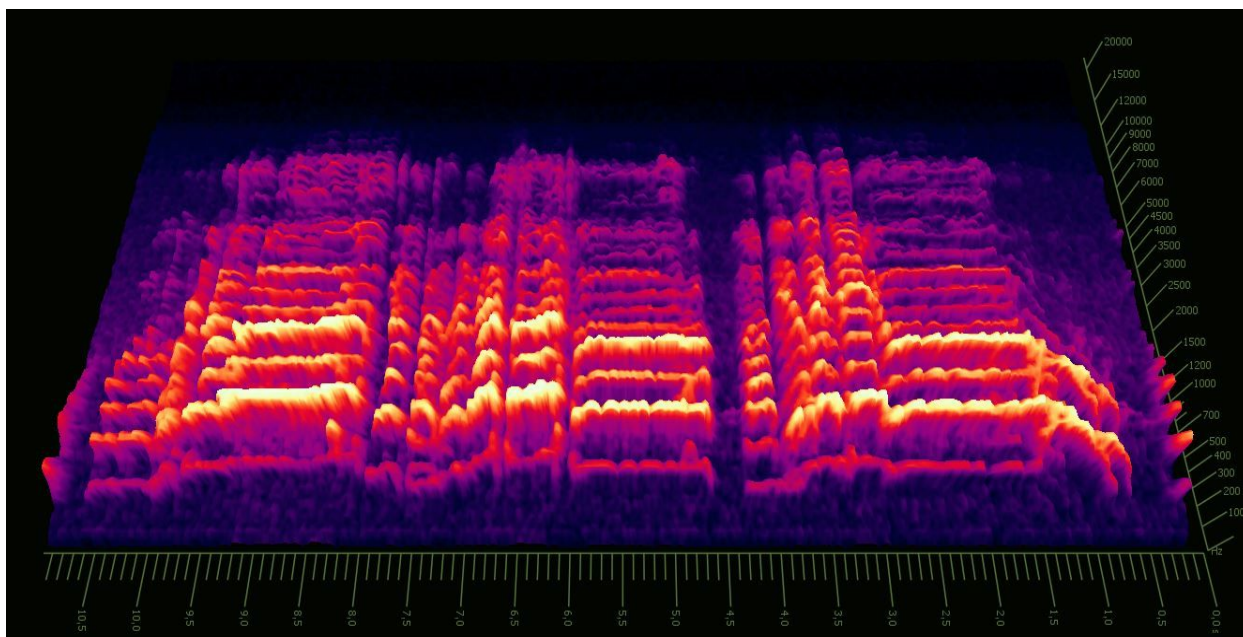


Для простоты анализа обратимся к спектральным исследованиям музыкальной акустики.

В примере 1б изображен гармонический спектр аудиоотрывка, который представлен в примере 1а в нотном варианте. Как видим, из рабочего спектра явно выделяются определенные частотные группы, которые постоянны на протяжении всего звучания: «700 Гц, 1 кГц, 1.5 кГц, 3 кГц» [37]. Данные форманты принадлежат к середине спектра, АЧХ значительно ярче остальных, что влияет на общее звучание тембра. На слух данное пение слышится сжатым и резким. Такое расширение диапазона колебания некоторых частотных групп способствует и динамическому усилению голоса. Отметим также наличие трех основных формантных зон – низкой, средней и высокой, свойственных певческому голосу. В примере данные волны обозначены ярко-желтым цветом.

³¹ «Я в двор ни пайдú, тúта зыначúю», жнивная. Смоленская обл., Руднянский р-н, д. Соловьи. Исп.: М. Я. Соловьева (1932 г.р.), Р. Е. Юрченкова (1931 г.р.). Запись К. А. Мехнецовой, О. В. Мальцевой, 1998 г. Место хранения: ФЭЦ им. А. М. Мехнецова, шифр хранения: 5092- 35. Нотация С. Ю. Гутовой.

Пример 1б. Спектрографический анализ фрагмента

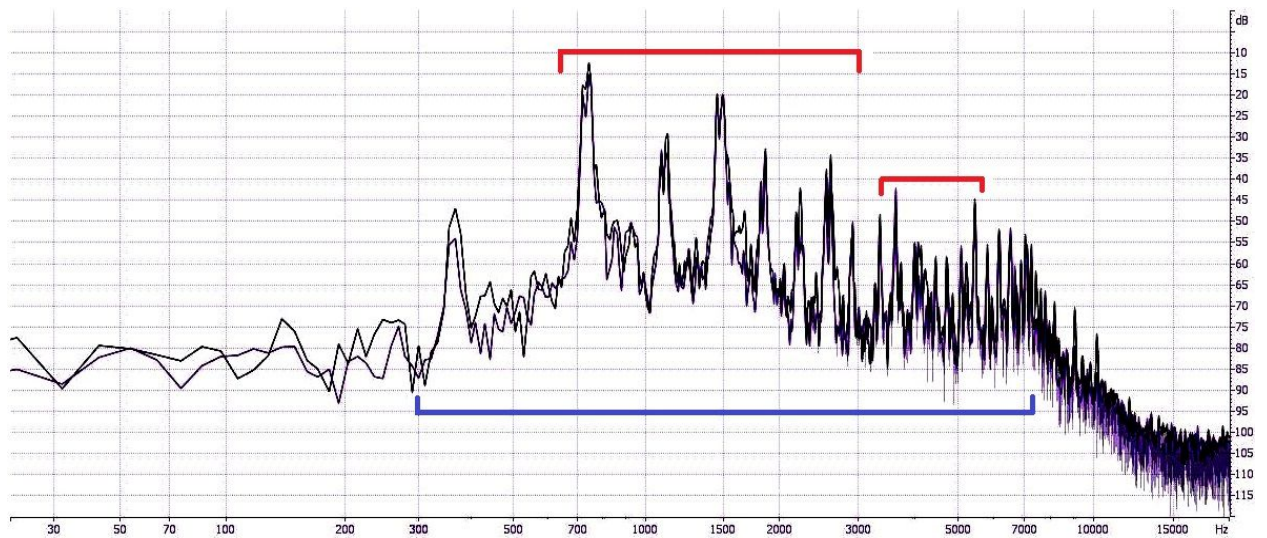


Чтобы более детально показать феномен компрессирования, т. е. сжатия звучащего вещества, отдельно в примере 1в выделим интоному «ВАТЬ».

По технике проведения спектрального анализа, мы засняли пиковое значение АЧХ. На графике отчетливо видно, что из общего спектра, который составляет 0.3–7 кГц (синий маркер), выделены два частотных отрезка в 0.7–3кГц и 3.2–6 кГц (красный маркер). Данные цифры означают, что самая середина АЧХ тембра более всего проявлена, тембр как будто «собирается» в центр – основная мелодическая линия. Однако спектральный отрезок 3.2– 6 кГц свидетельствует о том, что от основного спектра существует еще форманта, которая создает «отдельную мелодию» к основной и составляет 0.7–3 кГц.

Таким образом, получается двухоктавное звучание тона, что на слух тоже воспринимается. Следовательно, мы наблюдаем «октавный обертоном» – музыкально-акустический параметр аутентичного тембра.

Пример 1в. FFT спектрограмма интонаемы «ВАТЬ»



Для южных регионов России пение на улице, в лесу и т. д. – повсеместная практика, поэтому выработанная годами манера пения позволяет достигать предельно открытого тембровзвучания, мастерски выводя его в акустические резонансные зоны таким образом, чтобы звук «разносился» по всей округе.

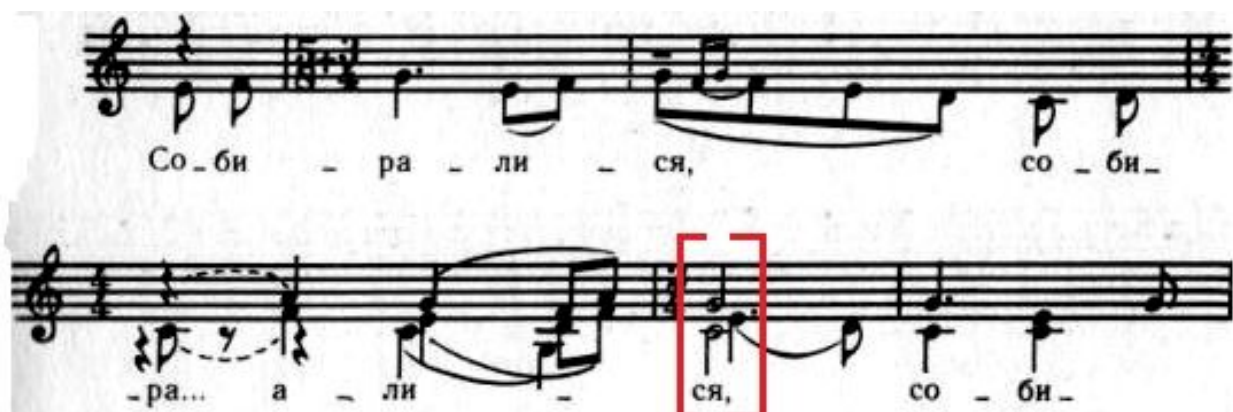
Обратимся к стилю сибирской певческой традиции, контрастному к ранее рассмотренному.

Сибирское песенное творчество отличается своей неспешностью, широтой мелодической линии как в интервальном ключе, так и избытком долгих по времени исполнения длительностей. Жанровой чертой является множество лирических протяжных песен, повествующих о жизни в суровом неприветливом крае. Однако встречаются песенные образцы и календарного цикла. Являющиеся наследием переселенческой традиции, они приобрели ладогармоническую структуру, свойственную песням Сибири.

Рассмотрим такой пример для сопоставления его с первым и выявления тождественных признаков.

В примерах 2а, 2б и 2в представлена весенняя круговая Томской области «Собирались девки в лес погулять»³², первая строфа.

Пример 2а. «Собирались девки в лес погулять», ноты [170, с. 13]



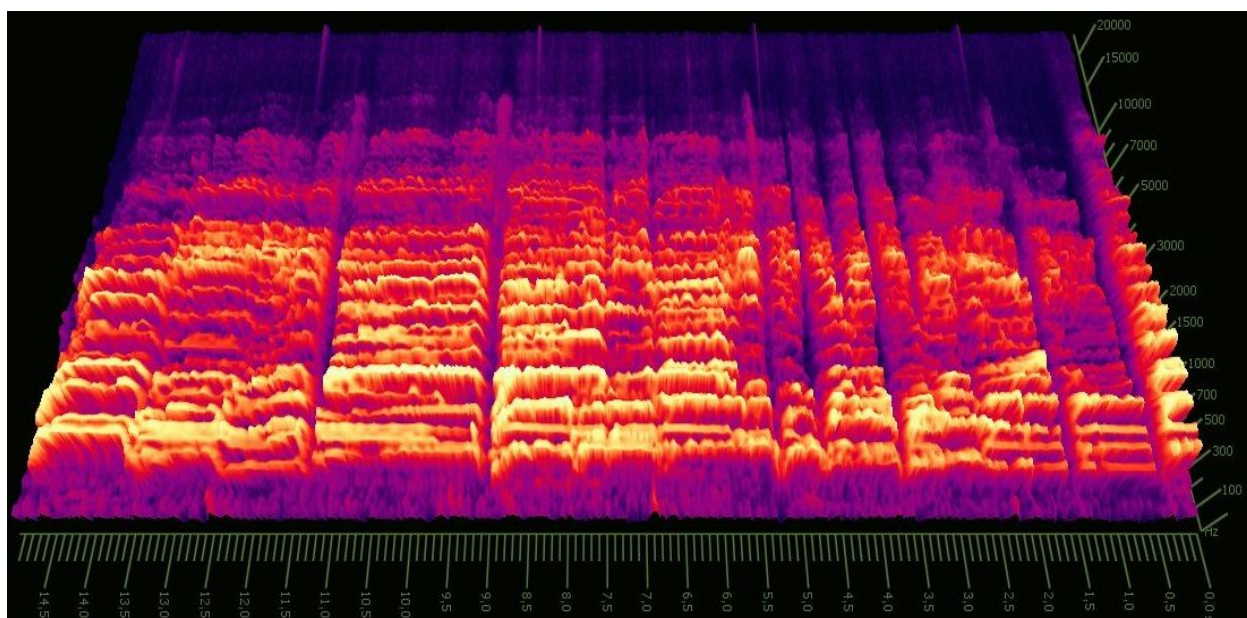
Манера пения сибиряков характеризуется сдержанностью, некрикливостью, мягкостью, преимущественно исполнением в низкой тесситуре. Традиция пения зимой в помещении преобладает над исполнением на «открытом воздухе». На улице пели крайне редко из-за очень холодных климатических условий. А. М. Мехнецов, отмечает специфический сброс музыкального отрывка в местах расположения цезур: «При общей структурной ясности напевов особенности исполнительского стиля сибиряков-старожилов придают им яркое своеобразие. Одна из них – декламационный характер зачина. <...> Также “качается” метроритм и в кандансирующих оборотах формы (за счет “лишней” протяженности долгого звука или паузы, фиксирующей момент дыхания). <...> Момент мягкой атаки звука с придыханием (как правило, на последнюю гласную предыдущего слова или слога)» [87, с. 16].

Как в примерах 1б и 1в, рассмотрим данный звуковой отрезок с точки зрения акустического наполнения (прим. 2б и 2в). В примере 2б рабочий диапазон спектра составляет 0.3–5–6 кГц, где выявлены следующие частотные

³² «Собирались девки в лес погулять», весенняя круговая. Томская обл., Кожевниковский р-н, с. Ново-Троицкое. Исп.: А. А. Коробкова (49 л.), У. А. Иванова (69 л.), Т. И. Андреева (55 л.), В. Я. Андреева (69 л.), Е. Н. Цыкунова (54 г.), Н. Ф. Васильев (62 г.). Запись А. М. Мехнецова, 1971 г. Архив ФЭЦ им. А. М. Мехнецова, 1971–25.

группы: «300 Гц, 700 Гц, 1 кГц, 5 кГц, 1.5 кГц, 2 кГц, 3 кГц» [37] (мы берем частоты по всему анализируемому отрезку). В отличие от ранее рассмотренного аудиопримера, здесь присутствуют формантные области из всех частотных групп. Однако, согласно признакам устойчивой сибирской манеры темброинтонирования, выделяются те, которые отвечают за чистоту произношения текста – 1.5–3 кГц. Исследователями сибирского фольклора отмечается, что этнопевцы скандировано подчеркивают текст. Это отражается на общем звучании.

Пример 2б. Спектрографический анализ фрагмента

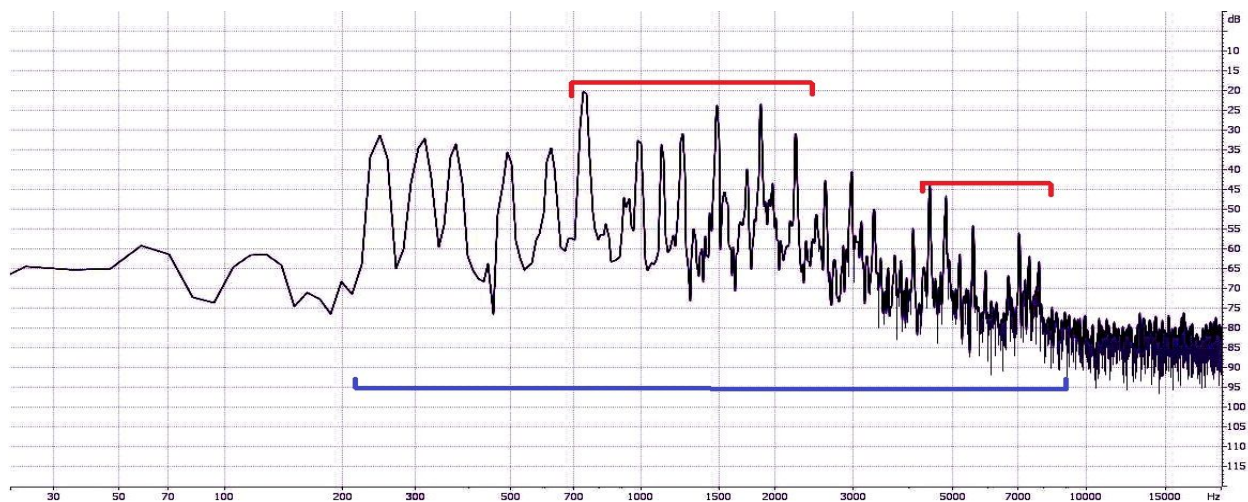


На примере 2в мы более детально разбираем спектральный состав, выделив интонеми «СЯ». Общий диапазон составляет 0.25–8 кГц, который разбит на две активные зоны 0.7–2.3 кГц и 4.5–8 кГц. Как и из примера 1в следует, что общее звучание тембра имеет двухоктавное представление, т. е. присутствие специфического призвука – обертона.

Этот факт роднит две рассматриваемые манеры пения, обычные для своих географических местностей. Можно предположить, что данная традиция Сибири была перенесена из центральных и южных местностей России. Но такие регионы, как Красноярский край, Томская область, северные районы

Кемеровской области, безусловно представляют старожильческую переселенческую культуру, а это в основном население русского Севера³³.

Пример 2в. FFT спектрограмма интонаемы «СЯ»



«Обрядово окрашенный звук» инационального населения России представлен другими фоносемантическими и эстетическими признаками. В отличие от привычного славянскому уху зычного и раскатистого тембра, в пении коренных народностей преобладают такие не вокальные приемы исполнения, как хрип, шип, различные горловые призвуки, несвойственные человеческой речи высокие тоны, напоминающие крики животных и т. д. Например, этномузыковеды из г. Хельсинки Р. Ауланко и Л. Харвилаhti так описывают обрядовое пение: «12-секундный образец Гая без сопровождения в исполнении Эльбека Калкина <...> имеет низкую основную частоту около 100 Гц и высокочастотный шум примерно от 4.5 кГц до не менее 6 кГц, с необычно высоким обертоном, видимым около 4.8 кГц. Как упоминалось выше, образец Гай похож на стиль Каргыраа <...> оба показывают сильную концентрацию высокочастотной энергии. <...> Песни, созданные в этом стиле, принадлежат разным жанры алтайского фольклора, такие как былины, разнообразные обрядовые и оценочные песни и колыбельные. <...> В эпическом стиле Гай певцы, кажется,

³³ В этом обзоре мы не касаемся песенной культуры казачества, безусловно повлиявшей на становление сибирской песенной традиции.

используют довольно грубый, напряженный или даже скрипучий гортанный голос»³⁴ [148, с. 988]. А исследователь тувинского пения З. К. Кыргыз отмечает следующие национальные особенности: «Обычно целью хороших хоомейжи является не только достижение особого колорита в звучании, но и игра тембровыми изменениями, формирование обертоновой мелодии» [69, с. 80].

Процитируем этномузыковеда А. В. Ромодина, уделяющего внимание такому аспекту человеческой жизни, как соотношение личностного начала с природным через осуществление традиционного звукотворчества. Обращаясь к фольклору народов крайнего Севера и Сибири, он подчеркивает, что обрядовость в понимании этих этносов неразделима с бытовым укладом и профессиональным родом деятельности. Человек мыслит себя не просто частью природы, а является «животным» существом, близким к тем видам, которые рядом с ним обитают. Он пишет: «Интенсивность звучания, мощный выдох, широкий голосовой посыл, акценты на мелодических вершинах – обязательные приемы и свойства обрядового пения, предполагающего остроту чувств и жесткость тембра. Природа погружается в человека. <...> Обнаруживается неразделимость природы, традиции и внутреннего мира человека» [116, с. 65]. Подобный тип звукоподдачи описывает сибирский исследователь Ю. И. Шейкин: «Пилгэйнгэн (“горло звучащее”) [139, с. 24] – тип звуковой поддачи, производимый на вдох-выдох и похожий на олений хрип. Такой тип звукоподдачи мастера называют “горловые игры”» [139, с. 24]. Также встречаем описание необычного вокально-речевого (вентрилоквия) приема, изображающего голос другого существа, находящегося вне голосовой фонации: «Особняком стоит

³⁴ «The 12-second sample of unaccompanied Qay performed by Elbek Kalkin <...> has a low fundamental frequency of about 100 Hz and high-frequency noise from about 4.5 kHz to at least 6 kHz, with unusually high overtones visible around 4.8 kHz. As mentioned above, this sample of Qay is similar to the Qargyraa. <...> both show a strong high-frequency energy concentration. <...> Songs produced in this style belong to different genres of Altai folklore such as epics, diverse ritual and appraisal songs and lullaby. <...> In the epic Qay style the singers seem to be using a rather rough, strained or even creaky laryngeal voice quality that is also commonly used in other traditions of overtone singing».

стилистика пения шаманским голосом, которую определяют термином янраколэркен “чревовещать”» [139, с. 23].

Таким образом, ритуальное архаическое темброинтонирование в различных национальных культурах предстает в многообразных проявлениях аутентичного звука и приобретает такие специфические черты, которые отвечают национальной мировоззренческой культуре народа.

Ритуальность как часть традиционной жизни этноса в музыкальном фольклоре выражается через особое обрядовое фонирование звучащего вещества, которое всегда проступает в случаях совершения обряда. Исходя из жизненного уклада и ритуальности быта, обрядовый звук находит свое применение не только в музыкальных образцах религиозной реальности, его голос прослеживается в других жанрах песенно-интонационного творчества.

В генезисе музыкального фольклора, связанного с формированием языка, звукоподражания занимали особое положение, которые повлияли на образование различных типов интонирования, а имитации звуков животного мира сыграли существенную роль в развитии фоносемантических связей человека [101, с. 143] в условиях аутентичного бытового выживания и взаимодействия с миром природы и религиозных верований, а также способствовали укрупнению коммуникации как между членами одной общины, так и общению с индивидами других социальных групп. С. Ю. Николаева пишет: «Ритуалы “кликанья” совершались на определенных территориях, считавшихся подходящими не только с точки зрения отражающей способности ландшафта (на высоких местах, откуда звук хорошо разносится), но и воспринимавшихся сакральными, поскольку они находились на границе “своего” и “чужого” пространства: на берегу водоема, у леса, в поле, на воде – непосредственно на границе среднего и нижнего миров (в соответствии с теорией мирового дерева). Для общения с “тем миром”» [100, с. 28].

Темброво-имитационное начало звука по своей биоакустической сущности выражает уникальное фоническое явление. Охотничьи и пастушьи имитации животных, зовы, кличи, сигналы, гуканья и т. п. образуют устойчивые

группы темброво-акустических интоном, обладающих «индивидуальным интонационным смыслом» [139, с. 23], которые в итоге образуют песенное национальное творчество. Доподлинное оноματοпоэтическое³⁵ происхождение охотником крика зверя, желание «точно воспроизвести голоса животных и птиц, обитающих в дикой природе» [100, с. 43] способны стирать грань между «человеческими» и «дикими животными» звуками. Для многих, особенно аборигенных культур, такое звуковыражение занимает место между бытовым и религиозным действием. Известно, что ритуальное пение и голошение в народных культовых обычаях связано с охотничье-промысловыми действиями «заговаривания зверя», «прошения у него прощения» и т. п. и имеет отчетливый звукоподражательный характер.

Сведения о темброво-имитационном начале встречаются в трудах Ю. И. Шейкина [138; 139], Н. А. Мамчевой [81], Г. А. Отаиной [102], М. А. Лобанова [71], Л. П. Маховой [51], А. В. Ромодина [116], А. П. Журавлева [50].

Специфическая вокальная позиция и толчкообразные движения живота или двухрегистровое звучание с флажолетным призвуком [4], горловая фонация [69; 139; 79; 80; 103], «инструментализированный вокал, имитирующий натуральное звучание голосов природы» [100, с. 43] и др. составляют организацию фоносферы, в которой воспитывается носитель традиции. В этом же смысле Ю. И. Шейкин считает: «Принцип звуковой имитации является одним из основополагающих механизмов формирования интонационной культуры этноса. <...> В системе интонационно-акустических возможностей человека звукоподражания и сигналы представляют самые архаичные позиции сонорики, <...> палеосонорную систему» [137, с. 168].

Темброво-интонационно-речевое начало, связанное с вербальной речью и пением человека, опирается на техники глиссандирования, динамической варьированности звучания и т. д., которые М. А. Лобанов определяет как «деталь

³⁵ Оноματοпоэтический – звукоизобразительный.

исполнительско-физиологического характера, сопутствующую предельно простой, но осознавшей себя мелодии» [71, с. 34].

С точки зрения тембровой палитры жанры, передающие эмоциональное состояние – «ojkanje» или «ауканья», относятся к индивидуальному творчеству, которым исполнитель стремится передать эмоционально-волевое начало личности, привлечь к себе внимание. Известный этномузыковед Н. Н. Гилярова приводит высказывания респондента: «Осенью не укают, потому что не роздаютце гулы-то, не слышно. Разглухая осень, называетце, дак. <...> А укать летом, вот в маю, в июне, июле» [51, с. 250].

Особняком стоит причетная традиция, богатая сонорно-фоническими пространственными эффектами и имеющая несколько иную форму обрядового звучания. Начинаясь с шепота в низком регистре, способна модифицироваться в сверхэмоциональное темброво-интонационное широкодиапазонное обыгрывание мелодии, состоящее из коротких попевочных элементов, то с динамическим усилением, то свертыванием звучности. М. А. Лобанов описывает один из обычаев, бытующих в северо-западных регионах России: «Когда женщины из новгородских деревень рассказывают о том, как, начав укать, они скоро приходят в такое состояние, что начинают “плакать голосом” <...>, здесь сама жанровая трансформация мелодии расшифровывает ее древнюю семантику» [71, с. 117].

Обращенная к миру людей, причеть выполняет особую ритуальную функцию – переводение человека «из этого мира в другой» будь то смена социального статуса или «провождение в смерть». Каждый жанр плача имеет свое фоносемантическое проявление, выражающееся в определенной музыкально-эстетической направленности. Для русской национальной традиции причеть несет особое мировоззренческое значение, транслирует историческую справедливость народа и находит свое отражение во всех песенно-интонационных жанрах фольклора. Б. Б. Ефименкова, приходит к выводу, музыкально-акустические свойства этнотембра передают психоэмоциональное настроение плакальщицы в исполнительской специфике севернорусской причети:

«Драматизации причета служат и напряженный тембр голоса, и его дрожание, прерывистость – признаки внутреннего волнения, глубокого чувства, которое как бы стискивает дыхание, мешает певичке и невольно передается слушателю. Этим же объясняется и скользящий строй многих причитаний, повторение мелодии плача с постепенным повышением ее высоты по мере приближения кульминации» [45, с. 82].

Проявление аутентичного тембра в обрядовой деятельности обусловлено спецификой самого существования и выживания человека в естественных условиях обитания и направлена на внешнюю коммуникацию. Тем не менее познание индивидом себя как личности обнаруживает в нем потребность душевного уединения и общения с самим собой. Такой способ контактирования не требует экспрессивных психоэмоциональных звуковых проявлений, а скорее наоборот направлен на познание себя. Поздняя лирика, вечерошние и колыбельные песни, байки, старины, некоторые плачи и даже «колкие» частушки или припевки «под язык» с обрядово неокрашенным звучанием передают внутреннее переживание человека традиционной культуры и выступают такими же образцами, обладающими эстетическими признаками аутентичного тембра.

Повсеместное присутствие темброво-интонационно-мелодических принципов внеобрядового пения свойственно в основном сольному исполнению, имеет индивидуальные исполнительские особенности и выражает тембровые черты региональной певческой стилистики. Выдающийся этномузыковед В. М. Щуров так высказывается о данном феномене песенной культуры: «В северных местностях, например, на реке Пинеге, “байки” имели достаточно широкий диапазон и звучали мягко, нежно в среднем и высоком регистре» [51, с. 226]. Или: «Песенные жанры, требующие особого приглушенного исполнения, имеют локальное распространение. Таковы постовые песни Курской и Орловской областей» [51, с. 231]. Некоторые ансамблевые песни принято также петь вполголоса (вполсилы): «Летом 1958 года лирическая песня “Мне не спится ноченькой” была записана в с. Афанасьевка Алексеевского

района Белгородской области от представителей старшего поколения местных жителей. И спета она была негромко, светло по характеру [51, с. 236].

Таким образом, музыкальная этноэстетика аутентичного тембра, отличающаяся от профессионального понимания академического звука, в первую очередь направлена на выявление эмоциональных переживаний личности, связанных с бытовым укладом, процессом трудовой деятельности либо осуществлением коммуникации между членами социальной группы. Полезность слухового восприятия, связанная с природной принадлежностью человека, всегда является приоритетной над музыкальностью как таковой. Тем не менее, данные категории соглашаются в точке рождения звукового вещества как акустической модели мира.

Музыкально-эстетические черты зависят от национального, регионального, традиционного, воспитательного приоритетов людей в фокусе культурных обычаев. Глубинная же черта фольклорно-акустического пространства заключается в одновременном присутствии и соглашении таких коммуникативных свойств как обособленность и соучастие.

2.2. Музыкально-акустические признаки аутентичного тембра

Музыкальный звук по своим акустическим свойствам относится к нелинейным сигналам, а значит темброво сложный и измеряется методами «гармонического спектроанализа» [22, с. 17]. Пение, с одной стороны, является физиологическим процессом, а с другой – безусловным музыкально-акустическим действием, наделенным, согласно историческому, культурному, национальному и т. д. мировоззрению, эстетическими качествами.

Чтобы объяснить с нашей точки зрения существенные отличительные певческие черты аутентичного тембра мы провели ряд специализированных исследований, а также обратились к соответствующей научной литературе.

Было выявлено, что основой аутентичного темброинтонирования являются характерные обертоново-резонансные свойства, проявляющиеся в АЧХ

музыкального звука, влияющие на фонический образ певческой модели и представляющие собой вокальную технику традиционного исполнительства.

Опираясь на обертоново-гармоническую составляющую музыкального «звучащего вещества» [9, с. 8] выделим основные акустические признаки аутентичного тембра.

Одним из отличительных свойств является способность в многоголосной фактуре произведения подвергать компрессированию³⁶ [16, с. 1220] звуковую ткань общей ансамблевой фонации. Такой исполнительский прием позволяет добиться предельно плотного звучания тембра, динамически усилить середину спектра, а остальные частоты выровнять по громкости воспроизведения: слишком громкие сделать тише, а тихие – громче. Таким образом, на выходе стереофония произведения приобретает максимально ровное и «гладкое» исполнение.

Рассмотрим следующий пример (прим. 3а, 3б, 3в).

Пример 3а. «Да гуляла я гуляла»³⁷, ноты [171, с 158]

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is a vocal line with lyrics, and the bottom staff is a piano accompaniment. The second system also has two staves: the top staff is a vocal line with lyrics, and the bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "з. Ой, с бе - лой за - ри бе - да слу - чи - ла - сь, слу - чи - лась да бе - да слу - чи - ла - сь, ко - ня у - ве - ли. слу - чи - лась".

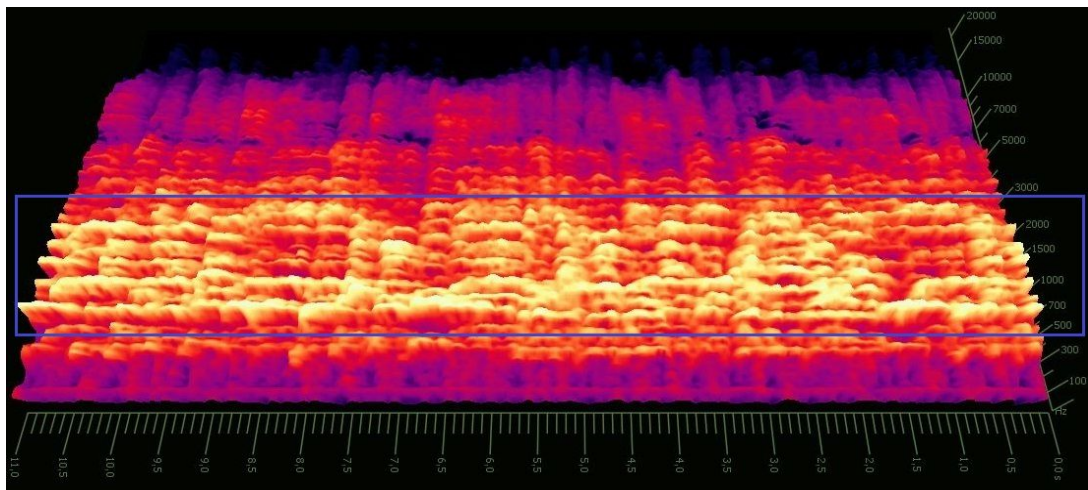
³⁶ Компрессия – физическое свойство гармонического звука усиливать частоты среднего регистра в спектре, при этом высокие и низкие частоты становятся более прозрачными на слух. Данная акустическая способность объясняется умножением средних частот на самих себя в ансамбле разных голосов при фазо-частотном совпадении этих голосов по близким гармоникам.

³⁷ «Да гуляла я, гуляла», хороводно-плясовая песня. Белгородская обл., с. Афанасьевка. Исп: Е. Т. Сапелкин С. Гольцов, М. Медведченкова, В. Никешичева, О. Позднякова, М. Рожкова, И. Шаров. Запись В. М. Щурова.

В примерах 3б и 3в показан отрезок спектра (прим. За ноты рассматриваемого произведения), подвергнутого природной компрессии. Как видим, рабочая область составляет от 500 Гц до 3 кГц, однако общий спектральный диапазон колеблется от 300 Гц до 6 кГц. Интересующий нас участок насыщен формантными зонами (в прим. 3б данная область выделена синим маркером), сами межформантные области достаточно лимитированы по ширине друг к другу. На фоне волновых колебаний заметно выделяется резонанс в ≈ 700 Гц.

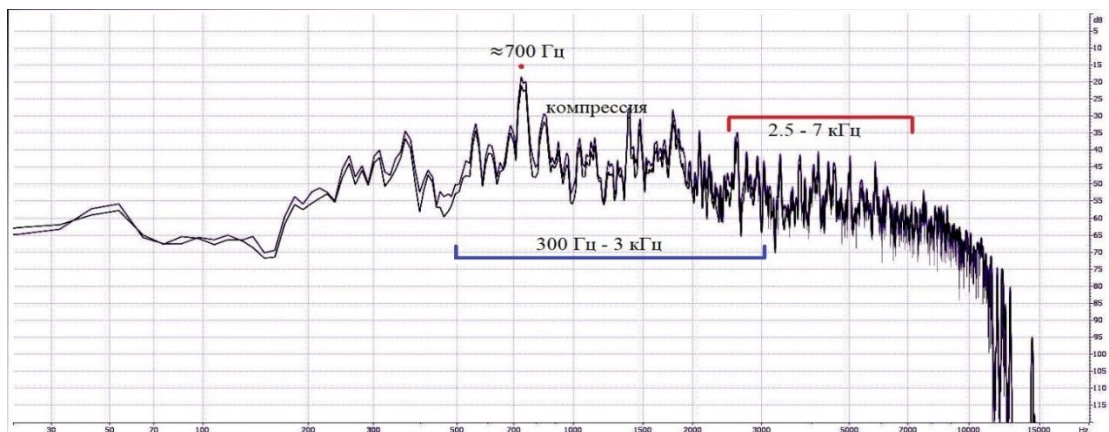
В примере 3в данная частота специально выделена для удобства демонстрации.

Пример 3б. Спектрографический анализ фрагмента



Ой, бе-лай за-ри бе-да слу-чи-лась, да бе-да слу-чи-лась ко-ня у-вя-ли

Пример 3в. FFT³⁸ спектрограмма интонаемы «СЛУ»



³⁸ FFT – в переводе с англ. Быстрое Преобразование Фурье. Ж. Фурье (1768–1830): «Любое периодическое колебание, какой бы сложности оно ни было, может быть представлено в виде суммы простых колебаний, чьи частоты являются гармониками основного тона (фундаментальной частоты), а амплитуды и фазы рассчитываются по определенному закону» (Цит. по [3, с. 22]).

Интересным является то, что сужение межформантных объемов в тембре уже осуществляется на стадии запева (запевалой) в процессе приближения мелодической линии к вступлению остальных участников-голосов и свойственно в большей степени для протяжных, а также календарных песенных жанров (прим. 4а). По акустическим измерениям данное явление выглядит следующим образом: атака солирующего запева происходит практически в разговорной манере и достаточно произвольно, но, по мере приближения ко времени вступления ансамблевых голосов, тембр солиста «обрастает» обертонами, формируя формантные группы.

Пример 4а. «Кумушки, скачите»³⁹, ноты

Музыкальный пример 4а представляет собой нотный записанный фрагмент песни «Кумушки, скачите». Он состоит из двух систем: верхней системы — вокальной партии и нижней системы — фортепианного сопровождения. Обе системы записаны в ключе с шестью flats (F, C, G, D, A, E) и в 2/4 такта. Вокальная партия начинается с паузы, за которой следует мелодическая линия, сопровождаемая лирическими текстами: «I. Ку - му - шки ска чи - те, да на ме - ня мла - ду не гля ди - те, на ме - ня, ой, мла». Фортепианное сопровождение начинается с паузы, за которой следует ритмическая линия, состоящая из восьмых и шестнадцатых нот.

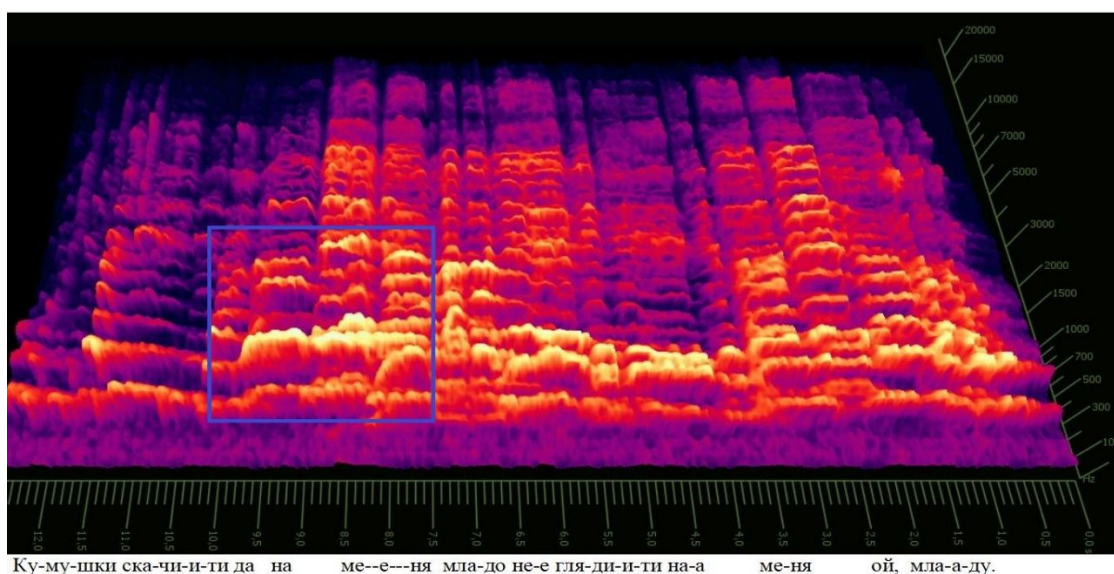
В примере 4б – компрессированный отрезок: конец запева и вступление ансамбля выделен синим квадратом – отчетливо прослеживается сольная мелодическая линия, переходящая по песенной строфе к другим голосам вокального ансамбля (прим. 4а ноты рассматриваемого произведения). Если в начале строфы («Кумушки...») общий спектр составлял от 400 Гц до 3 кГц, то на 4 сек. запева (на графике 9.5 сек.) наблюдается рост амплитуд колебания частот в ≈ 700 Гц и 2–2.5 кГц, а также увеличение формантных групп. При

³⁹ «Кумушки, скачите», хороводная. Новосибирская обл., Куйбышевский р-н, с. Балман. Исп.: анс. с. Балман. Исп.: М. И. Носенко (1910), М. Н. и Д. Г. Ловцовы, А. М. Гребенщикова, А. Г. Пухова, Е. Н. Михайлова, Е. И. Вялкова, Н. М. Достовалова, З. Ф. Носова, П. Я. Костюкова, Р. Бакова (1933) – данные приведены из сб. песен под ред. В. Г. Захарченко, 1966. «Русская народная музыка Севера и Сибири». Сост.: В. М. Щуров, Ю. И. Марченко, В. В. Коргузалов. Реставрация звукозаписей и монтаж осуществлены инженерами лаборатории звукозаписи Фонограммархива ИРЛИ АН СССР В. П. Шиффом и А. В. Осиповым. Студия грамзаписи Мелодия М20-49443. 1938-84/1990. Нотация С. Ю. Гutowой.

вступлении ансамбля рабочий спектральный диапазон на протяжении всей песенной строфы составляет от 500 Гц до 2–2.5 кГц.

Следовательно, запевала с помощью вокально-технических приемов специально «подготавливает» остальных участников певческого процесса к той звуковой картине, которая является привычной и традиционной для психоэмоционального этнического видения этого произведения в данной локальной среде.

Пример 4б. Спектрографический анализ фрагмента



Акустический анализ аутентичного ансамблевого темброинтонирования свидетельствует, что при содействии фонационно-артикуляционных особенностей произношения лексического состава текста песенного материала, метод компрессии также способен вычлнить определенный обертон в мелодико-гармоническом содержании и музыкально-акустическими способами усилить его, выделяя над всеми остальными гармониками спектра. Это обусловлено тем, что гармоническая фактура изложения традиционной музыки, в частности гетерофония и монодия, имеющие в своей природе импровизационное и вариативное начало, всегда испытывают нужду в опорном звучащем сегменте для своего логического построения, поддержания и продолжения музыкальной жизни. Поэтому для творящего этнофора закономерным является опора не на ладовость или тяготение к устойчивости, а движение за

акустическим эталоном, который способен быть независимым от различных музыкально-интонационных обстоятельств и являться универсальной платформой для создания многослойного специфического звукового пространства, согласующегося с мировоззрением «общины».

В итоге, благодаря таким вокальным приемам, как голосоведение, ладо-гармонизация, мелодизация, артикуляция, темброинтонация, в том числе диалектная фонация, способствующих компрессированию звукового вещества, голоса-участники певческого процесса в музыкальной акустике исполняемого произведения сначала выделяют определенную частоту резонирования, а после помещают ее в многоголосную среду, поддерживая динамику «образцового» резонанса, не растворяя его в общем спектрально-гармоническом звучании. По словам Э. Е. Алексеева, «ощущение тембра с очевидностью преобладает над ощущением высоты» [4, с. 36].

Таким образом, каждое произведение создается исходя из той резонансно-акустической модели, которая максимально оттеняет музыкально-эстетические предпочтения заданной фольклорной атмосферы и удовлетворяет этнопсихологические потребности личности и / или коллектива.

В примере 4б такой частотой резонирования являются ≈ 700 Гц как самые проявленные и устойчивые на протяжении звучания анализируемого музыкального отрезка. На рисунке (прим.) 3б частыми резонансами отмечаются частоты в ≈ 700 Гц, реже $\approx 1-1.5$ кГц, относящиеся к компрессированной части спектра. Однако активность частот выше 5 кГц свидетельствуют о качественном употреблении гармоник ВПФ, что свидетельствует не только о речевой, но также вокальной природе фонации.

Данные формантные зоны относятся к речевому диапазону голоса и располагаются в области СПФ. Следовательно, опора на речевую составляющую для аутентичного тембра является приоритетным способом живого интонирования. Из трудов В. И. Савельевой и А. Н. Кругова также следует, что СПФ – доминирующая в этнотембре [119]. В. П. Морозов же утверждает, что данная

характеристика может указывать скорей на индивидуальный признак исполнителя [90, с. 466], чем быть правилом.

Описание народного песенного приема Клапа дают П. Боэрсма и Г. Ковачич, в котором ученые подчеркивают речевую основу традиционного темброинтонирования Хорватии и выявляют специфические частоты, свойственные изучаемому стилю. Они пишут: «Для большинства певцов и их спектров пик амплитуд в этом частотном диапазоне между 2.5 кГц и 3.5 кГц довольно низок, а разница амплитуд между самым сильным спектральным пиком и пиком на частоте около 3.5 кГц составляет около 20 дБ. Иными словами, в пении клапа явно отсутствует певческая форманта. Фактически, клапа-спектры напоминают речь. Нет доказательства певческой форманты у других [исполнителей – С. Г.]»⁴⁰ [152, с. 60].

Классическое понимание термина «опора на речевую составляющую», исходящее из лингвистических и лексических норм современного языка способно привести к ложным заключениям в понимании предмета народного диалектного наследия. Процесс фонации условно можно разделить на два типа «до-речевой» и «речевой». До-речевое использование голоса осуществляется при воспроизведении какого-либо звука закрытым ртом. Именно в таком положении существует возможность совершения невербальной коммуникативной функции. Однако до-речевое осуществление звука уже формирует речевое положение. Фонация же, производимая с использованием артикуляционного аппарата, способна создавать осмысленную речь. Отдельно стоящая фонема (например, «А») уже образует слово, наделенное акустическими, аэродинамическими, физиологическими, генетическими, эмоциональными и др. свойствами. Безусловно, звук «А», сказанный выходцами из северных регионов, по своим особенностям говора заметно отличается от аналогичной южной речи.

⁴⁰ «For most of the singers and their spectra, the peak amplitudes in this frequency range between 2.5 and 3.5 kHz are rather low and the amplitude difference between the strongest spectral peak and the one at around 3.5 kHz is about 20 dB. In other words, it is apparent that there is no singer's formant in klapa singing. Actually, the klapa spectra resemble those of speech. No evidence of a singer's formant in other».

Слово, произнесенное на разных диалектах, будет иметь и различные АЧХ характеристики⁴¹.

В основе распознавания речи лежит акустический механизм, при котором происходит выделение одних формантных групп и ретуширование других (частотные потери в голосовом тракте). По замечанию Л. С. Термена: «Наличие большой интенсивности колебаний воздушного давления в определенных частотных областях характеризует так называемый формантный состав звука» [127, с. 9]. Каждая фонема или интонама снабжена индивидуальными резонансными свойствами, которые влияют на узнавание слов при речи или пении. В аутентичном тембре таких зон намного больше, чем в традиционных вокальных жанрах. Таким образом, структуры спектров речевых или вокальных сигналов влияют на слуховое восприятие тембра [3, с. 88] и зависят от артикуляции с определенными настройками, трансформирующими свойства выведения звука по вокально-речевому тракту [3, с. 407].

Резонансы частот зависят от конфигурации и размеров вокально-речевого аппарата и имеют различное акустическое образование, также потери энергии связаны с вязкостью воздушной среды и трением воздуха о стенки голосового тракта [110, с. 66]. Поэтому для каждой фонемы АЧХ различны. Д. М. Ховард в данном контексте пишет: «Способом достижения этой цели является использование измененных форм голосового тракта человека для конкретных гласных; таким образом, акустические форманты определяются непосредственно резонансами самих голосовых трактов. Это лежит в основе мышления, лежащего в основе Органа голосового тракта»⁴² [154].

На примерах трех традиционных песен удаленных друг от друга регионов России и разной жанровой принадлежности, но тождественных по

⁴¹ О значении области СПФ в вокальном творчестве подробнее см. Гутова С. Ю. Претворение аутентичного пения в творчестве современных российских композиторов: тембровый аспект. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2023 [37].

⁴² «His is to make use of measured human vocal tract shapes for specific vowels; in this way the acoustic formants are defined directly by the resonances of the tracts themselves. This is the underlying thinking behind the Vocal Tract Organ».

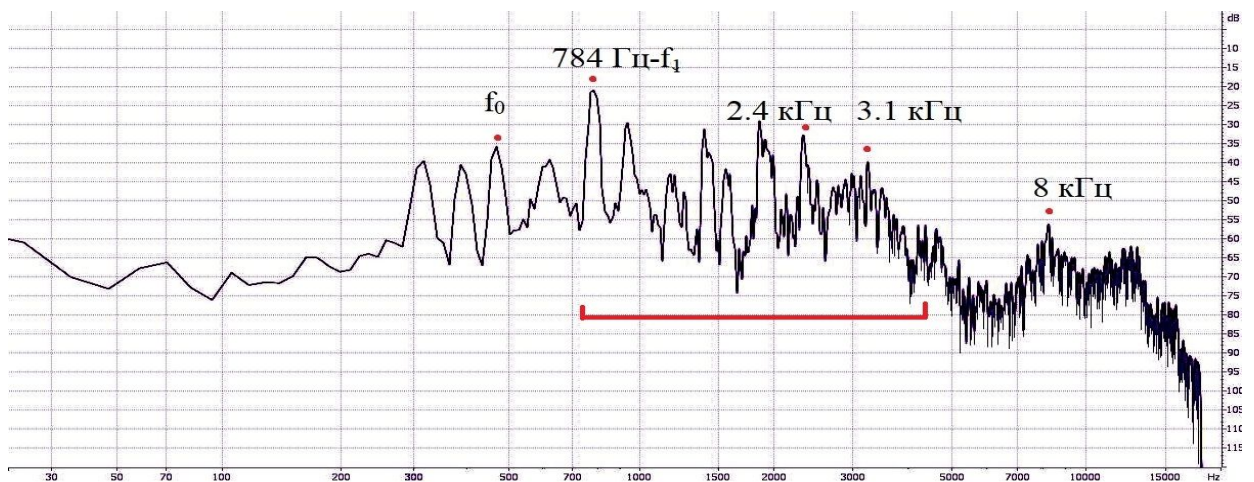
лексическим свойствам интоном, разберем влияние диалектизма на акустические свойства темброинтонационных моделей, свойственных определенной локальной традиции. Для образца рассмотрим интоному «ВЫ» из каждого примера (5а, 5в и 5д – ноты; 5б, 5г, 5е – FFT-анализы) и проанализируем музыкально-акустические черты согласно АЧХ.

Пример 5а. «Вы перильца, перильца мои»⁴³, ноты

риль - ца, — ох, хрус - та — ны - я, да, 2. Вы — пе - ри - ль - ца —

На рисунке (прим.) 5б интонома «ВЫ» представлена следующими АЧХ показателями: f_0 ⁴⁴ – 490 Гц; f_1 ⁴⁵ – 784 Гц; СПФ – 1.4 кГц, 2.4 кГц, 3.1 кГц; ВПФ – 8 кГц⁴⁶.

Пример 5б. FFT спектрограмма интономы «ВЫ»



⁴³ «Вы перильца, перильца мои», свадебная опевальная. Тюменская обл., Тобольский р-н, д. Новосёлово. Исп. В. П. Новосёлова (75 л.) и А. Н. Новосёлова (68л.), Зап.: А. М. Мехнецова, 1972. «Русская народная музыка Севера и Сибири». Сост.: В. М. Щуров, Ю. И. Марченко, В. В. Коргузалов. Реставрация звукозаписей и монтаж осуществлены инженерами лаборатории звукозаписи Фонограммархива ИРЛИ АН СССР В. П. Шиффом и А. В. Осиповым. Студия грамзаписи Мелодия М20-49443. 1938-84/1990. Нотация С. Ю. Гutowой.

⁴⁴ f_0 – основной тон. В данном случае это соль первой октавы (G^1).

⁴⁵ f_1 – первая гармоника.

⁴⁶ Для удобства мы указываем только ключевые частоты.

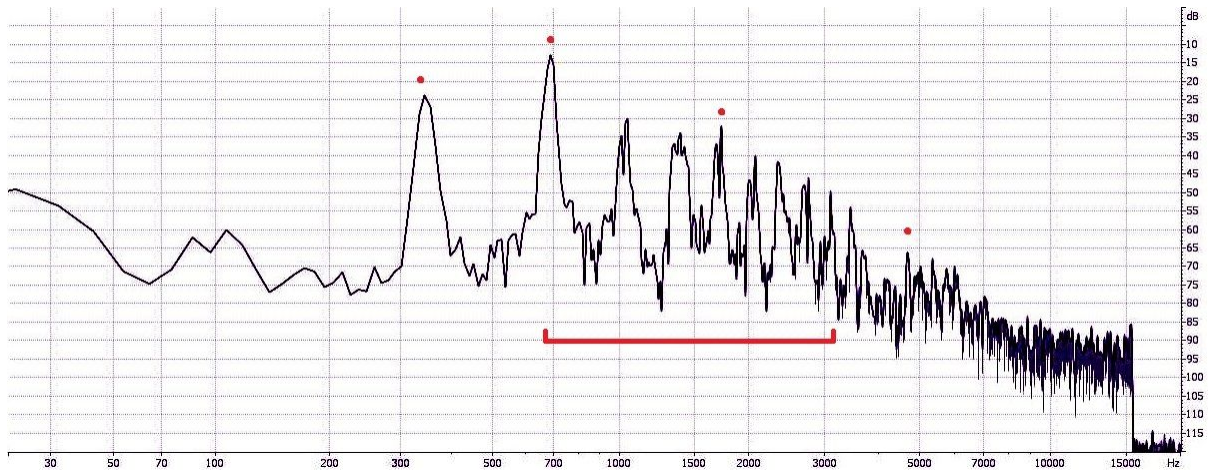
Пример 5в. «Ой, горы, горячки»⁴⁷, ноты [168, с. 36]

э - х(ы), го - ры да вы, вы Вал - да...

вы, вы Вал - да... вы Вал - дай - ски - е.

На рисунке (прим.) 5г интонаема «ВЫ» представлена следующими АЧХ показателями: f_0 – 340 Гц; f_1 – 690 Гц; СПФ – 1 кГц, 1.4 кГц, 1.75 кГц; ВПФ – 3.1–5 кГц, 7 кГц.

Пример 5г. FFT спектрограмма интонаемы «ВЫ»

Пример 5д. «Ой, вы, морозы»⁴⁸, ноты

вы мо ро - зы, вы, мо-ро-зы кре-щя-нски-е лю-ты-я,

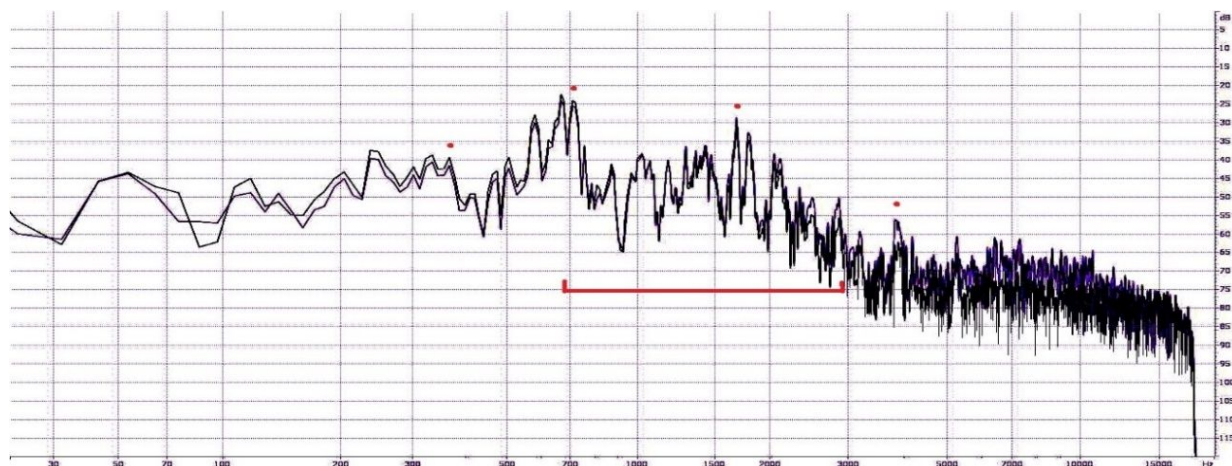
Ой, вы мо ро - зы, о-йи, вы мо ро - зы, вы, мо-ро-зы кре-щя-нски-е лю-ты-я,

⁴⁷ «Ой, горы, горячки», лирическая. Новгородская обл., Валдайский р-н, д. Едрово. Исп.: Н. С. Дядькина (1915 г.р.), А. И. Ромкина (1910 г.р.), М. С. Мильчакова (1914 г.р.). Зап.: А. М. Мехнецова, Е.А. Валевской, К. А. Мехнецовой, 1991 г. Место хранения: ФЭЦ им. А. М. Мехнецова, шифр хранения: 3174-30.

⁴⁸ «Ой, вы, морозы», плясовая. Волгоградская обл., Алексеевский р-н, ст. Усть-Бузулукская. Исп.: жители ст. Усть-Бузулукская. Зап.: А. С. Кабанова в Москве, 1992 г. Место хранения личный архив А. С. Кабанова. Нотация С. Ю. Гutowой.

На рисунке (прим.) 5е интонаема «ВЫ» представлена следующими АЧХ характеристиками: f_0 – 390 Гц; f_1 – 700 Гц; СПФ – 1.75 кГц, 2.9 кГц; ВПФ – 4.5 кГц, 7 кГц.

Пример 5е. FFT спектрограмма интонаемы «ВЫ»



Как видим, акустические признаки интонаемы «ВЫ» для различных диалектных форм имеют незначительные различия и характеризуются малой энергией в области высоких частот, однако проявляются на отрезке 7–8 кГц; активной f_1 – ≈ 700 Гц, относящейся к НПФ, но приближенной к СПФ; расширенным спектром частот СПФ – 1–2.9 кГц. Графические рисунки (прим. 5б, 5г, 5е) доказывают, что область средних частот заметно доминирует над нижними и высокими и имеет бóльшее количество формантных областей. Данный факт – ни что иное, как признаки компрессии «звучащего вещества», что на слух ощущается как сдавливание середины спектра и демонстрация резкого и пронзительного звучания. По словам З. В. Эвальда: «Признак, указывающий на генезис древнего слоя магической обрядности – сохранность в нем резкого напряженного тембра – специфической подачи звука, характерной для музыки ранних общественных формаций» [144, с. 17].

Что касается интонаемы «ВЫ», наши исследования также подтверждаются словами Л. Р. Рабинера: «В акустическом колебании гласной |ы| энергия

высокочастотных составляющих относительно мала, что соответствует низким частотам первой и второй формант» [111, с. 48].

Затрагивая тему резонанса и влияния на него диалектной фонации, необходимо озвучить его практическое проявление в аутентичном тембре и охарактеризовать значение, которое обертоново-резонансная основа темброинтонирования оказывает на национальную певческую традицию.

Одним из признаков наличия резонансов в аутентичном тембре является самобытное двухоктавное звучание в момент исполнения одним человеком либо группой. В западнорусском песенном обычае часто встречается звучание «октавного обертона», где второй звук создает иллюзию двухоктавного пения. Такое свойство связано с резонансно-акустическими особенностями вокально-речевого тракта, способного менять давление воздушного потока. Вследствие чего аэродинамические свойства диалектной певческой фонации усиливают f_1 по отношению к f_0 . Традиционное исполнение «октавного обертона» часто фиксируется этносборителями. Н. Н. Гилярова отмечает личное дарование Е. Т. Сапелкина, уроженца с. Афанасьевка Белгородской области «создавать октавный обертоном самому себе»⁴⁹.

В вокальной технике двухоктавного звучания голоса часто встречается «квинтовый обертоном» и реже – «квартовый обертоном».

«Октавный обертоном» типичен в звучании основных устоев в конце строфы. Скорей всего, это музыкально-акустический вокальный прием, при котором песельники имеют возможность «выстроить» ансамбль в тембровом соотношении так, чтобы зазвучал октавный подголосок (прим. ба).

⁴⁹ Комментарии Н. Н. Гиляровой во время выступления автора настоящей диссертации на VIII Международной научно-практической конференции «Этномузыкология: история, теория, практика», Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, СПб, 14–17 мая, 2019 г.

Пример ба. «Не стой, верба, над водою»⁵⁰, ноты



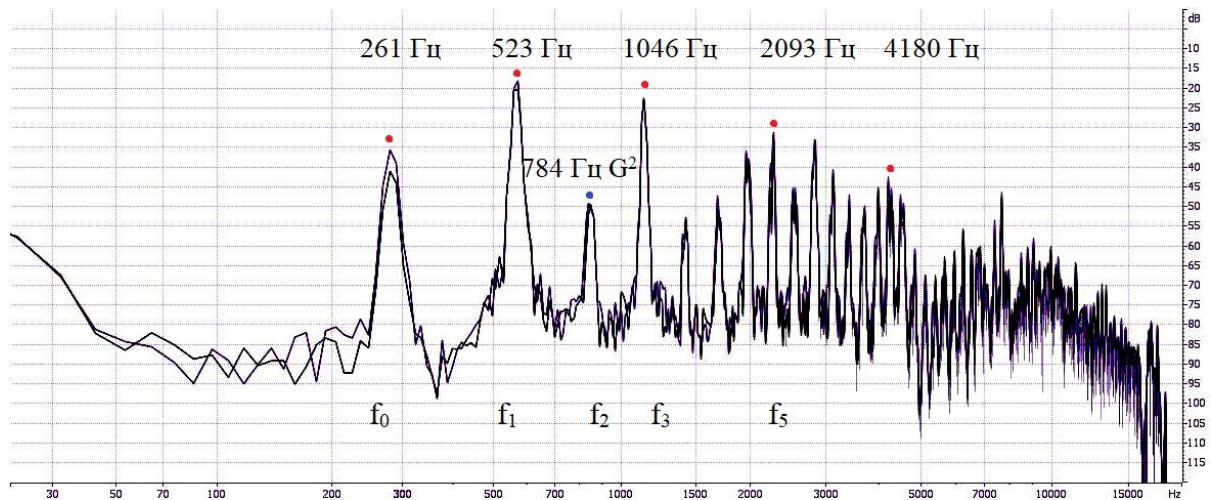
На спектрограмме бб прослеживается частота резонирования, составляющая $f_0 - 262$ Гц (C^1) $f_3 - 1046$ Гц (C^3). По данному примеру можно проследить, что «октавный обертон» строится за счет двух октав: $f_0 - f_1 - f_3$, где f_1 одновременно динамически усиливают f_0 и f_3 ⁵¹. Ученые относят такие преобразования формы голосового тракта к специальным акустическим методам, при которых осуществляется звучание различных звуков [46; 111]. Например, исследователи И. Б. Анготоева и Н. В. Исабаева отмечают: «Носовая перегородка и околоносовые пазухи, как известно, несут резонаторную функцию, улучшая тембровую характеристику звуков за счет усиления одних, главным образом высоких обертонов, и поглощения других. Усиливая высокие обертоны, они увеличивают амплитуду и тех, которые входят в состав высокой певческой форманты, придающей звуку способность “нестись вдаль”, его полетность. Кроме того, благодаря рефлекторным связям, при прохождении через полость носа и околоносовые пазухи звукового потока повышается тонус голосовых мышц, благодаря чему усиливается яркость и пронзительность издаваемых гортанью звуков»⁵² [7, с. 9].

⁵⁰ «Не стой, верба, над водою», весенняя. Брянской обл., Стародубский р-н, с. Камень. Исп.: В. В. Данченко (1940 г.р.), Н. С. Синельникова (1953 г.р.), Е. Н. Оснач (1974 г.р.), В. П. Межуева (1940 г.р.), Н. С. Межуева (1940 г.р.). Запись С. А. Латышевой, И. Н. Лайкова, В. Хорошавиной, А. Калачевой, 2011 г. Место хранения: Архив Проблемной Научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур РАМ им. Гнесиных. Шифр хранения: Ф. 1701 № 19. Нотация С. Ю. Гutowой.

⁵¹ Г. Риман также советовал обращать внимание на септовые (f_7 и f_{14}) и единичные (f_9 , f_{11} , f_{13} , f_{15}) гармоники.

⁵² Исследователи ссылаются на источник: Ермолаев В. Г. Руководство по фоноатрии. Л., 1970. 271 с.

Пример 6б. FFT спектрограмма интоны «РЬ»



Данное явление свойственно древнему песенному пласту и фиксируется этнографами от респондентов в основном преклонного возраста. В настоящее время наблюдается утрачивание исполнения «октавного обертона». Все чаще на его месте можно услышать выделенную партию высокого голоса / подголоска.

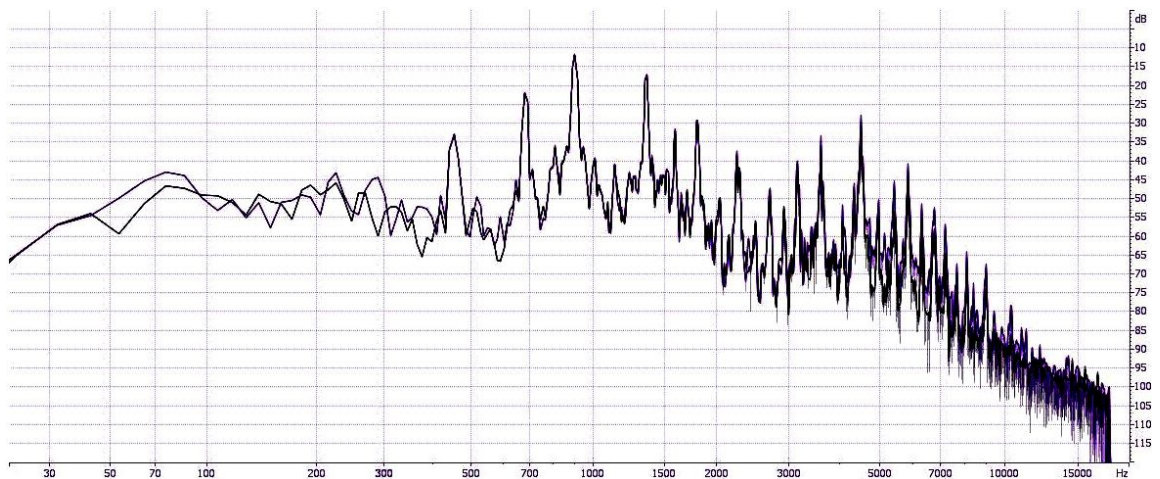
В примере 7а представлено позднее нотирование песенного образца.

Пример 7а. «А чего, саловья, а грустён не вясёл»⁵³, ноты

На рисунке (прим.) 7б представлен спектрографический анализ интоны «Ё» рассматриваемого произведения, на котором обнаруживается «октавный обертон» за счет добавления высокого голоса в процессе пения.

⁵³ «А чего, саловья, а грустён не вясёл», лирическая. Брянская обл., Клетнянский р-н, д. Алексеевка. Исп.: С. Г. Алешина (1927 г.р.), Е. Г. Шепелова (1938 г.р.), М. С. Алешина (1939 г.р.). Зап.: М. А. Кузнецовой, Е. Б. Рацен, 2000 г. CD: «Песни Могилевской, Смоленской и Брянской областей. По материалам экспедиций 1999-2000 гг.», СПб.: «Alchemia Records», СПбГИК, 2007. Нотация С. Ю. Гutowой.

Пример 76. FFT спектрограмма интонаемы «Ё»



Явление «октавного обертона» встречается в традиционном пении Русского Севера и свойственно одноголосным ансамблевым песням. Чаще всего октавный подголосок мелодически повторяет основную тему. Однако доминирование высоких частот способно формировать «октавный унтертон», который также часто встречается в северных песнях⁵⁴. Л. Р. Рабинер классифицирует данное явление как физиологические свойства вокального аппарата: «Различные звуки образуются путем изменения формы голосового тракта. Таким образом, спектральные свойства речевого сигнала изменяются во времени в соответствии с изменением форм голосового тракта» [111, с. 45].

«Квинтовый» и «квартовый» обертоны имеют такое же распространение, как и «октавный». Исходя из логики расположения гармоник в спектре аутентичного тембра, тесная мелодико-гармоническая фактура некоторых традиционных песен, особенно в пределах квинты, опирается на резонансно-обертоновые свойства самого звука, в котором более проявленными по отношению к f_0 являются f_{-1} , f_1 , f_2 , f_3 , f_4 и далее по спектру гармоника, составляющие октавные, квинтовые и квартовые группы. Таким образом, равнозначные

⁵⁴ Подробнее об «Октавном унтертоне» см.: Гутова С. Ю. Претворение аутентичного пения в творчестве современных российских композиторов: тембровый аспект. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2023 [37].

гармоники динамически усиливают друг друга, создавая акустический феномен наподобие призвука на единой частоте.

Из редких разновидностей обертоновых аэродинамических моделей можно встретить «двойной обертон» как более сложное построение, основанное на спектрометрическом, нежели акустическом выражении и возникающее на фазо-частотном уравнивании близких или равных по амплитуде колебаниях, но различных по происхождению обертонов.

К высокочастотным акустическим признакам аутентичного тембра также следует отнести устойчивое присутствие спектрального отрезка 4–5.5 кГц, а иногда 7–8 кГц. На представленных примерах ранее (Зв, 4б, 5б, 5г, 5е, 6б, 7, 8б) данная полоса частот прослеживается и не обнаруживает зависимости от фонации той либо иной фонемы. Тем не менее на сложный спектральный состав звука оказывает воздействие специфика фольклорного темброинтонирования, а именно диалектной основой языка. Диалект как метод вокально-речевой фонации, при которой на отрезке 4–7–8 кГц возрастает степень резонирования, а на 5 кГц – динамическое усиление, способствует формированию обертон-волны «особого» резонирования, формирующейся в головном аппарате по ФЧХ⁵⁵ соотношениям в единую звуковую волну. А. Томатис отмечает важность высокочастотного спектра в пении с обертоново-резонансной основой как для смысловой составляющей звука, так и для достижения терапевтического эффекта благодаря проводимости костной ткани, которая наиболее чувствительна к резонансу на частоте от ≈ 2 кГц. Через костную ткань, по мнению А. Томатиса, происходит активизация работы мозга. Он пишет: «Наиболее важны частоты от 2000 Гц до 4000 Гц, т. е. верхний уровень голосового диапазона. Высокочастотные обертоны составляют тембровую окраску голоса, тогда как низкочастотными обертонами передается смысловая часть высказывания» (Цит. по [29, с. 108]).

⁵⁵ ФЧХ – фазо-частотные характеристики.

Воздействие внутренних вибраций на ЦНС человека рассматривалось в работах И. М. Сеченова [121], В. П. Морозова [90], В. И. Юшманова [146, с. 64; с. 82], З. К. Кыргыз [69, с. 89], В. И. Коренбаума [64, с. 380], Г. Р. Баязитовой [17, с. 55], Л. И. Немеровского [94], В. Н. Сорокина [125, с. 506], Э. Дж. Баллера и Э. К. Домхорста [154]. Данные резонансные свойства костно-мышечных тканей выдают физиологическую вибрацию как неотъемлемый признак вокального аутентичного тембра.

С усилением резонансных свойств высокочастотного спектра звучащего вещества происходит амплитудное увеличение на уровне f_1 в численных показателях 400–700 Гц, иногда ≈ 800 Гц. Данное свойство АЧХ имеет прямое отношение к акустическому оформлению русского и инонационального этнозвука. Настоящая частота колебания осуществляет динамическое усиление и тембральное раскрашивание f_0 . Данное явление, экспериментально рассмотренное И. В. Вовк, В. Т. Грищенко и В. Т. Мацыпурой [21], связано с мультифрактальным характером процесса дыхания. Исследователи отмечают существование везикулярных шумов помимо трахейных, производимых легкими в момент выдоха, частота колебания которых составляет от 400 Гц до 700 Гц, где ≈ 700 Гц – активная АЧХ. «На вдохе спектр [везикулярных] шумов шире (доходит примерно до 1.1 кГц, в то время как на выдохе доходит примерно до 700 Гц) и его уровень значительно выше уровня спектра на выдохе, особенно на относительно низких частотах» [21, с. 638].

Частота ≈ 700 Гц как исключительная спектрометрическая единица фиксируется в трудах С. В. Косыревой [65, с. 11], В. П. Морозова [90, с. 306; 89], З. К. Кыргыз [69, с. 95], И. А. Алдошиной [3, с. 400], С. Н. Ржевкина [113, с. 209], А. С. Леонова [72], П. Боэрсма [151]. Примечательно, что все ученые отмечают уникальную способность ≈ 700 Гц (f_1) влиять на тембровые свойства звука – выравнять общее звучание по динамике, сбалансировывать спектрометрические данные по АЧХ, выстраивать воздушно-резонаторную систему по всему вокальному аппарату. Хорватский акустик П. Боэрсма о

традиционном приеме фольклорного пения пишет: «Еще одна вещь, которая способствует несущей способности Ojkanje, – настройка второй форманты как первого обертона основной частоты. Наряду с “высокой формантой крикуна” около 3.5 кГц это дает сильную “низкую форманту крикуна” около 600 Гц»⁵⁶ [151]. Однако усиление амплитуды колебания на данной частоте происходит вместе с увеличением амплитуды колебания высокочастотного спектра на уровне 4–8 кГц.

Как отмечалось выше, f_1 оказывает динамическое усиление f_0 таким образом, что через кварто-квинтовые и октавные гармонические группы (в данном случае октавные) происходит взаимное умножение гармонических частот, оказывающих динамическое и тембровое влияние на f_0 . Каждый октавный обертон суммирует энергию от звучания следующей гармоники к нему. В результате концентрированная сонорность «отдается» основному тону как устойчивой и главенствующей частоте. Заметим, что запускаящим данный акустический механизм элементом остается f_1 . А. В. Харуто полагает, что она выступает в качестве индикатора высоты тона и информативного источника, вбирающего все амплитудно-частотные, динамические, колористические, энергетические и др. характеристики звуковой волны [132, с. 205]. Из спектрометрических измерений видно, что f_1 всегда динамически активнее остальных частот. Обоснованием служат представленные выше графики (примеры), сделанные по аудиозаписям фольклорных песен [37].

Таким образом, ≈ 700 Гц, равная f_1 и оказывающая специфическое влияние на обертоново-резонансные свойства как аутентичного тембра, так и традиционного фольклорного темброинтонирования в целом.

Исходя из вышеперечисленных аргументов следует, что для достижения обертоново-резонансного раскрашивания тембра голоса аутентичные певцы используют такое фонационное положение, которое позволяет сформировать

⁵⁶ «Another thing that contributes to the carrying power of Ojkanje is the tuning of the second formant as the first overtone of the fundamental frequency. Next to the ‘high shouter’s formant’ around 3.5 kHz, this produces a strong ‘low shouter’s formant’ around 600 Hz».

звук, «соответствующий специфическим музыкально-эстетическим потребностям этнофора и совпадающий с мировозренческими установками в рамках национальной культуры. Таким универсальным лексическим инструментом становится рече-певческая позиция как негибридный способ голосообразования, основанный на диалектных узколокальных традициях» [153].

Фонационные характеристики рече-певческой позиции связаны с акустическими процессами, которые способствуют выделению единой частоты резонирования в музыкально-гармонической ткани произведения как отдельного тембра, так и в общем ансамблевом звучании [38].

Музыкально-акустические параметры аутентичного тембра, имеющие в своей природе обертоново-резонансное начало, в классифицировании признаков затрагивают критерии распознавания темброинтонационной подлинности и способны решить проблему исключительной идентичности и достоверности звукового материала, претендующего на фольклорный первоисточник. Однако сами по себе АЧХ не могут сформировать объективную тембровую картину, которая бы соответствовала логическому представлению о музыкальном произведении. Дж. С. Бреретон в своем диссертационном труде, посвященном вокальному искусству в различных акустических пространствах («Singing performance in real and virtual acoustic environments – Singers' evaluation, performance analysis and listeners' perception»⁵⁷), пишет: «Тембровые свойства музыкального звука относятся в первую очередь к спектральным характеристикам сигнала, и действительно это интерпретация тембра перекликается с причиной, по которой Гельмгольц придумал слово “Клангфарбе” (цвет тона), проводя аналогию с цветом как с изменением спектра света. Однако поскольку тембр (также иногда называемый качеством тона) является многомерным свойством, ряд дополнительных акустических признаков может внести свой

⁵⁷ «Singing performance in real and virtual acoustic environments – Singers' evaluation, performance analysis and listeners' perception» (пер. с англ.) – «Певческое исполнение в реальной и виртуальной акустической среде – оценка певцов, анализ исполнения и восприятие слушателей».

вклад в тембр музыкальной ноты, такие как его огибающая амплитуды и временные характеристики»⁵⁸ [153, с. 105].

2.3. Точки соприкосновения эстетических и акустических музыкальных признаков в аутентичном тембре

Проблематика комплексного исследования музыкально-эстетического восприятия произведения искусства через акустические компоненты освещалась в работах Ю. Н. Рагса [112], Н. А. Гарбузова [25; 26], И. А. Алдошиной [3], В. В. Мазепуса [78 –80], Г. Римана [115] и др.

С одной стороны, поднимаются вопросы «недостаточно почтительного» [112, с. 2] отношения музыкантов к акустической науке – концентрирование на историческом прошлом, мировоззренческой традиционной составляющей, теоретическом аппарате, но игнорирование естественнонаучных природных знаний о структуре звука. Например, Л. Г. Немировский пишет: «Получается то, что будущие деятели музыки, этого вечно движущегося и изменяющегося во времени искусства, менее всего постигают сущность его нематериальной природы. Претворяя в формы звуковой материал, они чужды представлений о его своеобразности с физической, физиологической и музыкально-эстетической стороны. Является ли восприятие формы чутким и глубоким при незнании природы материала?» [95, с. 4].

С другой – учеными доказывается бесполезность акустики как таковой для музыкального знания без опоры на произведение искусства, сочинительство или исполнительство. Такой точки зрения придерживается Ю. Н. Тюлин:

⁵⁸ «Timbral properties of musical sound relate first and foremost to the spectral characteristics of the signal, and indeed this interpretation of timbre echoes Helmholtz's reason to coin the word "Klangfarbe" (tone color) making an analogy with colour as changes in the spectrum of light. However, since timbre (also sometimes termed tone quality) is a multi-dimensional property, a number of additional acoustic features can contribute to the timbre of a musical note, such as its amplitude envelope and temporal characteristics».

«Акустические закономерности лишь в том случае приобретают значение для музыкальной науки, если мы их рассматриваем в связи с художественной практикой и находим в ней подтверждение. <...> В музыкальной семантике, разумеется, играют роль акустические закономерности, однако не только акустические, но и закономерности всего процесса эстетического восприятия звуковых явлений» [129, с. 55].

Данные суждения не лишены логических выводов и научных обоснований. Тем не менее эмпирические исследования показывают, что акустические свойства звука напрямую влияют на эстетическое содержание тембрового наполнения музыкального тона. По словам Ю. Н. Рагса, «Акустика неуклонно приближается к музыкальной художественной практике; существует ярко выраженная тенденция максимального включения акустических знаний в творческий процесс» [112, с. 4]. В итоге, АЧХ, опирающиеся на акустическую составляющую климатогеографической среды обитания, определяют не только исторические, культурные и национальные черты звучания, но и формируют этнопсихологию личности в целом. Как подчеркивают Т. Н. Гулая и Л. В. Кинякина, «Даже полетность голоса, его хорошая слышимость обусловлена не силой, а тембровыми характеристиками, в частности, преобладанием в звучании высоких обертонов, за счет чего звуковая энергия концентрируется “в зоне высокой певческой форманты”» [35, с. 147].

Интересным становится анализ АЧХ аутентичного тембра через спектросветовой компонент. Скорость света, как и частота колебания звуковой волны, рассчитывается в Герцах, только в бóльших величинах.

Установлено, что f_1 , равная ≈ 700 Гц, является частотой резонирования и усиления энергии основного тона (f_0) и объясняется природными физиологическими свойствами организма, описанных в работах И. Б. Анготоевой [5], И. В. Вовк, В. Т. Грищенко и В. Т. Маципуры [21], В. И. Коренбаума [64], И. М. Сеченова [121].

Любопытным является тот факт, что резонанс природных электромагнитных волн в замкнутом волноводе, образованном земной поверхностью и нижними слоями ионосферы по измерительным данным немецкого физика В. О. Шумана (1952) f_1 составляет ≈ 7.8 Гц [114]. Световая волна в этом же диапазоне 680–790 тГц образует спектр фиолетового цвета. Из таблицы 1 видим, что с увеличением амплитуды колебания оттенок меняется на более темный.

В работах по биоакустике М. П. Иванова, Н. Г. Бибикова и Н. А. Данилова приводятся сравнительные данные об эхолокационных и коммуникационных сигналах дельфинов. Установлено, что передача информации между животными осуществляется на чистоте 700 кГц [56].




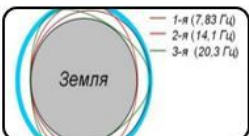
Таблица 1. Световая спектрограмма [70, с. 7]

Цвет	Диапазон длин волн, нм	Диапазон энергий фотонов, эВ	Диапазон частот, ТГц
Красный	780 – 625	1,59 – 1,98	385 – 480
Оранжевый	625 – 590	1,98 – 2,10	480 – 510
Жёлтый	590 – 565	2,10 – 2,19	510 – 530
Зелёный	565 – 500	2,19 – 2,48	530 – 600
Голубой	500 – 485	2,48 – 2,56	600 – 620
Синий	485 – 440	2,56 – 2,82	620 – 680
Фиолетовый	440 – 380	2,82 – 3,26	680 – 790

Согласно приведенным измерительным данным (≈ 7.8 Гц – ≈ 700 Гц – 700кГц – 680–790 тГц), представленным в таблице 2, следует, что эстетические свойства аутентичного тембра, которые в процессе творческого проявления никак не соприкасаются со звуком профессионального мира искусств, связаны

с природными явлениями и несут сакрально-мировозренческих характер для человека традиционной культуры.

Таблица 2. Измерительные закономерности волны в природе

	Скорость световой волны (А. Я. Лейви, А. А. Шульгинов) 680-790 тГц
	Эхолокационные сигналы дельфинов (М. П. Иванов, Н. Г. Бибииков, Н. А. Данилов) 700 кГц
	Особая частота колебания вокального фольклорного тембра (f_1) 700 Гц
	Резонанс В. О. Шумана (f_1) 7.83 Гц

Волновые колебания Земли впервые были зафиксированы древнегреческим математиком Пифагором. Он установил, что на земной поверхности существуют такие резонансы, которые, по его словам, создают Гармонию сфер и упорядочивают «космические силы», позже доказанные В. О. Шуманом, о котором было сказано выше. З. В. Фомина описывает философию древнего мыслителя: «Эта прекрасная музыка не слышна простым смертным, поскольку в момент их рождения она уже звучала и человеческое ухо не может выделить ее “за неимением контрастирующей тишины”» [131, с. 18].

В итоге, звуковая волна, увеличивающаяся в амплитудном колебании от нижнего спектра, так называемых, стоячих волн к высокочастотному сектору световой волны (снизу вверх) полностью передает ритуально-социальный характер аутентичного пения и темброинтонирования в целом. Стремление архаичного человека соединиться с Перворазумом в обрядовом действе через акт

творческого горения заставляет его обращаться к «космическим силам» и прикладывать для этого определенные возможности, связанные с энергетическими потоками как самого человека, так и «Божественного начала». В трудах В. В. Медушевского встречается изречение, относящееся не только к звуку в целом, но затрагивающее социокультурные связи: «Звук – часть космоса, природы, уплотнение ее математических и физических законов, единство дискретного и континуального <...> в нем запрограммировано единство двух механизмов восприятия – интонационного и аналитического (которое, в свою очередь, есть отражение фундаментальных свойств мира). Словом, музыкальный звук – это все, отразившееся в прозрачной капле музыки. Углубляясь до бесконечности в звук, мы обнаруживаем в нем космос, социум, культуру, человека» [85, с. 46].

Исходя из выше сказанного следует, что в мире существуют энергии неживой природы, которые изначально присутствуют, и силы живой – человек и животные, которые учатся в процессе жизни взаимодействовать с первыми и находить компромиссы. Звук как часть коммуникативной системы выступает связующим элементом, обладает определенными физическими свойствами – АЧХ – и осуществляет процесс общения. Человек, родившийся в этой системе и являющийся ее частью, изначально наделен способами выживания и приспособления, поэтому благодаря своим биологическим свойствам, он уже встроен с момента формирования плода в физическую систему АЧХ энергий макромира. А исходя из того, что Космос олицетворяет собой все оттенки синего и фиолетового цветов через призму атмосферного восприятия следует, что обращение этноличности к Высшим небесным силам, согласно учению В. И. Вернадского, производит настраивание на частоту колебания ноосферы⁵⁹ и транслирование нужного сигнала.

⁵⁹ При подготовке дипломного проекта в 2005 г. автором настоящей диссертации в РАМ им. Гнесиных на репетиции хора произошел такой случай, который доказывает теорию, выносимую автором «о несущей частоте в 700 Гц и обертоново-резонансной технике

Также можно предположить, что древние люди, обладающие архаичным видением мира, не только слышали звуки, которые современному человеку недостижимы (ниже 20 Гц и выше 20 кГц), но и обладали музыкально-световой синестезией, т. е. цветным слухом, и по какой-то причине оттенки цвета у людей совпадали. В итоге, гипотеза Л. Г. Гельмгольца о колористических способностях физических параметров тона, которую упоминает Дж. С. Бреретон, объясняет данную способность зоны слуховой активности у этноисполнителей и растолковывает взаимодействие цвета, музыки и психоэмоционального состояния. Свойства традиционного тембровзвучания, по описанию А. В. Ромодина, характеризуются не только концентрацией оттенков световой спектрограммы, но также для них присущи «интенсивность звучания, мощный выдох, широкий голосовой посыл, акценты на мелодических вершинах – обязательные приемы и свойства обрядового пения, предполагающего остроту чувств и жесткость тембра. Природа погружается в человека. Предполагаются не только ощутимые, но и более скрытые, опосредованные с ней соприкосновения. Обнаруживается неразделимость природы, традиции и внутреннего мира человека» [116, с. 65].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Подводя итоги, резюмируем основные положения.

аутентичного пения». На отработке концертного номера, который состоял из календарной песни Смоленской обл. «Верный, верный наш колодец», используемой для вызывания дождя в фольклорной практике, и сопровождающейся традиционной хореографией, произошло обыкновенное природное явление – во время звучания песни небо над РАМ очень быстро затянулось грозовыми тучами и разразилось проливным дождем, который продлился вплоть до завершения музыкальной композиции. Можно было бы этот момент оставить без внимания, если бы не одно обстоятельство – в этот день дождя вообще не должно было быть, светило яркое весеннее солнце, небо до и после происходящего оставалось безоблачным.

1. В процессе развития профессионального фольклорного творческого движения возрастает интерес к традиционным темброинтонационным образцам аутентичного звука. Музыкальный фольклор перестает быть узколокальной структурой в рамках одного регионального стиля. Комплексное этнографическое изучение народной песенности и возведение в ранг академической дисциплины переводят его в разряд элитарного сценического жанра в лице фольклоризированных ансамблей и отдельных исполнителей.

Композиторское творчество, исторически уходящее корнями к мэтрам русской школы, национальный песенный фольклор рассматривает не только с точки зрения мелодического, ритмического, стилистического начал. Авторов, особенно с развитием ЭВМ (ПК) и электронной музыки, интересует темброинтонационная составляющая, выражающаяся в темброцентристской направленности современного композиторства.

2. Каждая отдельно взятая культура предлагает свою традиционную фольклорно-мифологическую реальность, которая универсализирует национальные черты и в итоге влияет на психо-музыкально-акустическую модель аутентичного тембра как компонента народной жизни, а также имеет решающее значение для отождествления индивида в системе «свой-чужой» с точки зрения принадлежности к традиции.

Желая сохранить свое локальное этнофольклорное устройство, этнопевцы вырабатывают различные формы темброакустического претворения голоса исходя из обертоново-резонансной обстановки.

3. Изучение музыкально-акустических параметров аутентичного тембра в национальных культурах разнится. Зарубежным этномузыковедам-акустикам свойственно делать акцент в сторону физических свойств звука и больше уделять внимание специфическим АЧХ спектра, которые в данной национальной традиции являются характерными, тогда как отечественные подчеркивают важность и эстетической составляющей народного пения. Также параллельно выявляются уникальные национальные певческие манеры.

Однако анализ исследований показал, что в большинстве своем музыкально-эстетические и музыкально-акустические свойства имеют одну вокально-певческую природу и прикладное применение в быту.

4. Музыкально-эстетические свойства аутентичного тембра базируются на традиционном мышлении, выражающемся в качестве аутентичного обертоново-резонансного звучания, как в виде обрядово окрашенного звука, так и обрядово неокрашенного, которые нацелены на передачу внутреннего мира этноличности. Эстетика аутентичного тембра обнаруживает природные зооморфные компоненты, где осуществляется прямая коммуникация индивида с окружающим миром. В некоторых культурах такое проявление является приоритетным направлением.

5. Музыкально-акустические признаки аутентичного тембра имеют определенные отличительные обертоново-резонансные свойства, выражающиеся в АЧХ музыкального звука. Важное значение имеют такие характеристики, как количество и качество резонансных групп (формант), близость межформантных областей, наличие «несущей частоты» – f_1 , усиливающей обертоново-резонансные компоненты f_0 , присутствие «особого обертона» и др.

6. Точки соприкосновения эстетических и акустических признаков аутентичного тембра объясняются повышением АЧХ звуковой волны, что приводит к увеличению частоты колебания (резонирования), когда звук переходит в световое отображение, где фиолетовый – цветовая гамма космических сил, выражающая религиозно-мифологическую картину мира человека традиционной культуры. Согласно же закону сохранения и перераспределения энергии следует, что аутентичный тембр как часть звуковой материи принадлежит к энергетическому акустическому биополю Земли. Энергия в мире едина и обладает потенциальными свойствами перераспределяться в разные агрегатные состояния, трансформироваться в звуковую, световую, электромагнитную волны и т. п.

Таким образом, аутентичный тембр как компонент национальной музыкальной культуры является триггером народной традиции и способен

выступать маркером расовой, генетической, национальной, языковой, семантической и др. принадлежности личности к географически определенной региональной группе людей и нести уникальные индивидуальные черты. Д. М. Ховард, говоря о значении звука как признаке основной коммуникации человека, пишет: «Звук человеческого голоса играет определенную роль почти в каждом жанре музыкального творчества, и существует скрытое увлечение звуком человеческого голоса и его ролью в выражении эмоций. Звук человеческого голоса пронзителен, поскольку он является основой повседневного общения в повседневной жизни, включая разговор, смех и невербальную вокализацию такую, как бессловесная песня и высказывание, адресованное младенцу»⁶⁰ [155].

Подытоживая вышесказанное, сформулируем определение аутентичного тембра.

Аутентичный тембр – маркер звуковой материи фольклорного темброинтонирования, который обладает сонорно-фонационными приемами национальной песенной традиции, выражает музыкально-эстетические и музыкально-акустические свойства, имеет узколокальные географические формы бытования, передает расовые, генетические, языковые, семантические признаки поющей (говорящей) этноличности, выполняет прикладное назначение в быту и не соприкасается с профессиональным миром академического музыкального искусства.

В рамках как национальной традиции, так и в условиях узколокального бытования аутентичный тембр опирается на музыкально-эстетические и музыкально-акустические свойства голоса, образующие «эталонную фоническую модель» звучащей материи, которая является признанным и неотъемлемым элементом народной музыки.

⁶⁰ «The sound of the human voice plays a role in almost every genre of music making, and there is an underlying fascination with the sound of the human voice and its role in expressing emotion. The sound of the human voice is poignant since it is the basis of everyday communication in the fulfilment of daily life, including conversation, laughter and non-verbal vocalisation such as wordless song and infant-directed utterance».

ГЛАВА 2. АУТЕНТИЧНЫЙ ТЕМБР В ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Традиционно репертуарная политика вокально-певческих коллективов подчиняется специфике исполнительской манеры и количественному составу. С одной стороны – это большие академические и народные хоры, исполняющие сочинения крупной формы и обработки народных песен⁶¹, а с другой – малые ансамбли, пропагандирующие традиционные формы бытования фольклора. Такая специфика в первую очередь опирается на исторические и политические события, происходящие в нашей стране, а не только на культурные нормы, свойственные российскому мировоззрению. Если до середины 80-х гг. XX в. процент крупных классических вокально-хоровых произведений занимает главенствующие позиции, то к началу 2000-х гг. авторские и исполнительские предпочтения отдаются малым ансамблям репродуцирующего фольклорного направления, работающим в каком-либо народно-песенном исполнительском стиле. Катализатором массового возникновения таких коллективов является Фольклорное движение 1960-х гг., упомянутое выше.

Отечественное вокально-хоровое композиторское творчество имеет два стилистических направления, связанные с претворением традиционного музыкального фольклора. Первое опирается на классические нормы XIX в. и в своей стилистике придерживается практики сочинения, основой которой являются тематизм и фрагментированные заимствования народно-песенной традиции, синкретизм и взаимосвязь этнографического источника с авторской музыкой, реконструкция жанра, сравнение и переоценка жанровых форм, что

⁶¹ К репертуару народных хоров также следует отнести авторские сочинения, стилизованные под народное музыкальное искусство и нередко объединенные под общей тематикой в большие театрализованные концертные программы. Например, «Ямщицкий сказ» в исполнении Государственного академического Сибирского русского народного хора – премьеры 25.09.2012 г. в ДК Железнодорожников г. Новосибирск. В программу вошли авторские произведения и народные песни Сибири.

соответствует классификационной системе претворения фольклора Н. Ю. Жоссан [48]. Также данному направлению свойственна стилистическая подача близкая западноевропейским нормам. Главным же его отличием является имитационный компонент в темброво-интонационном изложении материала. Композиторы «классического направления» не стремятся доподлинно претворять музыкально-акустические и музыкально-эстетические свойства аутентичного тембра. Первичное касание с фольклорным жанром, заключающееся, по мнению А. Г. Юсфина [145], в минимуме характерного, привычного и нормативного для данной культуры, как ангемитоника, трихордность, секундовая параллельность и др., становится достаточным маркером вокально-хорового сочинения крупной формы. Подчеркнем, что к данной категории относятся вокальные произведения, написанные для академического голоса либо народной «наддиалектной» [141, с. 94] манеры пения. Выделим таких авторов, как А. Ф. Муров, М. Г. Коллонтай, Ю. М. Буцко, А. В. Новиков, Е. Н. Кравцов, В. А. Гаврилин, А. Л. Ларин и др.

В отличие от первого, другое композиторское направление сосредоточено на «реанимировании» музыкального фольклора и этнографической передаче музыкально-стилистических признаков песенной традиции. К числу его представителей относятся композиторы «новой поставангардной формации», на своем опыте познавшие «прелесть» этнографических экспедиций, впитавшие аутентичный песенный фольклор и проникшиеся его мыслеформой. Творчество авторов фольклорной волны отличается глубоким погружением в «предельный слой» [145, с. 54] стилистики этнотрадиции, который базируется на первичных элементах народной культуры и связан со слуховым опытом познания «старины». Отметим В. И. Мартынова, П. В. Карманова, И. В. Астахову, Т. А. Чудову, Ж. А. Кузнецову, Ю. А. Евграфова, Л. А. Десятникова, М. Г. Коллонтая, И. В. Астахову, А. А. Дойникова, А. Г. Айги, В. Г. Захарченко.

Данное проявление композиторского фольклоризма акцентируется на обрядовой стороне жанра, заострении на архаике, переменности метроритма,

смещении акцентов и варьировании фразировки, усилении гетерофонного начала, преобладании вариационных норм развития. Исследователи М. С. Высоцкая и Г. В. Григорьева также выделяют «тотальную мелодическую вариантность» [24, с. 129], «проникновение инструментального начала в песенный тематизм и речевого начала – в инструментальный тематизм, скандирование мелодики, пение на грани крика (экзальтация)» [24, с. 129], указывают на применение композиторами малообъемных ладов и ладовых конфигураций, аккордовый параллелизм, использование политональности и полиладовости т. д.

Главной задачей здесь является доподлинная передача акустических и эстетических свойств аутентичного тембра через формы традиционного темброинтонирования узколокальных народных стилей, бытующих в этнопесенной среде. Для максимальной передачи фольклорных темброинтонационных черт авторы избирают миниатюрные ансамблево-исполнительские или сольные формы, творческий процесс которых формируется не просто на бытовых песенных жанрах, а способен передать психоакустические свойства музыкального фольклора. Такое полижанровое и полистилистическое разнообразие современного композиторского творчества создает особую движущую силу в отечественной академической музыке, а также отражает не только узкое понимание народного быта, но и воспроизводит национальное мировосприятие действительности. В данном ключе уместно привести слова профессора РАМ им. Гнесиных и хормейстера Е. Н. Байковой: «В условиях особенностей русской ментальности певческий компонент предстает как широкое понятие, в котором сопряжено и фольклорное начало, и искусство хорового пения, что весьма специфично для отечественной культуры в целом» [12, с. 167].

Также отметим, что с развитием отечественной фольклорной традиции и пропагандой аутентичного фольклора в исполнительской профессиональной среде, в том числе распространением сценических стилистических и жанровых форм фольклоризма, композиторское творчество в рамках национальной традиции целесообразно дифференцировать на русско-национально-

ориентированную музыку (русская песенность) и авторство, относящееся к традиции других народностей России. Например, творчество А. А. Касьянова, В. А. Белого, М. В. Коваля следует отождествлять с претворением чувашского фольклора; Ч. Таннангашевой – шорского песенного начала; Б.-М. Тулуши – тувинской традиции; А. В. Новикова, Н. Н. Менцера – с наследием народов Дальнего Востока и др.

Творчество некоторых авторов сопряжено с обоими направлениями, например, Н. К. Мешко, В. Г. Захарченко и А. В. Мосолова. Талант претворения фольклора М. Г. Коллонтая и Т. А. Чудовой обнаруживается как в написании музыки для академической манеры пения, так и народной.

Опираясь на данные композиторские направления, автор настоящего исследования строит свой следующий музыкально-теоретический анализ.

§ 1. Воплощение аутентичного тембра через темброво-стилизированные формы изложения

Российское классическое искусство к устной фольклорной традиции обращается еще в XVIII в. Но расцвет нового музыкального течения отмечается с XIX в., когда видные деятели того времени целенаправленным вектором своего творческого пути выбирают народную деревенскую песню. Такое увлечение оказывается не случайным выбором. Русская песенная культура, наполненная своеобразной самобытной импровизационной свободой, протяжностью музыкальной речи, темброво-интонационной семантической знаково-стью и безграничностью мелодических и ладогармонических систем, оказывается неиссякаемым источником вдохновения и идей для авторского самовыражения. Тематическая насыщенность и интонационная свобода русской мелодики, по утверждению С. Н. Шафранова, выступают в качестве свободного творческого выбора художника и являются частью его культуры, где

поэтическое и музыкальные начала взаимодополняют друг друга и ни ущемляются особыми рамками музыки и поэзии, ни соподчиняются и ни главенствуют в своем единстве. «Любой слог текста при распевании может быть протянут, сколько-то требуется напевом, а в произношении, отдельном от напева, каждый слог произносится снова, как в обыкновенной речи» [137, с. 169].

В реалиях новой и новейшей исторической модели XX–XXI вв. композиторское творчество, связанное с фольклором и подкрепленное этнографическими и этномузыковедческими знаниями, получило полную свободу собственного авторского волеизъявления.

Оставаясь в рамках академической традиции и вобрав креативность современных течений, композиторы воплощают свои самые смелые замыслы на народно-музыкальной и народнопоэтической почве.

Одним из аспектов обращения к фольклору является манера подачи звука, которая в этноисполнительстве представлена разнообразными моделями и основана на идентификации и узнавании аутентичного тембра как в русской песенной культуре, так и обычаях других народов России.

В рамках настоящей диссертационной работы на примере вокально-хорового творчества мы озвучим композиторский фольклоризм, который отражает музыкально-эстетические и музыкально-акустические параметры аутентичного тембра через *темброво-стилизированные формы изложения*.

Данный авторский прием изначально не предполагает воплощение доподлинной звуковой аналогии, а лишь тембровое цитирование, как «периферийное» слагаемое фольклорной традиции. Его задачей остается воссоздание жанра через сугубо значимые, по мнению композитора, темброво-интонационные, ладогармонические, мелодико-стилистические, метроритмические фрагменты и национальные комплексы на основе оригинального материала, которым могут являться как песенные образцы, так и архаичные до-музыкальные структуры.

1.1. Применение метода звукового символизма как акустической идеи моделирования аутентичного тембра

Продолжая традицию авторского претворения фольклора, положенную И. Ф. Стравинским, Б. Бартоком и др., доминантой которой становится воплощение таких элементов, как стилистическая стереотипность, опора на жанровость и песенность, обращение к принципам фольклорного мышления, композиторы смещают акценты в сторону свободного творческого ориентирования и тембровую составляющую музыкальной фактуры, но тем не менее остаются в границах классической демонстрации материала. Не выходя за рамки академического искусства, они вовлекаются в игру акустических образов звукового символизма, что позволяет «проникнуть» за грань обрядово-мифологического восприятия сакрального пространства народной традиции путем представления звучащей модели.

«Хор без слов»⁶² Т. А. Чудовой – нетривиальное произведение в плане музыкальной организации и формы. «Гудящее» еле слышными гармоническими хоровыми фонами, вкрапленными в сольные женские вокализы и переходящими в глиссандирующие всплески и вскрикивания, по высказыванию В. В. Громадина, оно напоминает «этакие песни китов в переложении для хора» [33]. В идею зарисовки положены свободно ритмизированные речевые темброво-интонационные восклицания на неопределенную высоту, эмоционально пульсирующие в своеобразном акустическом стереопространстве. В. С. Иванова соотносит стилистическую авангардность данной музыки с причетным обычаем, отмечая всхлипывающую манеру исполнения, доведенную до высшей точки экспрессии. Она пишет: «Гармоническая вертикаль устроена в нем необычно – “плачи” в средней части наслаиваются друг на друга, достигая высокой кульминации» [57, с. 3].

⁶² Чудова Т. А. Хор без слов для смешанного состава a' cappella, 2009.

В первой части «Хора...» прослеживается параллель с интонационно-речевыми чертами колыбельного жанра. Virtuозное полиинтонационное наложение хорových партий-пластов создает стереоскопичность музыкальной ткани, где хоровое «убаюкивание» на фонему «Э-э-э» оправдывает символический «плачевый вопль» солистки в высоком регистре.

Вторая часть, наполненная темброво-интонационной стилизацией, «разрешается» в общехоровое «причитание» как мелодически оформленное, так и свободно интонируемое, наполненное короткими мотивами-попевками и длительными удерживаниями звука на одной высоте.

Фольклорная основа, присущая Т. А. Чудовой, воплотилась в стереофонизме «Хора...». Сопоставляя академическое и аутентичное, автор синтезирует полярные культурно-семиотические коды и добивается нерасчлененности в музыкальном ядре благодаря темброво-интонационному звуко-символическому моделированию.

Особое место в музыке 1980-х гг. занимает выдающееся произведение В. А. Гаврилина Симфония-действие «Перезвоны»⁶³. С точки зрения претворения новой фольклоризированной музыкальной мысли, гаврилинский «примитивизм», выраженный в текстах и микроинтонациях, укрупнение создаваемого образа через жанровость и его психологизацию, особая характерность передают современные тенденции музыкальной востребованности и приверженности к эстетическому чувству.

Второй раздел «Перезвонов», состоящий из пяти номеров – «Ерунда», «Посиделки», «Ти-ри-ти-ри», «Воскресение», «Вечерняя музыка» – погружает слушателя в колоритный мир «народной» сонористики, блестяще представляющей повседневную жизнь русской деревни. Части наполнены имитациями колокольного звона, повторяющимися междометиями, частушечными присказками и прибаутками, звукоподражаниями, передающими то ли музыкальные образы детских закличек, то ли птичьих трелей.

⁶³ Гаврилин В. А. «Перезвоны». По прочтении В. Шукшина. Хоровая симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя и ударных. Партитура, 1981–1982 гг.

Номер «Ти-ри-ти-ри» (прим. 8, Приложение 3) представляет собой квинтэссенцию из традиционной вокальной имитации инструментального наигрыша путем напевания мелодии обрядово неокрашенным звуком на различные фонемы и темброво-интонационного копирования птичьей «перелетки», схожей по жанру с календарными детскими песенками-считалочками. Начинаясь с припевок «под язык» в вариационном изложении, мелодические линии логически «изживают» себя и трансформируются в речитативные интонационно-интуитивные модели, тембрально символизирующие кульминацию происходящего бытового события, сконцентрированного в едином временном промежутке. Здесь можно услышать «чирикание воробьев», одиночные возгласы, доносящиеся обрывки слов от параллельных разговоров, общее народное одобрение. Человеческое, животное и стихийно-природное смешиваются в едином звучащем веществе живого слова.

Пример 8. Гаврилин В. А. «Ти-ри-ти-ри», ноты [163, с. 63]

The musical score is presented in five staves. The first two staves are vocal lines with lyrics: "ри - та, ти - та, ти - та_та_ри - та, ти - та_та_ри - та, ри - та, ти - та,". The next two staves are instrumental lines with lyrics: "ту - ба, ту - ба, ту - ба, ту - ба, ту - ба, ту - ба, ту - ба, ба!". The bottom staff is a bass line with "gliss." markings and "Oxl" and "Yxl" labels.

Акустическая магия «Действа», как и творчество художников-импрессионистов, характеризует «магию» пространственно-временной и световоздушной сред, рефлексируя к ощущению формы и материальности изображаемого образа или предмета, его «настоящности». В музыке В. А. Гаврилина

Е. А. Ручьевская отмечает грани его языка: «Искренность, эмоциональная отзывчивость соединяются с психологической глубиной, сложностью подтекста. Для него чрезвычайно характерна экономия средств (совмещение функций) и способность использовать ассоциативные связи элементарных средств в наиболее нетривиальных ситуациях; обычное в необычной функции, как бы поставленное в иной ряд восприятия» (Цит. по [110, с. 62]).

В процессе поиска и утверждения творческого пути автор рассматривает несколько вариантов развития своей основной цели, которой подчинена общая концепция произведения искусства. Обращение к фольклорному источнику предполагает и воплощение тембровой модели если не в подлинной передаче эстетических черт, то через создание определенной акустической атмосферы, которая способна изображать близость к фольклорному звучанию. Несомненно, народная манера пения, основанная на темброво-интонационном ядре национального колорита, традиционно сосредоточена на звукоподражании окружающему миру, тогда как академическое пение способно только симитировать немзыкальные принципы этнотворчества, переинтонировать или стилизовать мелос.

Например, кантата «Свадебные песни»⁶⁴ Ю. М. Буцко, насыщенная песенно-народными интонациями и текстами, изначально не предполагает какой-либо связи с оригинальным источником. Авторская музыка, написанная в народном духе, призвана передавать «тембровую аналогию вокально-хоровыми средствами» [50, с. 25].

Обратимся к № 4 «Куда мне девице?» (прим. 9). Здесь Ю. М. Буцко применяет тембровую имитацию, которую можно сравнить с конским топотом. С одной стороны, такая авторская трактовка представляет народное обрядовое действо – плач невесты и приближение «свадебного поезда». Используя эффект монтажа, композитор объединяет два события, одновременно происходящие во времени, в единый пространственно-временной континуум, как

⁶⁴ Буцко Ю. М. «Свадебные песни». Кантата на народные тексты для меццо-сопрано смешанного хора и симфонического оркестра, № 4, 1965.

будто сдвигая явления и искажая реальность. С другой – фонационное изменение слогов в хоровом аккомпанировании («Кэс-сэт», «Кля-чет», «Чук-чик») из цокота копыт трансформируется в «тиканье» часового механизма, символизирующего быстротечность жизненных процессов и скорую изменчивость событий. При этом обе трактовки данного музыкального отрезка существуют в одном музыкально-философском аспекте.

Пример 9. Буцко Ю. М. «Куда мне девице?», ноты [162, с. 42]

Mezzo-soprano solo

S. - гу от го- ря во чис- то по- ле,-

A. к ля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет.

T. к ля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет, кля_чет.

B.

Стереобъемность предстает одним из критериев творчества Ю. М. Буцко. В ней заключена основная идея автора, способная передавать, с одной стороны, ощущение «расширения» границ время-пространства, создавая медитативное состояние, а с другой – сжимать хронотоп до элементарной звуковой частицы, то удлинняя его, то сокращая. Контрастное графическое видение музыкального полотна для Ю. М. Буцко представляется в качестве плоскостного выражения драматургической линии, которое выражается и в фактурном изложении, и в комплементарности тех сочинительских элементов, которые, в сущности, создают сакральное пространство музыки.

Для фольклорной традиции пространственное восприятие жизни имеет магический характер. Одновременное переживание историчности событий и цикличности привычных процессов в этнобытовой среде воспринимается как

бесконечное следование и перерождение из одного биологического состояния в последующее – сменяемость поколений, но постоянство традиции. В таком разрезе фольклоризм Ю. М. Буцко концентрируется на национально-мировоззренческом ядре, объединяющем в себе все аспекты народной жизни, которые выражены в музыкальном наследии, и передает их через звукосимволическую идею профессиональной музыки. В стиле Ю. М. Буцко Е. А. Дубинец подчеркивает авторский подход к представлению материала: «Соотношение двух полярных цветов, двух предельно контрастных элементов, так или иначе между собой пересекающихся, образует главную “сюжетную” канву многих произведений композитора, их подтекст, их символическую программу. Эти элементы, как правило, соотносятся не на макроуровне (формы в целом или ее части), а на микроуровне (мотивном, внутритематическом)» [41, с. 50].

Еще одним из способов композиторского моделирования аутентичной тембровзвучности предстает традиционная полижанровость через имитацию фольклорной исполнительской манеры.

Так, в Кантате на народные тексты для женского хора *a cappella*⁶⁵ А. В. Новиков передает идею полистилизма в конкретном воплощении фольклорного материала, таким образом творя «жанровый прообраз фольклора» [77, с. 119]. Создавая произведение на фольклорно-поэтической основе, композитор в первую очередь решает образно-художественные задачи с помощью фонетики и особой манеры произношения, тем самым делая акцент на выразительных средствах вокально-хорового искусства.

Обратимся ко второй части Кантаты (прим. 10). Она основана на считалке «Чикилики-микилики, летели голубилики по кусту, по мосту, по белому укусту», отсылая слушателя в языковую звукоподражательную игру детского необрядового фольклора. С одной стороны, текстовая полифонизация (разночтение), выделение отдельных фонем, маркирование определенных слов и слогов, разнообразная семантика, образованные темброво-интонационными

⁶⁵ Новиков А. В. Кантата на народные слова для женского хора *a cappella*, 1987.

свойствами и психоакустическими эффектами техники хорового звучания, формируют образно-смысловую картину шуточной иллюстрации, наподобие полета или скольжения. С другой стороны, благодаря гетерофонному расщеплению на секундово-терцовые «C–D», «D–Es», «C–Es» соотношения центральных интоном (например, «С», «Ч», «К»), повышение интонации, перекрест голосов и динамичная равномерная пульсация создают психоэмоциональное напряжение, характеризующее «обрядово-заклинательную манеру заговоров» [97, с. 2].

Пример 10. Новиков А. В. «Чикилики-микилики», основная тема⁶⁶, ноты [77, с. 121]

The musical score consists of five staves. The first staff is for Alto, followed by Soprano, Alto, Soprano, and Alto. The music is in 4/4 time and features a rhythmic melody with a steady pulse. The lyrics are: Чи - ки - ли - ки ми - ки - ли - ки, ле - те - ли го - лу - би - ли - ки, ле - По кус - ту, по мос - ту, по бе - ло - му у - кос - ту. Чи - те - ли го - лу - би - ли - ки, ле - те - ли го - лу - би - ли - ки. Чи - ки - ли - ки - ми - ки - ли - ки, ле - те - ли го - лу - би - ли - ки по ки - ли - ки - ми - ки - ли - ки, ле - те - ли го - лу - би - ли - ки ле кус - ту, по мос - ту, по бе - ло - му у - кос - ту, по

По мнению исследователя творчества дальневосточных композиторов Т. В. Лесковой, фольклорная полижанровость А. В. Новикова, сформулированная в «Кантате...», является истоком «альтернативной полистилистики» [75, с. 1092], претворенной в духе Г. В. Свиридова, И. Ф. Стравинского и

⁶⁶ Новиков А. В. Кантата на народные слова для женского хора а'cappella, № 2, 1987.

Б. Бартока через контрапунктно-остинатные, микроостинатные и алеаторные приемы композиторского письма [75, с. 1092].

В частности, принцип микроостинато представлен в пятой заключительной части «Эни-бэни» (прим. 11). Помимо яркой образной нарастающей динамики полифонического противопоставления, основанного на вокальных репликах, напоминающих, по выражению Т. В. Лесковой, «спор “поколений”, приобретающий все более взаврадашний и безудержный характер» [77, с. 118], большой интерес представляют темброво-интонационные и фонолексические приемы хоровой акустики. Используя сонорность в качестве генеральной техники, композитор выводит ее на уровень мышления, как способ парирования специфической колоритностью певческой фонации, через которую доступно осуществить моделирование музыкально-эстетических и музыкально-акустических параметров аутентичного тембра, а также воспроизвести народно-бытовую атмосферу совершающегося события.

Пример 11. Новиков А. В. «Эни-бэни»⁶⁷, ноты [77, с. 124]

f subito p Шёпотом

Soprano 1
э - ус дэ - ус кос-мо-дэ - ус, бакс, бакс

Soprano 2
э - ни э - ни бэ - ни, э - ни бэ - ни, бэ-ни рэкс

Soprano 3
фан-дэр фин-дэр жэкс, фан-дэр фин-дэр жэкс, фан-дэр фин-дэр жэкс

Alto 1
э - - - ни, э - ни бэ - ни рэкс

Alto 2
э - ни бэ - ни рэкс, э - ни бэ - ни рэкс,

⁶⁷ Новиков А. В. Кантата на народные слова для женского хора а'cappella, № 2, 1987.

Т. В. Лескова подытоживает работу с тематическим материалом и представлением фольклорно-жанровой стилистики: «Элементы фольклора способствуют расширению семантико-содержательного ряда произведения, ассоциативно распространяясь, например, на исполнительский хоровой коллектив. Фольклорность музыкального интекста способствует созданию особого облика хора. Он воспринимается как носитель “фольклорного”, традиционного сознания, как коллектив, вовлеченный в атмосферу обрядового, театрализованного действия, и тем самым персонифицированный» [77, с. 120].

Метод звукового символизма в творчестве А. В. Новикова имеет значительную ценность, связанную с театральной работой композитора, долгое время писавшего для сценических постановок. Видение музыкальной формы через театрализацию музыки отличает творчество А. В. Новикова. Как для драматического искусства знаковость и «предлагаемые обстоятельства» являются неоспоримой фабулой и фактом существования воображаемой истории героя, так музыкально-акустическая модель предстает законченно обыгрываемой системой звуков, где символ несет основную смысловую нагрузку.

Осваивая стилистику традиционных жанров, композитор формировал представления о типах переинтонирования и авторской интерпретации, синкретизме и музыкальной театрализации.

Последователем фольклорного модернизма становится московский композитор М. Г. Коллонтай (Приложение 1). Претворяя локальный региональный песенный фольклор Смоленской области в Хоровом цикле «Деревенские хоры»⁶⁸ для солистов и смешанного хора *a' cappella*, композитор воплотил песни, напетые выдающейся народной певицей А. И. Глинкиной, уроженкой Смоленщины, в последние годы проживавшей в Московской области,

⁶⁸ Коллонтай М. Г. «Деревенские хоры». Хоровой цикл для солистов и смешанного хора *a' cappella*, № 9, 1971–73.

гармонично вписавшиеся в авторские видение и прочтение «автентичной» [83] традиции.

Погружение в сонорность музыкального материала произведения открывает удивительную темброкрасочную звучность, формирующую определенное акустическое пространство. Каждый номер наделен специфическими темброво-интонационными элементами, создающими стереоскопические образы народного быта. Фольклорные интонации, сменяемые классическими академическими вокально-стилевыми приемами, форма в которых как будто «кристаллизуется», оживляют музыкальную материю, делая ее гибкой и пластичной. Специфические спады-glissando на неопределенную высоту (№ 5, 8), спонтанные выкрики (№ 3), остановки-ферматы как символ «замирания» пространственно-временного множества (№ 1, 4), характерные задорные народные девичьи возгласы (№ 3), интонации-всхлипывания (№ 4), подъезды к ноте «в народной, а не в академической манере» [167, с. 31] (№ 5, 8), использование элементов народной ритмики танца в виде притопывания (№ 10) передают «гравитационную силу» [54, с. 161] песенного народного искусства, наполненного стихийностью и интуитивной первозданностью. «Владение музыкальной энергетикой – это способность управлять силовыми линиями, их направленностью, создавая либо напряженное энергетическое поле, либо разряженное; это владение типами и формами энергии в том или ином культурном контексте; это способность выстроить цепь энергетических волн, ведущих к кульминации, а затем к снижению напряжения, к равновесию сил, вызывающих катарсис» [98, с. 32], – утверждает А. А. Никитин.

Темброво-акустическое напряжение, сконцентрированное в свадебной обрядовой песне «Вир, вир колодезь», изначально исполняемое в умеренном темпоритме при оригинальной трактовке А. И. Глинкиной и «сдобренное» природной вокальной мелизматикой, так переинтонируется и перефразируется композитором, что приобретает другой жанровый смысл и вокально-

интонационный стиль подачи материала. Насыщенный народно-песенными этноформами, № 9 «Вир, вир колодезь» (прим. 12), у М. Г. Коллонтая демонстрирует троице-обрядовое хороводно-плясовое эмоциональное настроение, которое выражается в повторяющемся рефрене «Ой, лю-ли, лю-ли...».

Основой идеи звуко-символизма здесь является подражание журчанию воды и, отчасти, птичьим трелям («Вир! Вир!» в высоком регистре). Для данной акустической модели композитор прибегает к фонетическому («Фс!...», «Фш!...») и темброво-интонационному («Вир! Вир!») приемам.

В акустической составляющей водного потока присутствует звучание, в общей сонорности напоминающее «шипение» и фонетически легко изображаемое. Разбирая тембр «журчания воды» на спектральные компоненты, можно отметить, что низкочастотные обертоновые составляющие и АЧХ фонемы «Ш» находятся приблизительно в едином звучащем сегменте. Таким образом, композитор данной интонемой, исполняемой партией баса, стремится изобразить «глубину» и «полноту» водной стихии. Сам М. Г. Коллонтай комментирует такую тембральную игру так: «Основу составляют более низкие голоса, а над ними в квинту и октаву надстраиваются их тени-обертоны» [63]. Как видим, здесь композитор обращается к технике исполнения квинтового и октавного обертонов, свойственных традиционному русскому темброинтонированию. Спектроакустическая составляющая фонемы «С» наоборот насыщена высокочастотными гармониками и лишена низких обертонов. Из того же акустического анализа водной стихии прослеживается подобная закономерность – высокие частоты, издаваемые водой, напоминают «мелкий песок». Фонетически данное явление легко изобразить на звук «С». Сама фонема «Ф», насыщенная среднечастотными гармониками, скорей всего должна символизировать «вхождение» в воду, а в пении – атаку звука.

Пример 12. Коллонтай М. Г. «Вир, вир колодезь», ноты [167, с. 51]

С. так и бу - дет во - да!
вдвоем Вир! Вир! Вир! Вир! Вир!

А. так и бу - дет во - да!
Вир! Вир! Вир! Вир! Вир!

Т. так и бу - дет во - да! Фс!..

Б. так и бу - дет во - да! Фш!..
вчетвером ...Таки бу - дет во - да.

В результате композитору удалось сохранить спектрально-обертоновый баланс той акустической идеи, которая сформировала тембровую модель, символически тождественную аутентичному тембру.

Темброво-интонационный метод исполнения «Вир!» в данном примере целесообразно рассматривать в разных плоскостях. С одной стороны, в вокальной подаче и манере исполнения, динамически и энергетически обусловленных замыслом создателя, легко идентифицируются образы быстрого и динамичного течения воды как символа скоротечности жизненных циклов и невозможности изменить совершившееся по принципу «В одну реку два раза не войти». С другой – способность имитировать птичьи «разговоры» в высоком регистре на свободное «падение» и возобновляемый «взлет» вокально-песенной интонации с акцентировкой символизирует зарождение новой жизни, радость, всеобщее ликование.

Само же слово «Вир», переводящееся с диалектного языка как «глубокий», объясняет знаково-символическую систему, изначально заложенную в «живой» традиционный мелос, который впоследствии представлен концентрированными песенно-народными темброинтонациями и стилизованным

академическим исполнением как музыкально-эстетическая и акустическая трактовка.

Композиторская практика И. В. Астаховой тесно сопряжена с народно-песенными коллективами, манера которых приближена к этнографической узколокальной традиции. Безусловно, способы работы с таким музыкальным форматом требуют кардинально другого подхода, чем с классическим академическим искусством. Вокальные возможности значительно отличаются, а исполнительский инструментарий гораздо шире и не ограничен жесткими параметрами профессиональной филармонической музыки.

Принимая решение работать с фольклорным ансамблем, автор, в первую очередь, решается «расширить рамки» эмоционально-эстетического восприятия предлагаемого музыкально-акустического фона, а во вторую, согласно устной традиции, «пригласить» слушателя к совместному созиданию обрядового фольклорного пространства. Принцип существования и взаимодействия данной структуры подробно описывает Л. В. Кулаковский и отмечает, что народно-певческий коллектив в своей структуре имеет совершенно другие принципы формообразования, нежели академический хор. В отличие от второго, первый коллектив строится по принципу соборности, присущей славянскому мировоззрению, в основе которой лежит концепция единства индивидуальностей, т. е. совместное музицирование ярких и талантливых представителей этновокального искусства, каждый из которых в любой момент может стать солистом, но при этом сохранять музыкальную форму и ее наполнение в общей исполнительской палитре. «“Одному не спеть, – приходилось мне часто слышать, – артелью легче”. Это выражение “петь артелью” очень характерно для народного склада песни. В песенной артели каждый член является исполнителем и вместе композитором. <...> запевала дает тон песне, влияет на стиль данного варианта – вольный или строгий, но каждый порядочный певец может быть запевалой» [68, с. 23], – приводит мысли мастера Л. В. Кулаковский.

Опираясь на интонационно-речевую основу аутентичного тембра, композитор создает темброво-интонационные модели, акустически близкие

традиционному обрядовому звукоподражанию животному миру и природным стихиям, также имеющие признаки звукового символизма.

Тематическим и мелодическим конструктором для «Реплик птиц» (прим. 13) И. В. Астаховой в «Заклипании весны» послужили мелодии-сигналы как эмоциональные возгласные интонирования детского народного творчества. Стоит заметить, что орнитологические темброво-акустические звукоподражания в фольклорной среде явление обиходное и фонетически легко воспроизводимое. Эта связь объясняется принципами ведения хозяйственной деятельности, в частности промысловой охотой и разведением домашней птицы.

Обоснованием того, что в данном примере представлены не подражающие темброво-имитирующие звуковые элементы, а применен метод звуко-символизма, то есть соблюдение правил вокальной интонации и присутствие тоновой фиксации в мелодической основе. В их числе, стилизованное контрастно-регистровое глissандированное пение, выдержанное следование музыкально-интонационной нотации; осмысленное фонетическое произношение конкретного текста; сохранение метроритмической организации мелодии; соблюдение ладовой структуры и обретение основного опорного тона в конце фразы; в тембровом отношении пение мало напоминает аутентичную звуковую имитацию, а несет «обозначающий» действие характер; исполнение имеет четко заданную драматургию и подчинено правилам театрализации.

Пример 13. Астахова И. В. «Реплики птиц»⁶⁹, ноты [159]

The musical score consists of three staves of music in 4/4 time. The melody is characterized by glissandi (sliding notes) and specific rhythmic patterns. The lyrics are: 'Пить, пить, ча-ю, ча-ю, пить, пить, са-мо - вар - ни - чать!'. The first staff starts with a 'gliss.' marking and the word 'Пить,'. The second staff continues with 'пить' and 'ча-ю, ча-ю'. The third staff concludes with 'пить, пить, са-мо - вар - ни - чать!'. The score uses various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and glissandi markings.

⁶⁹ Астахова И. В. «Закливание весны» для детского фольклорного ансамбля, 2002.

Авторское произведение, в отличие от образца устного народного творчества, всегда имеет смешанные стилистические признаки и методы претворения фольклорного материала, а также носит обобщающие культурно-исторические предпосылки.

Яркой премьерой 2002 года творчества И. В. Астаховой стал перформанс «Семь загадок»⁷⁰. Произведение кантатно-ораториального жанра имеет номерную систему и близкó к подголосочной полифонии (прим. 14). Как и предыдущая композиция, создано для коллектива, пропагандирующего традиционное творчество, что только подчеркивает жанрово-стилистический выбор композитора в написании действия на мотивы фольклорных песенных образцов.

Каждая из семи частей олицетворяет музыкальную загадку, решение которой дается в финале. Авторская идея, заключенная в головоломках-номерах (Солнце, Месяц, Река, Ветер, Дождь, Бег-горюч камень, Доля-судьба), в итоге объединена общей «тайной» и олицетворяет языческое ритуальное действие, происходящее в ночь на Ивана Купала.

Отметим, что исторически за данным произведением закреплено два названия – «Семь загадок» и «Языческая фантазия», последнее имеет более раннее происхождение. Именно под этим титулом оно предстало перед зрителями впервые⁷¹. В музыкальном плане варианты идентичны, в словесном же имеют некоторые разночтения.

Тембровые звуко-символические черты «Семи загадок», оттененные фольклорным звучанием и манерой интонирования, также проявлены в самой мелодической ткани и фонетическом наборе выбранного текста. Например, образ реки из № 3 (прим. 14) автор представила в виде повторяющейся попевки в пределах кварты у партии альты II на определенные словесные фразы,

⁷⁰ Астахова И. В. «Семь загадок» для народного хора, солистов, группы ударных инструментов и электро-синтезированного звукового дизайна с видеорядом, 2001.

⁷¹ Премьера состоялась 24.04.2002 в Большом зале РАМ им. Гнесиных при участии очного народного хора студентов. Художественный руководитель профессор, доктор пед. наук Л. В. Шамина. Главный хормейстер Е. Н. Байкова. Режиссер-постановщик Н. В. Табачкова. Хореограф-постановщик А. И. Шилин.

«сдобренные» свистящими «С», «Ц», а также шипящим «Ч», партиях сопрано и альты I – «З», «Сь», «К», «Ш».

Пример 14. Астахова И. В. «Река»⁷², ноты [161]

The musical score consists of six staves, each with a vocal part and Russian lyrics. The lyrics are: "зи - ма, за - мы кай - ся! Без шу - му, без шу - му, без шу - му, без ди - ца в ручь - е да бур - лит - ся, чис - та во - ди - ца в ручь - е да бур - лит - ся, да чис - та во - да, да хо - лод - на, чис - та, чис - та во - да, да хо - лод - на, чис - та." The score is written in a key with one flat and a common time signature. The vocal parts are arranged in a vertical stack, with Soprano 1 at the top and Bass at the bottom.

Наложение данных фонем по гармонической вертикали рождает необычное сонорное явление, напоминающее падающие капли воды. «Шепотное» исполнение мужскими голосами добавляет «шелестение» в атмосферу произведения по низким частотам, усиливая стереофонические свойства звуковой материи. Исполнение осуществляется со сценическими движениями, что расширяет и дефокусирует акустическое пространство музыки. Сопровождение перкуссии добавляет динамики в гармонизацию ритмических связей.

Изобразительный звуковой символизм для творчества И. В. Астаховой является традиционным методом взаимодействия с музыкальным материалом. Образное начало, основанное на принципах славянской мифологии, и визуализация действия на уровне музыкально-выразительных средств выделяют

⁷² Астахова И. В. «Семь загадок» для народного хора, солистов, группы ударных инструментов и электро-синтезированного звукового дизайна с видеорядом, № 3, 2001.

композитора и формируют индивидуальный авторский почерк. Изобразительно-символическим примером является опера для народных голосов и камерного ансамбля «Казачья сказка» (1998) по сюжету русской казачьей сказки «Горе-злосчастье» [160], в которой воплощены образы магических действий – «Приворотная песня Дарьи», «Песня нечистой силы», «Колдовство Горя-злосчастья», в противовес отрицательным ликам представлены силы доброго начала – «Молитва» и др.

Ярким триггером композиций И. В. Астаховой представляется уклон в темброцентристские методы передачи музыкально-акустической информации, цель которых историческое реставрирование и ретранслирование эстетики народно-песенного творчества через моделирование свойств аутентичного тембра и формы традиционного интонирования как «праосновы» существования «звучащего вещества» [9, с. 8; 11].

Также среди ярких фольклоризированных произведений композитора отметим «Духов день» для женского ансамбля *a' cappella* (2006), «Величальные песни» для женского фольклорного ансамбля *a' cappella* (1997), жанрово стилизованных в духе календарно-обрядовой поэзии.

Метод звукового символизма в композиторском фольклоризме олицетворяет концепцию моделирования темброво-интонационной манеры традиционного песенного искусства другими вокально-стилистическими формами подачи авторского музыкального материала, стилизованного под фольклор. Применяя такие интонационно-имитационные приемы, как подражание звукам живой и неживой природы, создание образов нематериального мира, опора на сонорно-фонационные свойства текста логически осмысленного и абстрактного, звукосимволизм, наполненный идеей сформировать образ народного пения, по своему тяготению тождествен темброцентризму, направленному на оригинальную подачу акустической и эстетической моделей аутентичного тембра.

1.2. Претворение аутентичного тембра через темброво-цитатные формы композиторского письма

В отличие от звуко-символического метода, где воплощение аутентичного тембра осуществляется через консолидацию и концентрацию акустически знаковых признаков, темброво-цитатные приемы передачи музыкального материала реализуются путем заимствования и копирования эстетических черт этнотембра и преобразования фольклорного мелоса [10, с. 132]. Внедрение извлеченной окраски в авторскую музыку, такого «внетекстового образования, замкнутого по форме сегмента с заданным семантическим значением» [43, с. 70] способно, во-первых, придать композиторскому сочинению оттенок народности, а во-вторых, приблизить этномелодию к мировоззрению современного меломана путем переосмысления ее функции в произведении.

Цитата, помимо выхода за рамки жанрово-стилистической модификации и реализации «сложной, многосторонней трансформации народной мелодии» [31, с. 104], способно спроецировать фольклорное тембротворчество на эстетические и акустические традиции профессиональной академической вокальной школы и таким образом преодолеть стереотипность восприятия исполнительских ограничений и предубеждений. Одним из маркеров современного искусства является полистилистическая ориентация, проявляющая многовекторность в демонстрировании практического употребления накопленного опыта.

Фольклорно-интонационная составляющая, выраженная в речевом и мелодическом началах традиционной песенной культуры, сопряжена с диалектными особенностями языка. В темброво-цитатном отношении она преобразовывается и подстраивается под «индивидуальный художественный замысел» [31, с. 51], а обрамленная музыкальным вкусом художника, выдает национальный характер и принадлежность примененной цитаты.

Прибегая к цитированию, композитор всегда желает найти некоторый компонент, связанный с драматургией музыкального произведения и

усилением образного содержания предлагаемых обстоятельств, которые включены в действие. В многогранной палитре сонорных элементов композиторского письма темброво-цитатные формы предлагают различные подходы в решении творческой задачи вкрапления аутентичной окраски. Но более обобщенными и прозрачными являются методы, выявляющие *прямое тембровое цитирование* и *косвенное тембровое цитирование*.

Композиторское вокально-хоровое творчество первого типа мыслит аутентичный тип интонирования в качестве универсального и ультрасонористического инструмента. Обращаясь к национальной традиции, исполнительской манере, региональной стилистике и жанровости, оно преследует цель более сложного и многопланового истолкования самобытной концепции творца, где, по словам Г. Л. Головинского, «фольклорные импульсы ощутимы в тех оригинальных, новаторских замыслах, содержание которых выходит за рамки непосредственного следования народным образцам» [31, с. 98].

Прямое тембровое цитирование осуществляется непосредственным включением аутентичного тембра или его элементов в композиторский материал. В качестве источника традиционного темброинтонирования могут выступать голоса специально подготовленных певцов, работающих в народно-певческой манере как узколокального стиля, так и владеющих «наддиалектной» школой.

Р. К. Щедрин одним из первых использует специфические звуковые эффекты народного пения и в «Поэтории»⁷³ экспериментирует с его акустическими свойствами, интонационной живой материей, стилистикой. Музыковед А. П. Утешева утверждает, что композитор обращается к аутентичному тембру, находясь «под непосредственным влиянием сонорных опытов польских композиторов – В. Лютославского и К. Пендерецкого» [130] и использует его для психоэмоционального ассоциативного усиления, связывая претворение с причетной традицией. Л. Н. Раабен заключает, что именно в следовании

⁷³ Щедрин Р. К. «Поэтория» на стихи А. А. Вознесенского. Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра, 1968.

жанру плача «с характерным распевом гласных, скользящими глиссандо и ультрахроматикой <...> достигает наивысшего своего уровня фольклоризм Щедрина» [110, с. 193].

Поставив перед собой идею синтезировать ненотированный, «скользящий» и звуковысотный темброво-интонационный сегменты, автор прибегает к системе монтажа [123], тем самым добиваясь «реконструкции» архаичных приемов народно-певческой традиции как национального элемента. Б. Б. Ефименкова подмечает: «Интонирование плача относится к тому искусству “образной речитации”, которое, по утверждению Асафьева, стоит на грани ораторства и распевного пения» [44, с. 83]. По мнению самого композитора, голос Л. Г. Зыкиной со свойственным ему ярко выраженным природным вибрато больше других напоминает тембры деревенских плакальщиц и сказительниц. На рисунке (прим.) 15 показан отрывок партитуры с сольной мелодической линией, передающей авторскую транскрипцию фольклорного пения.

Пример 15. Щедрин Р. К. «Поэтория» I часть, ноты [174, с. 5]

В чередовании попевочных микромоделей от интонационно-статичных (es–d–g–e–des–b) до ненотируемых сбросов (es–des–bes и es–des–b), хроматизме (es–e) и ритмической псевдоимпровизационной игре (3 и 5 такты в прим. 15)

Р. К. Щедрин делает попытку графически зафиксировать «интонационное блуждание» [130] музыкального материала и обозначить смену тембровой палитры, тем самым осуществить мысль о «занотировании» свободной тембро-интонации голоса.

Обращаясь к точкам соприкосновения эстетического и акустического, Р. К. Щедрин решает этот вопрос введением в «Поэторию» светографической партии *Luce* (Приложение 6), добавляющей поэтическому и музыкальному планам свето-эмоциональное выражение, где музыкальный и световой уровни подчиняются единой неразрывной логике – ритмика, кульминация, смысловые акценты, таким образом, реализуя «идейно-художественную задачу» [96, с. 144].

Стилистику и драматургические принципы «Поэтории» Р. К. Щедрин полностью перенес в другое свое произведение – ораторию «Ленин в сердце народном» (1969), технически и стилистически доведя до совершенства владение данным жанром и новыми композиционными средствами.

Исследователь А. К. Петров о цитатности А. Л. Ларина пишет: «Цитирование способствует образованию удивительной глубины образно-содержательного пространства, когда семантический смысл музыкальной цитаты проецируется на содержание поэтического текста» [104, с. 71]. Цитирование как компонент музыкальной драматургии способно осуществить «вживление» жанровой ассоциации в авторскую мысль, при этом сохраняя свою смысловую идентичность. Даже значительно переработанная цитата оставляет национальный след и подчеркивает оригинальность художественного замысла.

Продолжая тему Великой отечественной войны, в кантате «Солдатские песни»⁷⁴ А. Л. Ларин осуществляет метод тембрового цитирования через сочетание различных исполнительских манер. Чередование или объединение народного «концертно-сценического» [141, с. 40] и академического пения создают синтезированный звук, обладающий характерными обертоново-

⁷⁴ Ларин А. Л. «Солдатские песни». Кантата для чтеца, нар. голосов, академ. хора и инструментального ансамбля на слова О. Берггольц, Н. Тряпкина, И. Эренбурга, А. Прокофьева и народные тексты, 1985.

резонансными свойствами. Вряд ли автор ставит цель добиться контрастно-стилистического звучания. Унифицированная «наддиалектная» современная школа пения обладает чертами классического академического типа. Однако из-за того, что формантный состав звука более колоритный, фольклоризированный звук дает сводному хору «резкости и очерченности» в темброво-интонационной фактуре. Например, хор «Ночка темная, осенняя, в деревне огоньки» из I части начинается с запева народными мужскими голосами с последующим вступлением мужских партий академического хора и орнаментацией женскими.

Как и Р. К. Щедрин, А. Л. Ларин вводит в произведение солирующий женский низкий народный голос, символизирующий «скорбь русского народа». Эмоционально-трагические интонации, наполненные поминально-этическим смыслом, добавляют экспрессивности в содержание. Плач «Ой, ты куды-то собираешься», исполняющийся на фоне гармонических педалей в женской хоровой группе, представлен повторяющейся попевкой с характерным сбросом песенной интонации вниз и постепенной сменой регистравого диапазона в сторону повышения тона. Б. Б. Ефименкова, высказываясь о северной плачевой традиции, очень точно описывает технику выполнения причета: «Опытная плачя распределяет средства драматизации исполнения так, чтобы создать ощущение возрастающего напряжения, подводящего к кульминационной точке причета, во время которой пение уступает место сдавленному выговариванию, выкрикиванию слов сквозь рыдания. Иногда певица переходит на ритмизованный говор, который сохраняет контур напева, но уже не поддается точной звуковой фиксации» [45, с. 82]. Включенный в авторскую музыку переработанный и представленный в темброво-интонационном аспекте фольклорной манеры, плач привносит стереоскопичность и объемность хоровой партитуре, насыщает эстетическим содержанием аутентичного тембра, по замечанию А. П. Утешевой, наполненного «большим количеством

лишних экмелических призывов физиологического происхождения, глиссандированием, мелизматикой» [130].

С точки зрения темброво-интонационной экмелики народно-песенного жанра произведение А. Л. Ларина является уникальным примером глубокой переработки первоисточника как в направлении обработки жанрово-стилистических особенностей, так и темброво-акустической специфики.

Широкое использование народного голоса также встречается в таких произведениях, как кантата В. В. Рябова «Воинские причитания», А. И. Микиты «Сам один еси бессертный», В. В. Беляева «Матушка Мария», Н. В. Кутузова «Берег, милый для меня». Отметим также Концерт для двух хоров В. М. Григоренко на слова Н. В. Гоголя и народные тексты, В. Ю. Калистратова концерты «Преображение» и «Покаяние».

Диалектные особенности бытового говора носителей традиции по АЧХ имеют единую природу с аутентичным песенным интонированием. В основе диалекта как характерного узколокального способа говорения, пения или го-лошения лежит обертоново-резонансная темброво-интонационно-речевая ма-нера⁷⁵. Фонационная способность, присущая каждой географической местно-сти, усиливает динамику звука и плотность межформантных областей, опре-деляет количественный формантный состав, выделяет отдельные резонансы и маскирует «неудобные», тем самым создавая неповторимый и уникальный по национальному обычаю звук, определяемый И. И. Земцовским как «фонетиче-ский артикуляционный жест» [52, с. 152].

Но если для фольклора наличие диалекта является обычным отработан-ным акустическим приемом, то в композиторском творчестве применение диа-лектизмов как темброво-цитатного метода связано с моделированием

⁷⁵ Подробнее см. Гугова С. Ю. Претворение аутентичного пения в творчестве современных российских композиторов: тембровый аспект. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2023 [37].

фольклорно-жанровых картин, например, у В. И. Мартынова в «Ночи в Галиции»⁷⁶, П. В. Карманова «Рождественском вертепе»⁷⁷, И. В. Астаховой «Семи загадках»⁷⁸; отражением историчности образов у Л. А. Десятникова «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина»⁷⁹; созданием условного психологического состояния и передачей традиционной песенности у Н. К. Мешко в «Заклинании о русской земле»⁸⁰ и А. В. Мосолова в произведениях для Северного русского народного хора.

Интересно сочетание диалектизмов с академической вокальной манерой. Диалект в качестве темброво-цитатного метода претворен в кантате «Новгородские песни»⁸¹ алтайского композитора с новгородскими корнями Е. Н. Кравцова.

В части III автором даются персонажи деда и бабы, которые ведут разговор: «СидОр ПОликарпОвич, скОлькО тебе лет-тО? – Семьдесят, бабушка, семьдесят, ПахомОвна семьдесят! – СидОр ПОликарпОвич, скОлькО у тебя детей-тО?...» и т. д. Но если в партии старика диалект мало прослеживается, то реплики старухи изобилуют севернорусскими диалектными конструкциями, присущими новгородской местности. Также встречаем «окающий» говор во втором разделе финальной части, вносящий фольклорный колорит: «О́дин братец гОвОрит: Пóйду пОсмОтрю... РужьЁ заряжу... Пóйду застрелю...» и т. д. (прим. 16).

⁷⁶ Авантфолковая инструментальная композиция «Ночь в Галиции» для фольклорного ансамбля Дм. Покровского и струнного ансамбля «Opus Posth» на слова В. Хлебникова из поэмы «Лесная тоска» (1913) и тексты русалочьих песен из «Сказаний русского народа» И. П. Сахарова (1885), 1996.

⁷⁷ «Вертеп» для ансамбля старинных инструментов, ансамбля народных голосов, ансамбля ударных инструментов, камерного симфонического оркестра и рок-группы (2002).

⁷⁸ Диалектный фольклоризм И. В. Астаховой представлен такими произведениями: «Духов день», 2006, «Закликание весны», «Семь загадок», 2002.

⁷⁹ Десятников Л. А. «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина», 1982: Кантата для ансамбля солистов и камерного оркестра. Слова народные в обработке Б. Шергина.

⁸⁰ Мешко Н. К. «Заклинание о русской земле». Поэма на стихи М. А. Волошина, 1997.

⁸¹ Кравцов Е. Н. «Новгородские песни». Кантата для хора без сопровождения, 1985.

Пример 16. Кравцов Е. Н. «Один братец говорит», финал, ноты [76, с. 124]

В процессе работы над текстом Е. Н. Кравцов вместо единообразного языка использовал диалектизмы, свойственные сибирской переселенческой традиции. Исследователь Т. В. Лескова подмечает авторскую идею живого вариантного начала и фиксирует такие текстовые обороты, как «на ём кафтан», «ала лендочка на верховке» (№ 4) «кисли, квашоночка, с краям вровне», «чужа сторонушка медовой водой поливана» (№ 5), «каки ж это гости понаехали...» и др. Она пишет: «Сохранены и многочисленные редукции (“своим горьким слёзонькам”) или диалектные виды окончаний (“одноє”), обусловленные определенными нормами народной вокальной ритмики» [76, с. 51]. И далее продолжает: «Видимо, по устной рекомендации композитора (в нотах не зафиксированы), при исполнении сохранялись и фонетические особенности новгородского говора ... “ропорола”, “розвязала”» [76, с. 51].

Отметим, что для сохранения самобытного фольклорного колорита в выборе текстовой составляющей авторам свойственно придерживаться специфическим диалектным приемам народной деревенской речи.

Таким образом, *прямое тембровое цитирование* осуществляется через непосредственное внедрение аутентичной темброинтонации, в том числе на народнопоэтической основе, в авторский текст для придания вокально-хоровому произведению особого бытового колорита, подчеркивания фольклорно-жанровых черт или передачи психоэмоционального содержания.

Претворение тембровой интонационно-речевой манеры пения традиционного фольклора в произведениях для академических голосов – решение свободной трансформации мелоса и стилизации народного жанра. При *косвенном тембровом цитировании* опора совершается преимущественно на интонационные компоненты аутентичного темброинтонирования, проявленные в мелодическом остове. Технически такая задача осуществляется «перенесением» типичных вокальных приемов аутентичного пения на другой видовой голосовой ансамбль. Воспроизведение «характерных признаков русской народной песни и, в частности, исполнительской манеры народного хора силами академического состава <...> выводит такой тип стилизации на новый уровень интонационного обобщения» [109, с. 72], – полагает А. В. Пчелинцев.

Прибегая к интонационному «полицитированию» [104, с. 70] путем заимствования и сочетания нескольких народных мелодий, А. И. Киселев в хоровом концерте «Русская свадьба»⁸² решает жанрово-стилистическую задачу представления акустического обрядового материала через вокально-техническое переосмысление и художественное выражение в музыке. Например, свадебный причет композитор претворяет через фольклорно-интонационные обороты, в частности ритмизированный говор на неопределенной звуковысотности: № 3 – «Просватанье» (прим. 17); использование приема редуцирования гласных звуков: № 2 – «Ты пчела ли, моя пчёлынька»; контрастно-регистровое гилиссандирование на последний слог в слове «ДружениКА»: № 6 – «Друженька», где наравне с темброво-цитатным изложением композитор прибегает также к звукосимволическому методу.

Подобно В. А. Гаврилину, А. И. Киселев включает тембровую имитацию в стилистике у припевок «под язык», которая аккуратно подчеркивает не только частушечную мелодическую линию партии сопрано, но также оттеняет сам контрастно-регистровый прием *glissando* (Приложение 5).

⁸² Киселев А. И. «Русская свадьба». Концерт для смешанного хора без сопровождения, 1985.

Пример 17. Киселев А. И. «Русская свадьба». «Просватанье», ноты [166, с. 17]

rit
Медленнее
tr
Я не зна-ла,
я не зна-ла, я не зна-ла,
tr
я не зна-ла, я не зна-ла,
trf
trf (Закр.ртом)
(Закр.ртом)

Тему темброво-интонационно-речевого цитирования композитор продолжает в концерте для смешанного хора «Времена года»⁸³. № 1 – «Веснянка», являющийся прототипом детской весенней заклички, имеет все черты этого жанра. Свободное «проголосное» звучание на неопределенной высоте и произвольное включение голосов, стилизованные под народно-песенные приемы хоровой стереофонии, имитируют обрядово окрашенный звук, типичный для аутентичной темброинтонации (прим. 18).

Пример 18. Киселев А. И. «Времена года». № 1 «Веснянка», ноты [166, с. 51]

p
tr
-ти - те, ле - ти - те, друж - ну - ю вес - ну не - си - те, не - си - те. Гра -
Гра - чи - ки - ри - чи, ле - ти - те, ле - ти - те,
Гра - чи - ки - ри - чи, ле -

⁸³ Киселев А. И. «Времена года». Концерт для смешанного хора без сопровождения, 1988.

Говоря о цитировании с точки зрения функционального компонента для творческого переинтонирования, И. И. Земцовский наделяет его особыми свойствами, которые совокупно способны преобразить музыкальную ткань так, что данное изменение становится доминантным элементом во всем авторском замысле. «Любое цитирование прежде всего сообщает используемой мелодии новую, не свойственную ей функцию, и эта функция оказывается для композитора подчас важнее и самого факта цитирования, и конкретного состава цитаты» [55, с. 49].

Интересным способом воплощения темброво-цитатного метода представляется А. Ф. Муровым в кантате «Пять обрядовых песен» для голоса и оркестра народных инструментов, где представлено фрагментарное цитирование мелодического фольклорного источника. Опираясь на оригинальный текст, записанный в Чаинском районе Томской области от А. Т. Фомиченко (1909) студентами Томского государственного университета в 1971 г., и частично мелодический источник апокрифической песни «Сорок калик со каликою и княгиня Апраксия», зафиксированный от сказительницы А. М. Крюковой (1854) из Архангельской губернии А. А. Масловым в 1909 г., А. Ф. Муров пишет второй номер кантаты «Куковала кукушечка». При этом исследователи творчества композиторов Сибири и Дальнего Востока Н. В. Леонова и Т. В. Лескова отмечают: «Для А. Мурова фольклор важен как источник оригинальности звуковых идей. Но композитор избегает методов этнографизма, подчеркивания этнической, стилевой достоверности. В наибольшей степени фольклор рассматривается им как эстетический эталон в реализации замысла» [74, с. 363].

В контексте данного полижанрового переинтонирования композитор концентрирует внимание, с одной стороны, на причетную традицию северной свадьбы через текст, а с другой – мелодическим началом обобщает историчность обрядовой эстетики как «нечто прошлое». Сохраненная автором фольклорная мелизматика из эпического жанра свободно продуцируется в воссозданной темброво-акустической модели плача, а фермата на паузе добавляет драматизма в исполнение (прим. 19а и 19б).

Пример 19а. Автограф А. Ф. Муро́ва с пометками автора⁸⁴, ноты [73, с 52]

№ 112 Сорок калик со каликою и княгиня Апраксия

! = 84

Вот-то со-рок(и) ка-лик(и) со ка-ми-ко-то.
со-бу-ра-м-се ка-ми-ки да во е-ди-ной кру-же
во е-ди-ной кру-же ка-ми-ки да на зе-ле-ной лу-ге

Пример 19б. А. Ф. Муров «Куковала кукушечка», 1-я строка⁸⁵, ноты [73, с. 53]

Ку - ко - ва - - - ла,
Ку - ко - ва - ла ку-ку - шка
в са - до - - - чку.

Уточним, что М. А. Лобанов русскую причетную традицию трактует как жанрообразующее звено в рождении других песенных фольклорных форм.

⁸⁴ Рукописный текст с пометками А. Ф. Мурова для будущего № 2 из кантаты «Пять обрядовых песен» песни «Сорок калик со каликою и княгиня Апраксия», с. Нижняя Зимняя Золотица, Архангельская обл. Исп.: А. М. Крюкова. Зап. А. А. Маслова, 1901.

⁸⁵ Нотация произведена с аудиозаписи Н. В. Леоновой.

Поэтому, скорее всего, такое разностилевое содержание логично сочетается в нефольклорном произведении.

Воссоздание характерного аутентичного темброинтонирования силами академической манеры пения – авторское намерение «погрузить» фольклор в другое измерение искусства и желание донести бытовой мир российской деревни до городского «образованного» слушателя силами профессиональной музыки. А. В. Пчелинцев трактует данный метод претворения первоисточника: «Фольклорное цитирование в условиях свободного подхода композиторов к первоисточнику может быть носителем “национальной характерности”. Подлинность самой цитаты в данном случае не обязательно служит индикатором аутентичности заимствованного источника» [109, с. 72].

Контрастно-регистровое плачевое пение воплощено в кантате на народные тексты «Свадебные песни»⁸⁶ Ю. М. Буцко в № 3 «Нет ни бабушки» (прим. 20). Начинающийся с большой септимы вверх в партии сопрано и обозначающий вокальный диапазон с хроматическим заполнением-скольжением межинтервального пространства данный хоровой «бестекстовый вопль» [37, с. 145] вполне соответствует описаниям плача у М. А. Лобанова [71], И. С. Поповой [51, с. 173], Г. В. Лобковой [51, с. 55], В. М. Щурова [51, с. 225]. Резкое динамическое изменение, начинающееся с *pp* до *sf* и обратно *pp*, как будто «раскачивает» звуковую фактуру произведения. Такое косвенное тембровое цитирование, выстроенное на ладо-функциональных и интервальных соотношениях, не только имитирует фольклорную интонацию, но и отражает психоэмоциональное состояние главной героини, максимально приближенное к бытовой обрядовой среде.

С точки зрения имитационного компонента данный фрагмент можно также соотнести со звукосимволическими образами. Здесь прослеживается

⁸⁶ Буцко Ю. М. «Свадебные песни». Кантата на народные тексты для меццо-сопрано смешанного хора и симфонического оркестра, № 3, 1966.

связь между темброво-стилизрованными формами изложения в авторском претворении музыкально-эстетических и музыкально-акустических параметров аутентичного тембра, которые через вокальную интонацию и тембровую игру имитируют образ плача.

Пример 20. Буцко Ю. М. № 3 «Нет ни батюшки», ноты [162, с. 26]



Мастер метода косвенного тембрового цитирования в претворении русского фольклора, А. Л. Ларин воплощает народное пение через заимствование темброво-интонационных элементов традиционной песенности. Практика работы с разностилевыми вокальными составами позволяет композитору выработать свой индивидуальный подход и решить вопрос стилизации народно-бытового в профессионально-академическом.

Характерные вокальные сбросы, подъезды, контрастно-регистровое глиссандирование, резкая смена динамических оттенков становятся излюбленными приемами в работе с вокально-хоровой фактурой. Вкладывая в аранжировку метод тембризации и ранжирования на мелодизированную группу голосов и аккомпанирующую, например, в «Частушках»⁸⁷, автор придерживается принципа не простого перенесения песенно-этнической формы на академический состав, но при помощи вокально-хоровых средств старается объединить песенную и инструментальную народную традицию таким образом,

⁸⁷ Ларин А. Л. «Частушки» для смешенного хора а' cappella. По мотивам Тамбовского фольклора, 2008.

чтобы ведущая смысловая тема одновременно носила и вокальные, и инструментальные черты. Такое синтезирование с сохранением ладогармонической основы создает впечатление, что композитор не обрабатывает материал, а оркеструет (прим. 21а, 21б).

В первом разделе «Частушек» у партий сопрано и альтов явно прослеживается намек на домрово-балалаечный наигрыш – снятие после *glissando* на *staccato* (слог НЯ) (прим. 21б), фонетическое подчеркивание игрового штриха (редукция на не-м(Ы)-но...); звуко-символическое обыгрывание слова «Пта-ше-ч(и)-ка-ЧИ-ЧИ-ка» (прим. 21а) может идентифицироваться как элементы народной перкуссии – трещотки или ложки.

Пример 21а. Ларин А. Л. «Частушки», 1-й раздел, 1–4 такты, ноты [169, с. 1]

А. *pp*
 Пта - ше-ч(и)-ка - чи-чи-ка - чи-чи - ка сле - те - ла
 Pta - she_ch(i) - ka - chi_chi - ka - chi_chi - ka sle - te - la

Пример 21б. А. Л. Ларин «Частушки», 1-й раздел, 10–14 такты, ноты

- би ме - ня, за - лёт - ка, ну хоть не-м(Ы) - но...
 - bi me - nja, za - ljet - ka, nu khot' ne - m(y) - no...
 ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой, ой!
 oj, oj, oj, oj, oj, oj, oj, oj, oj, oj!
 рум, рум, рум, рум, рум, рум, рум, рум, рум!
 rum, rum, rum, rum, rum, rum, rum, rum, rum!

Оркестровка хора – решение А. Л. Ларина, определяющее его индивидуально-авторский почерк, где диспозиция основного напева между голосами строится по принципу инструментально-тембрового распределения. В народно-песенной среде такой тип интонирования встречается при имитации

инструментальных наигрышей голосами и известен под названием «петь или плясать под язык»⁸⁸. Здесь композитор проводит аналогию не только между вокально-песенным звучанием, но также обращается к принципам фольклорной аранжировки звукоподражания музыкальным инструментам.

Таким образом, *косвенное тембровое цитирование* опирается на темброво-интонационные компоненты и вокально-техническую базу фольклорного мелоса, но осуществляется силами академической манеры пения.

§ 2. Темброцентризм как способ реставрации и передачи акустической и эстетической модели аутентичного тембра

Проведенное и описанное в главе 1 исследование показало два основных принципа классификации, по которым выстраивается логика воспроизведения и восприятия характеристик аутентичного тембра как парадигмы национальной этнографии.

Музыкально-эстетические свойства и музыкально-акустические признаки темброинтонации, частью которой является аутентичный тембр, устанавливают связь, основанную на взаимозависимости обертоново-резонансного начала, где эстетика напрямую определяется акустикой, а слуховой личностный опыт подстраивается под обрядово-прикладное употребление песенной традиции. Человек на протяжении жизни слуховыми рецепторами «впитывает» своим сознанием звуки окружающей среды, обрабатывает их и ретранслирует в виде им созданного музыкального произведения, которое «подхватывается» участниками общины и становится для этого сообщества образцом, выражающим артмировоззрение на уровне метафизики. Но как акустический элемент звука влияет на формирование эстетических черт, так и эстетика, особенно уже сформированная и закреплённая культурным кодом, способна

⁸⁸ Подробно см. Якубовская Е. И. «Голос – Наигрыш – Инструмент: припевки “под язык” в народной традиции в записях Н. Л. Котиковой». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gVqtpo4kR6o&t=1s>. (дата обращения: 20.05.2023) [175].

воспитывать слухание и настраивать его на определенный ареал слуховых ощущений [25].

Данные категории рассматривать независимо друг от друга целесообразно только с целью установления некоторых примет и свойств, т. к. они принадлежат к различным отраслям научного знания. Однако применительно к музыкальному искусству, особенно фольклору, склонение эксперимента в какую-либо одну сторону приведет к односложному пониманию проблемы. Поэтому поиск точек соприкосновения и внедрение их в области исследования значительно увеличивает потенциал научно-аналитической работы, выводит ее на более высокий уровень познания и делает максимально завершенной.

Темброцентристский метод композиторского музыкального языка характеризуется применением аутентичного тембра и темброво-интонационного способа фonaции в качестве базовых сонорных элементов, отталкивается от данных обертоново-резонансных свойств, представленных эстетическими и акустическими признаками, и синтезирует такие подходы к претворению темброво-интонационной выразительности, которые способны воплотить и передать специфику фольклорного музыкального сакрального пространства. Такими средствами выступают *темброво-имитационный* и *темброво-интонационный методы*.

Многополярность российского фольклоризма осваивает различные принципы претворения национального фольклора и вариативность подходов в урегулировании разнообразных этностилевых парадоксов. В итоге представляется альтернативное авторское решение, которое не противоречит пониманию этнографической сохранности устной музыкальной традиции, а исторически резонирует с ним через основные музыкально-эстетические и музыкально-акустические характеристики аутентичного тембра и, как следствие, темброинтонирования – индивидуального или коллективного проявления этноисполнительского стиля.

В данном контексте для композитора важным остается этическая и эстетическая реализация собственного замысла через первозданный облик

фольклора. Внутримызыкальные закономерности и мировозренческие пласты традиционной музыки наталкивают ассоциативное мышление решать конкретные музыкально-стилистические задачи, которые ставит перед собой автор.

Следуя такой логике, выстроена аналитика настоящего параграфа.

2.1. Темброво-имитационный метод⁸⁹

Мифология фольклорного сознания, придерживающаяся строгого популярного понимания биологических и общественных процессов, направляет этнотворца по пути поиска способов коммуникации для выживания в ареале обитания и установления социальных связей. Подстраивание и имитирование фонационно-звуковых знаков способствует адаптации человека. О фонетическом значении темброво-акустического формирования до-песенной интонации пишет А. П. Журавлев: «Эта способность объясняется изначальной ролью в жизни формировавшегося человека (и даже еще животного) предметов и явлений, связанных с различными звуками. Например, раскаты грома, грохот низвергающегося вулкана, завывание бури, шипение змей, рычание и рев хищных, опасных животных, несомненно, создавали отрицательную оценку для низких, грохочущих или шипящих звуков; напротив, высокие, чистые, мелодичные звуки сопровождали безопасные явления – пение птиц, журчание ручья и потому приобретали положительную оценку. Затем закрепившиеся в сознании (или подсознании) человека оценки могли быть перенесены на любые другие звуки» [52, с. 14].

Темброво-имитационный метод заключается в применении специфических сонористических эффектов, тождественных темброво-интонационному копированию акустики аутентичной окружающей среды. Он базируется на бытующих в естественной фольклорной традиции интонационных

⁸⁹ Материалы данного раздела опубликованы в статье автора настоящей диссертации [38].

звукоподражаниях живой и неживой природе, которыми являются сигналы животного мира, акустическое изображение природных стихий, воды, шелеста листвы, топота копыт и др. Используя кличи, зовы, гуканья, сигналы, обладающие персонализирующими тоновыми значениями, композиторы акцентируют такие темброво-акустические вокальные приемы, как фистульные звуки со сбрасыванием вокальной интонации вверх или вниз на неопределенную высоту, контрастно-регистровое «качание» голоса с изменением положения гортани на одной высоте или глиссандированием на свободную высоту, специальное темброакустическое изменение фонации, использование гортанных и трахейных звучаний, обертоновое расщепление и т. д., по словам В. В. Мазепуса: «тембры, не управляемые системой языка» [78, с. 33].

Претворяя темброво-стилистические черты аутентичного живого интонирования, композитор безусловно передает психоэмоциональное состояние и оценочное суждение, которым придерживается человек традиционной культуры. Звукоподражание, свойственное народной традиции, становится маркером темброво-имитационного метода и характеризует не только обращение к фольклорному наследию, но также подчеркивает уникальность той или иной национальной традиции.

В генезисе музыкального фольклора, связанного с формированием языка, звукоподражания занимали особое положение, которое повлияло на образование различных типов интонирования, а имитации звуков животного мира сыграли существенную роль в развитии фоносемантических связей человека [101, с. 143] в условиях бытового выживания, взаимодействия с миром природы и религиозных верований.

Выступающий в качестве преемника древнейшего вокально-стилевого приема тембровой выразительности, относящегося к до-песенным (до-музыкальным) жанрам, звуковой темброво-имитационный метод отождествляется с древнейшими звукоподражаниями, являющимися стабильными и распространенными элементами в этнопесенной среде народов России. Это доказывает его художественную значимость, изящность темброво-интонационного

строения и способность передачи сакральной информации носителя этнообрядовости. Б. Н. Путилов пишет: «Устойчивость – одно из условий красоты. Новизна не привлекает, ибо она отвлекает» [107, с. 184].

В фольклоризме И. В. Астаховой звуковой темброво-имитационный метод представлен в различных интонационных конструкциях. Опираясь на принципы звукоподражательной речевой интонации, композитор создает темброво-интонационные модели, схожие с короткими сигнальными возгласами, свойственными детскому календарно-обрядовому фольклору.

Например, в минималистической музыкальной зарисовке «Закликание весны»⁹⁰ И. В. Астахова моделирует особый темброво-интонационный колорит обрядового действия деревенской бытовой среды. Точная или частичная передача жанрово-типологических черт народно-песенных образцов через взаимодействие и синтез фольклорного и авторского источников, жанровое переосмысление и сопоставление [50] композиторской идеи с аутентичным началом воплощены в простом напеве, основанном на обычаях декламационных кратких восклицаний-возгласений по образу вокальных мелодий-сигналов [51; 71] и выкриков раннефольклорного [4] творчества.

Мелодическая линия в данном примере напоминает больше повседневную разговорную речь, чем является музыкально-интонационным ядром (прим. 22а).

Пример 22а. Астахова И. В. «Журавель», ноты⁹¹



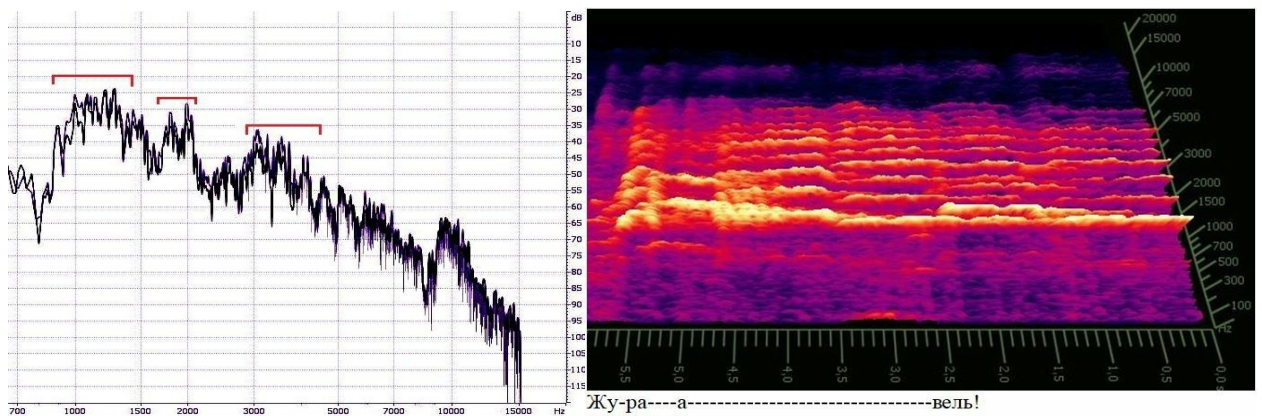
⁹⁰ Астахова И. В. «Закликание весны» для детского фольклорного ансамбля, 2002.

⁹¹ Астахова И. В. «Закликание весны» для детского фольклорного ансамбля, 2002. Аудио и ноты предоставлены автором. Нотация здесь обозначает примерную тесситуру и не является обязательной для исполнения.

Само по себе исполнение является тембровым подражанием журавлиному крику. С помощью определенной вокальной техники юная певица осуществляет данную техническую задачу. Вокальный прием совершается на интоне «РА» и выполняется быстрой сменой положения щитовидного хряща (вверх-вниз) в примарной речевой зоне. Возникает «стрекочущий» звук, подобный журавлиному гыку. Исполнительница «зовет птицу» – «ЖуРАвель!» – и изображает ее. Согласно традиции кличей, тембровая имитация выполняется с незначительным завышением основного тона и не может быть строго нотирована.

На рисунке (прим.) 22б зафиксирована пиковая фаза звучания. Из показателей видно, что голошение выполнено в речевой зоне голоса. Этому свидетельствуют близкорасположенные частотные группы 1–1.3 кГц, 1.7–2 кГц, 3–4.5 кГц. Такая узость межформантных областей является традиционной для аутентичного темброинтонирования.

Пример 22б. FFT и гармонический спектр звукоподражания Журавлю



В исследованиях И. С. Поповой творческое решение выкрика, собственное детской магической коммуникации (кликанье различных персонажей: Масленица, Весны, Жаворонков и др.) – универсального средства передачи информации, описывается «как один из доминантных способов обрядового интонирования <...> Разнообразные виды кличей функционируют в

святочном и масленичном обрядовых комплексах, в контексте весенне-летней обрядности» [51, с. 182].

В структурном отношении возгласы-сигналы представляют собой композиции, состоящие из множества коротких попевок в речевом регистре, исполняемых как одним участником обрядового процесса, так и группой песельников. И. В. Астахова придерживается такой традиции и решает данную задачу в темброво-интонационном и полиритмическом ракурсах, опираясь на звуковысотный, фонационный и динамический уровни исполнения.

В вóзгласных формах вершина напева звуковысотного контура (прим. 22а) сопряжена с основным динамическим акцентом смысловой фразы и выражена в протяженности опорного тона, его тембровой выразительности и высоте тесситуры – маркерами обрядово окрашенного звука, свойственного русской темброинтонации. В примере 23 высокая тесситура может рассматриваться не с точки зрения семантически значимой магической звуковой модели, а в качестве показателя непосредственной звуковой имитации птичьих голосов, также часто встречающейся в традиции малых коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока.

Пример 23. Астахова И. В. «Закливание весны», ноты

Vysoko siju

1 соло

Вы со - ко си - жу, да - ле - ко гля - жу,

Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - Вью - ти - тень, Вью - ти - тень,

Vysoko siju

5

Де - ви - ца и - дёт,

Вью - Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - Вью - ти - тень,

Vysoko siju

9

MIDI 13

ве - но - чек не - сёт,

Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - ти - тень, Вью - ти - тень

Такие обиходные приемы аутентичной вокальной стилистики, как интонационно-динамическое «сбрасывание» фразы сверху вниз, неустойчивая темповая подвижность материала (замедление, ускорение), переход на речевое интонирование воплощены в «Заклипании весны».

В примере 24 акустическая обрядовость раскрывается через передачу низкотесситурных речеинтонационных форм, которые, по всей вероятности, имитируют обращение к духам. Интонаема «Пррррр», с одной стороны, указывает на звукоподражательную природу интонирования, а с другой – колебательные вибрирующие низкочастотные звуки подчеркивают обрядовую сторону совершаемой певческой фонации.

Пример 24. Астахова И. В. «Реплики птиц», ноты

Прямая передача фольклорного текста для композитора является приоритетной задачей. Минималистическая позиция данной композиции направлена на максимально точную передачу фольклорного первоисточника без переинтонирования и перестраивания. Несмотря на то, что оно является абсолютно авторским сочинением, «Заклипанье весны» «в точности» соответствует фольклорно-этнографическому прототипу. Сама И. В. Астахова парадигму своего творчества связывает с реконструкцией традиционной песенности в народе и сохранением ее в фольклоризированной альтернативе. В личной беседе автору данной работы она признается: «Основная миссия моей творческой деятельности, как я чувствую, заключается в том, чтобы сохранить славянскую мифологию, обрядовость и музыкальный язык путем современного переосмысления, потому что в первоизданном виде современному человеку они

непонятны и несозвучны. Если живая традиция в деревнях отмерла, то сохранить ее и преподнести современному слушателю можно только в искусстве, хотя бы в авторском варианте»⁹².

Акустические подражания крикам птиц в фольклоре встречаются достаточно часто, так как мелодическое темброинтонирование, присутствующее в птичьем арсенале, фонетически пересекается с интонационными возможностями человеческого голоса. В частности, венгерский орнитолог П. Секе утверждает, что птичье пение следует отнести к музыкальному искусству, отраженному в фольклоре⁹³. «Если записать голоса разных птиц в природных условиях (или в специальных) с учетом всех необходимых акустических требований, а затем объединить два магнитофона и замедлять записи в 2, 4, 8 и так далее до 64 раз, можно услышать неожиданные звуки. Одни из них подобны реву, другие визгу, вою, но немало записей в таком замедленном исполнении напоминают звуки знакомых нам с детства любимых народных инструментов и народные мелодии. Музыкант легко обнаружит в этих звуках музыкальные интервалы и музыкальную структуру» (Цит. по [62, с. 8]), – пишет он.

Принципиально другой подход к работе с фольклорным материалом представляет В. И. Мартынов. Начав свой творческий путь с авангардной музыки, композитор, еще в студенческие годы увлекся этноисследованиями и подошел к фольклоризму с духовным и этическим переориентированием в сторону традиционного искусства. По его словам, этнографические экспедиции

⁹² Из личной переписки с И. В. Астаховой 13.02. 2016 г. Текст полного отрывка см. в Приложении 7.

⁹³ Л. Васильева описывает типичный случай, происшедший на международном конгрессе фольклористов. К П. Секе обратились музыковеды «показать им “замедленные” птичьи песни, они хотели убедиться, действительно ли то, что поют птицы, музыка в научном понимании слова» [20, с. 206]. Ученый пошел на маленькую хитрость. Он поставил замедленную запись дрозда вместо обещанного африканского шаманского пения. Гости не смогли идентифицировать птичье пение несмотря на то, что среди присутствующих были и музыковеды. Вместо этого они пришли к единодушному мнению, что данная музыка является очень красивой и знакомой их слуховому опыту.

«поменяли все жизненные представления, в том числе, взгляд на профессиональную музыку» [60].

«Ночь в Галиции» становится образцом претворения «автентичного» [83] фольклора. Сочинение, которое можно отнести к формам традиционного театра, магического ритуала-действия и бытования архаичного фольклора, выходит за пределы «академизма» и погружает в мир тембрового мифологизма. Композиция изначально написана с целью звуковой имитации на всех исполнительских уровнях. Аутентичность и предельная подлинность должны были предстать не только в технике народного пения, но и игре на струнных инструментах.

Произведение построено на материале карпатского фольклора, представленного короткими мелодическими попевками, сплетенными в единую канву при помощи репетитивной техники и техники микроизменений. Такие обороты-формулы, образующие в итоге эффект калейдоскопа, направлены на воссоздание архаики и мистической обрядовости действия. Композитор сохраняет языческую традицию, в мифологическом сознании которой птицы олицетворяют мир предков, ушедших из земной жизни.

В любом случае, общее впечатление от услышанного создает образную картину водоема, наполненного различными видами водоплавающих пернатых представителей фауны. Также кроме единичных фонем-слов, имитирующих птичьи возгласы, озвучена и текстовая осмысленная часть. Таким образом, наблюдается художественное стирание границ между человеческим и животным, божественным и природным.

Здесь встречаются крики глухарей, утиное кряканье, гик селезня (прим. 25а, 25б, 26), выполненные различными звуками как на определенной высоте, так и с применением ненотированных речевых интоном. Любопытным является звуковой эффект контрастно-регистрового фистульного пения, при котором происходит отрывистое сбрасывание голоса с неопределенной

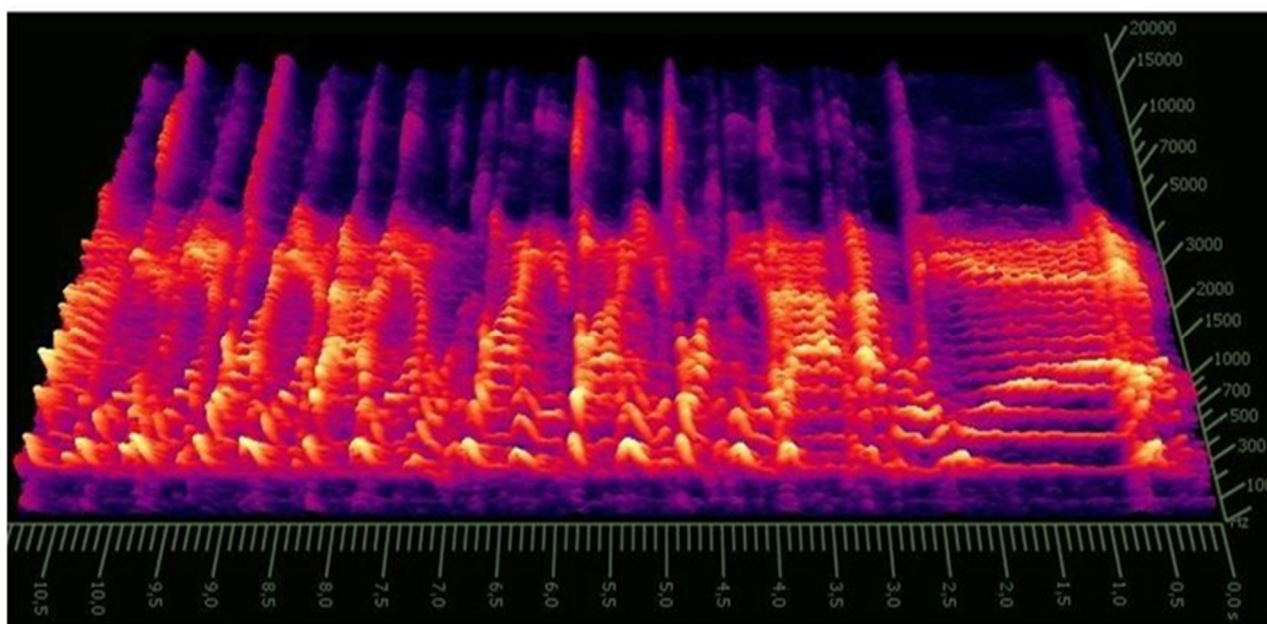
высоты вниз (прим. 25а и 25б), добавлением гортанных звуков и чрезмерной назализацией для придания тембру гнусавости и сжатости. Такой прием действительно напоминает «гик селезня».

Пример 25а. Мартынов В. И. Имитация гика селезня⁹⁴, ноты



На рисунке (прим.) 25б представлена амплитудно-частотная модуляция, по которой прослеживается обертоновая составляющая и механика исполнения данного вокального отрезка – динамический пик, резко переходящий в спад и потерю энергии.

Пример 25б. Спектрограмма имитации гика селезня



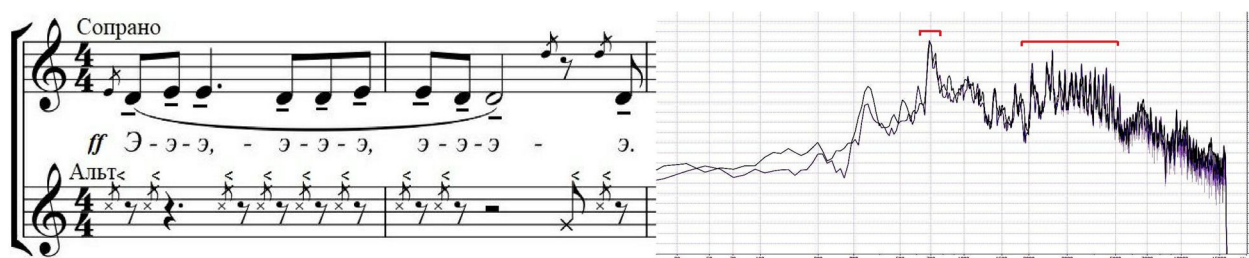
О те---бе всё ле--то ре--ву, но ни---что, ни--что не ра---а---ду--е-----ет

Звуковая тембровая имитация свойственна не только звукоречевой фонации. В примере 26 показан мелодизированный элемент (вокализ) партитуры

⁹⁴ Мартынов В. И. «Ночь в Галиции», 1996, исп. фольклорный ансамбль им. Дм. Покровского. CD, ССнС RECORDS, Германия. Звук: М. Соболева, А. Семенов, 2000 г. Нотация С. Ю. Гутовой. Отрывок партитуры см. в Приложении 4.

в исполнении партии сопрано с использованием вышеописанного вокально-технического приема, воспроизводящего акустическую атмосферу (гул), царящую в птичьем сообществе. Партия альтя оттеняет данный мелодический Пример на основе твердой атаки звука с использованием подвижной части гортани и «бьющим» изменением положения языка имитируют хоровое утиное кряканье. На графике показано певческое положение на уровне средних частот – 700 Гц и активный высокочастотный отрезок 2–5 кГц, фиксирующий намеренно форсированное и резкое исполнение.

Пример 26. Мартынов В. И. Ночь в Галиции, ноты и спектроанализ интонемы «Э», E¹



Концептуальная идея «Ночи в Галиции» отображает реальность народной песенной традиции. Ей свойственны импровизационность, вариативность, изменчивость. На практике в музыкально-сценической версии «Ночи...» наблюдается изменение номерной системы, костюмированности, вокальной манеры исполнения, художественного оформления спектакля [24]. Тем не менее, претворение точек соприкосновения акустического и эстетического начал аутентичного тембра как нигде воплощаются в композиции В. И. Мартынова. Известно, что для изготовления декораций был приглашен известный художник Франциско Инфанте-Арана, для которого авторские идеи и философия В. И. Мартынова оказались творчески близкими.

В данном случае следует говорить об этике употребления фольклорного источника, для которого первоосновой является опора на прикладную составляющую национального быта, а не на абстрактное созерцание звучащей

материи. Однако и для фольклора остается актуальным право выбора авторской парадигмы, где, по словам Д. Уильямса, «в процессе принятия творческих решений начинается компромисс между полезностью слухового отображения и музыкальностью полученного творения»⁹⁵ [157].

Другим примером звукового темброво-имитационного претворения мира природы является творчество композитора и этнопевицы, представительницы шорского народа Чылтыс Таннагашевой. Носительница живой традиции своего края (Кемеровская область) на очень высоком профессиональном уровне претворяет национальный эпос, стилизуя его под реалии современного времени. Известны такие произведения автора, как «Голос тайги», «Каан Тегри», «Волчица», «Воля», «Экжегей». В них исполнительница мастерски передает атмосферу сибирской тайги через специфические вокально-имитационные приемы, доподлинно изображающие вой волка, завывание ветра, крики птиц и диких зверей или имитирующие такие мифологические образы, как «духи и предки».

Традиционная фольклорная певческая традиция коренных народов Сибири и Дальнего Востока, характеризующаяся горловым (обертоновым) темброинтонированием, кардинально разнится с привычными европейскому слуховому восприятию эстетическими свойствами славянской песенной культуры. Даже мелодизированный фольклор малых народов наполнен звукоподражательными элементами окружающего миропространства. Например, в композиции «Каан Тегри»⁹⁶ Ч. Таннагашева использует вокальный прием, который позволяет «расщеплять» вокал на два звуковых потока – чистое пение и «хрипение», имитирующее звериное рычание.

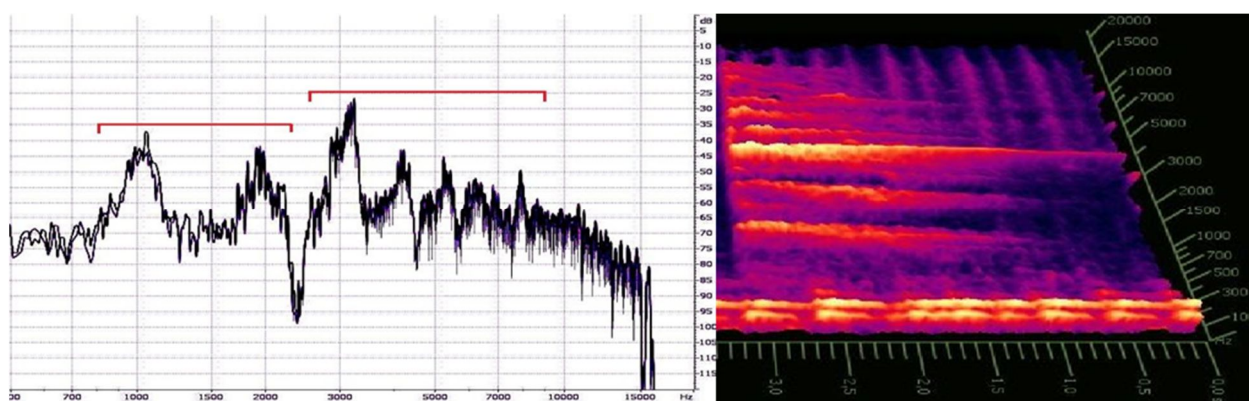
Не вокальные темброво-интонационные приемы исполнения невозможно передать через нотную запись. Был сделан фотоснимок с FFT-анализатора и гармонического спектра отрывка из композиции «Звуки

⁹⁵ «in the creative decision-making process, begins the trade-off between the utility of the auditory display, and the musicality of the resulting creation».

⁹⁶ Каан Тегри – с шорского – Божественное небо.

тайги» (прим. 27) с акустическим изображением клича лесного дрозда. Прием осуществляется на интонему «Рррр» в высоком регистре с постепенным выполнением *glissando* в конце фразы. Активные АЧХ – 1 кГц, 2 кГц, 3–8 кГц, энергетическим центром являются 3.5 кГц. На протяжении *glissando* обертоном с частотой 3.8 кГц сохраняется. На слух воспринимается постепенное расширение АЧХ во времени. А. И. Алдошина указывает на то, что в этот момент происходит включение дополнительных формантных групп «с различной скоростью и амплитудой» [3, с. 186].

Пример 27. Таннагашева Ч. Звукоподражание Лесному дрозду⁹⁷



Композиторский интерес к национальным формам бытования обертонового пения Тувы воплотился в уникальном произведении, созданном коллективом авторов, состоящем из наследников традиции – Б.–М. Тулуша, У. Хо-мушку, Ч. Комбу, Н. Лопсан и А. Монгуш; куратор Е. К. Карелина. Тувинская историческая опера «Монге аялга» («Вечная мелодия», 2004) посвящена обычаям шаманизма и буддизма. Одним из кульминационных моментов является включение в финальную часть хора исполнителей обертонового пения,

⁹⁷ Таннагашева Ч. и Государственный губернский ОРНИ «Звуки тайги» (2008), год исполнения 2013. Аудио взято из видео, расположенного в свободном доступе на интернет ресурсе YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WHS_KjR57qg (дата обращения 15.05.2023).

использующих одну из форм хоомея⁹⁸ на фоне оркестровой группы инструментов [59].

Авторское внимание к проблематике аутентичного тембра в большей мере связано с возможностью его воссоздания и последующим воспроизведением и не может быть расценено как спонтанно возникшее желание преобразить и переорганизовать музыкально-академическую традицию согласно своим вкусам и преследуемым целям. Данный творческий акт является неосознанным и скорее относится к генетически заложенным и воспитанным на национальных принципах той культуры, к которой он принадлежит. Подобным образом размышляет А. Ф. Муров: «Композиторы берут литературно-стихотворные тексты народного творчества, а музыку к ним сочиняют оригинальную (свою), хотя и в народном духе. Фольклористы поэтому и сомневаются: нет ли тут подделки, имитации, кощунства? Думаю, что нет. Каждый автор, родившийся и выросший в той или иной национальной среде, слышит и понимает это по-своему. И в своих творениях не воспроизводит и не реставрирует оригинал, а только пересказывает его на своем же родном языке» [93, с. 60].

Традиция тембровой имитации свойственна не только аутентичному пению. В звуковой академической культуре России также встречаются образцы акустического подражания, с одной стороны, имеющие схожие стилистические черты с методом звукового символизма, но с другой – акустически и семантически отличающиеся от него. Перенесение данной традиции в другую музыкальную сферу, синкретизм и сопоставление фольклорного и нефольклорного начал композиторами осуществляется с точки зрения выхода за пределы классического академизма и оживления музыкальной ткани средствами народного песенного интонирования.

⁹⁸ Разновидность национального тувинского обертонового пения.

В данном контексте обратимся к небольшой зарисовке М. Г. Коллонтая «Зима»⁹⁹, Соч. 4, № 2. Хоровая фактура как будто расчленена на три спектра: 1 – основная мелодическая линия, 2 – бурдон группы альты, 3 – тембровая имитация. В расшифровке она никак не нотируется, имеет символические обозначения, объясняющие исполнителям только приблизительные тесситурные рекомендации, которые необходимо выполнять (прим. 28; Приложение 2). Также даются пояснения для корректировки звукоподражательности, цель которой – изображение зимних стихий: замерзающей воды, шепота крон деревьев в завывании ветра, снежного покрова. Сонорное изображение зимнего пейзажа следует за стихотворным текстом, который выступает в качестве пояснения происходящего, чем осуществляет основную смысловую нагрузку.

Пример 28. Коллонтай М. Г. «Зима», ноты

The image shows a musical score for a choral piece. At the top, there are two short melodic lines. The first is labeled 'Темпо I А. все' and has the lyrics 'Лишь ве-тер злой,'. The second is labeled 'Росо meno mosso шестеро(А.)' and has the lyrics 'бу-шу-я, во-ет'. Below these is a large section of staves with a complex, wavy line drawn across them, representing a sound effect. This line is annotated with '(все) врозь очень тихо фантазируют завывания ветра'. At the bottom of the staves, there is a note '(постепенно вновь 3-4 солиста)' and a signature '(М.-)'.

В начале пьесы хор из одной группы в другую проговаривает шепотом слова в канонической имитации. Постепенное контрапунктное наложение фоном с их специфическими частотными характеристиками, где превалируют

⁹⁹ Коллонтай М. Г. Хор «Зима» для детского хора а' cappella на слова поэта XIX в. Е. А. Баратынского, 1974.

звучи «Тс», «Ш», «Х», «С» создает картину снежной пороши, гонимую ветром. Смена проговариваемых слов меняет образное представление происходящего. Это не застывшая маска партитуры, а динамическая разноинтонационная тембровая игра, также характеризующая персонализированные исполнительские возможности коллектива, где, по словам А. А. Банина, «в свободном интонировании действует принцип звуковысотной вариантности» [13, с. 40] и «в процессе исполнения выбор той или иной интонации определяется не только такими музыкальными факторами, как лад, ритм, темп, мелодический пример и другие, но и индивидуальной манерой интонирования, индивидуальным пониманием интонационной сущности музыки вообще и исполняемого произведения в частности» [13, с. 42].

Особенностью музыкальной традиции коренных тюркских народов является разнорегистровая передача темброво-интонационной информации в различных стереоскопических тесситурах, которые связаны с магическим религиозным культом. Обычно таких пластов три: низкий – исполняется либо голосом (стили хоректээр и кыргыраа), либо на музыкальном инструменте, средний и высокий (стили хоомей, сыгыт и их разновидности) как в варианте *a'carrella*, так и с сопровождением. На наш взгляд, «Зима» транслирует близость к данной фольклорной традиции через наслоение хоровой фактуры, что передает особую акустическую атмосферу северной природы.

Вряд ли М. Г. Коллонтай мыслит настоящий прием с точки зрения оригинальности звуковой идеи, подчеркивания этнической принадлежности и этнографической достоверности. Применение метода тембровой имитации позволяет автору воплотить эстетический замысел и добиться стилевого подражания через трансформацию фольклорного жанра, что обнаруживает многоуровневость восприятия музыкальной ткани.

Таким образом, темброво-имитационный метод наследует фольклорную традицию подражания звукам природы и выступает одним из акустических инструментов в профессиональном композиторском творчестве, способным

смоделировать темброво-интонационную среду вокального этноисполнительства с национальными звуковыми свойствами.

2.2. Темброво-интонационный метод

Темброцентризм, осуществляющий ретроспективу в архаичное мировоззрение традиционного мелоса на уровне музыкально-акустических и сонористических приемов, обосновывает авторскую самореализацию через аутентичную фонацию, цель которой с помощью обертоново-резонансных свойств сотворить (смоделировать) звукоферу, способную передавать акустические и эстетические черты тембрового кода национальной традиции.

Акцентируя функциональность с точки зрения манеры исполнения как неотъемлемого и стабильного признака народной традиции, в понятие фольклорного произведения принято включать термин «живое интонирование» [9, с. 245], обозначающий темброво-интонационное состояние, характеризующее рече-певческую диалектную фонацию, наполненную вариационными и импровизационными техниками. В современном композиторском фольклоризме этот прием закрепляется и является приоритетным выбором авторского стилистического пути, характеризующего эстетический способ самовыражения и трактования национальной традиции.

В отличие от тембровой имитации, направленной на выражение мифологической ритуальности, темброво-интонационный метод включает в себя всю гамму речевого и мелодического комплекса акустических свойств и является проводником позднего фольклорного пласта, а в выборе музыкально-орнаментальных средств воплощает повседневно-бытовой уклад обрядового или необрядового свойства. Будь-то свадьба, солдатские проводы, троицкие девичьи забавы, скоморошины или исторические повествования, темброво-акустические приемы переадресуют внимание слушателя на внутреннее содержание жанра, не позволяя ему выйти за рамки трансцендентального. По мнению В. В. Мазепуса, «тип интонирования представляет собой интегральную

характеристику звучания и определяется довольно легко, если отмечается напряженность артикуляции» [78, с. 42].

Наполненный мелодическими элементами, структурированный ладогармонически и метроритмически, оформленный в поэтическом образно-символическом значении, темброво-интонационный метод сокращает историческое расстояние между народно-песенным искусством и современным слушателем, для которого смысловое понимание как фольклорного источника, так и авторского произведения искусства диктует интерес и выбор музыкальной стилистики.

Разделим темброво-интонационный метод на *темброво-интонационно-речевое* и *темброво-интонационно-мелодическое* начала.

Темброво-интонационно-речевые черты аутентичной акустики определяются такими приемами, как говорение, контрастно-регистровая причеть, регистровое глиссандирование на определенную высоту и в свободном интонировании, мелизматическая игра голосом, спонтанные выкрики, гукания-сигналы и шептание. Выполняется преимущественно в речевой позиции. При исполнении широкого скачка в мелодии допустимо регистровое переключение в голосе, однорегистровое исполнение – сбрасывание звука либо в головное звучание, либо в интенсивное грудное. Свободный переход от речи к песенному интонированию и наоборот. М. А. Лобанов определяет такую манеру как «деталь исполнительско-физиологического характера, сопутствующая предельно простой, но осознавшей себя мелодии» [71, с. 34].

Данный тип исполнения насыщен темпераментными и порывистыми психоэмоциональными звуковыми проявлениями, выражающими страх (зовы-аукания) или восторг (гукания, ойкания), горе (плач) или наслаждение (частушечные выкрики). Оформленные в структуру музыкальной системы и контролируемые певческим процессом, такие сигналы образуют звукосимволическую систему, способную претендовать на тембровое творчество. И. В. Мациевский поясняет, что «управляемые звуковыражения этого рода становятся материалом искусства» [84, с. 128].

Темброво-интонационно-речевые черты служат отличительным признаком творчества Т. А. Чудовой. Контрастно-регистровое глиссандирование («Заговор», «Вокальный триптих для голоса с оркестром»), речитативность мелодически оформленная и свободная («Не бойтесь, куры»), спонтанные выкрики («Духов день», «Заинька», «Хоровой концерт на тексты лирических, трудовых и народных песен д. Борзовка», Концертино для народного голоса и оркестра «Переключки, переплясы»), причетное регистровое перебрасывание голоса («Свадебный причет»), мелизматика («Веснянка», «Заговор») и др. – излюбленные приемы работы композитора с фольклором и народно-песенными голосами.

Так, в хоре «Не бойтесь, куры»¹⁰⁰, записанном и переработанном автором, воплотились обычаи Брянщины. Наполненный темброво-интонационными песенными приемами в «квазиимпровизационной манере изложения» [48, с. 21], музыкальный образец близок к лесным кличам и шуточным плясовым песням. Хотя такое изобилие вокальных техник в атмосфере живого бытования не встречается, авторская задумка «концентрированного»¹⁰¹ [31, с. 20] звучания, наполненного максимальным набором песенно-интонационных средств с темброво-целостным оформлением и созданием максимально достоверного акустического образа, олицетворяет узколокальную национальную культурную ценность западнорусской традиции.

Пример контрастно-регистрового глиссандирования голосом, представленного в октавных и квинтовых мелодических скачках вниз G^2-G^1 и G^1-C^1 , характеризует манеру голошения, свойственную экспрессивной звуковой мелодии лесных кличей необрядового типа, а постепенная потеря высоты

¹⁰⁰ Чудова Т. А. Четыре женских хора а' *carrella* на народные тексты, 1980.

¹⁰¹ Г. Л. Головинский, говоря о концентрированности в том числе и звуковой фактуры, имел в виду конечный результат большой предварительной работы над произведением, включающей различные этапы подготовки готового музыкального материала, также концентрированно произведение он сопоставлял с фольклорным «рассредоточенным произведением», которое, по его мнению, каждый раз «предстает в виде уникальной импровизации» [31, с. 20].

¹⁰² Подробно об интонируемых выкриках см.: Попова И. С. Интонируемые выкрики: звуковой аспект // Звук в традиционной народной культуре. М., 2004. С. 173–193 [51].

тона символизирует естественное «падение» звуковой волны в условно ограниченном пространстве акустической среды (прим. 29).

Магический ритуальный характер придают речитативные вставки то ли с «шутейской подоплекой», то ли детской дразнилкой, то ли действительным серьезным намерением «заговорить» от беды.

Пример 29. Чудова Т. А. «Не бойтесь, куры», ноты [173, с. 49]

The musical score is presented in two systems. The first system begins with the instruction 'Свободно' (Ad libitum) and a forte dynamic 'f'. The vocal line starts with the lyrics 'не бой - те - ся, ку - ры!'. The piano accompaniment features a melodic line with slurs and accents. The second system of the first system is marked 'Подвижно' (Allegretto) and 'pp' (pianissimo), with the lyrics 'Не мно-го вас нам на...'. The second system begins with 'Свободно' and 'f'. The vocal line continues with '- до. Семь штук у ва-ре-еч-ку, де - вя - ту - ю на сне-да-нье. А не бой - те - ся, гу -'. The piano accompaniment includes triplets and slurs. The score concludes with the lyrics 'не бой - те - ся, гу - си!'.

Отметим, что композитор часто использует прием регистрового мелодического скачка как вниз, так и вверх, подчеркивая психоэмоциональную кульминационность фазы голошения. В частности, «Вокальная сюита для голоса а' sarrella» насыщена подобными интонационными вкраплениями. В «Свадебном причете» (прим. 30а) интервальный скачок вверх H^1-E^2 с последующей потерей высоты E^2-Cis^2 ассоциируется с призывными зовами на внимание. Темброво-интонационные признаки присутствуют не только в эстетической составляющей исполнительской манеры.

С музыкально-акустической точки зрения основные характеристики аутентичного тембра проявлены в следующих спектрографических измерениях: ≈ 700 Гц и 4.5–6 кГц (прим. 30б) – пропеваемая интонаема «ЛО».

Пример 30а. Чудова Т. А. «Свадебный причет»¹⁰³, ноты [165, с. 18]

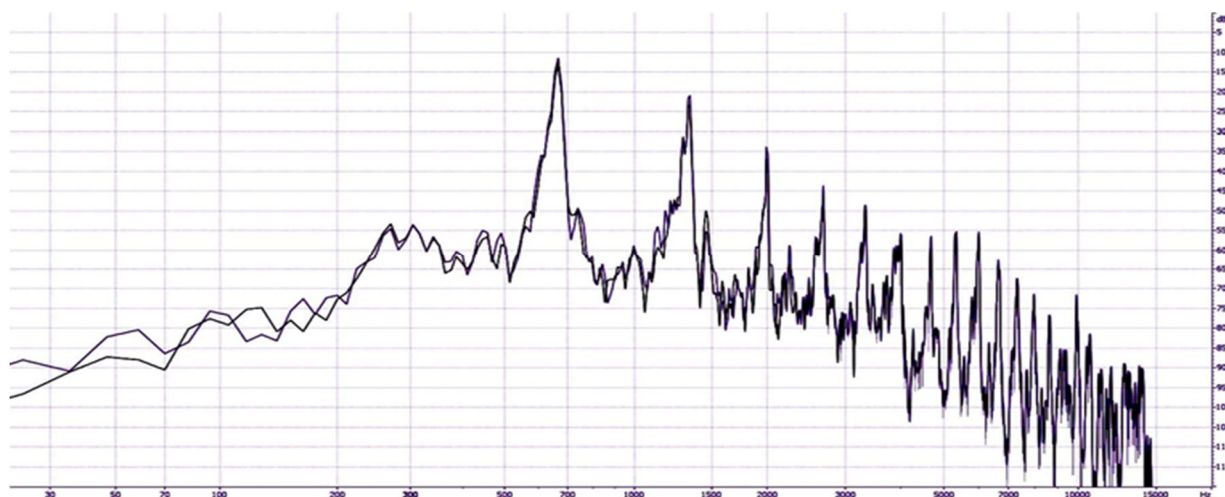
(скороговоркой) *mf* Да со пер во го ко ло чень я да те ре.

f *gliss.*

(скороговоркой) *tr* -ма по ша ти ли ся, да со вто ро го ко.

ло чень я все вер хи по ва ли ли ся,

Пример 30б. Спектроанализ интонаемы «ЛО»¹⁰⁴, Е²



Экспрессивность и эмоциональный накал, балансирующие между драматизмом и природной «неукротимостью» фольклорного искусства,

¹⁰³ Чудова Т. А. Отрывок из номера «Вокальной сюиты» для голоса а' *carrella*, 1969.

¹⁰⁴ Чудова Т. А. Акустический анализ интонаемы «О» в слове «колоченья». Отрывок из номера «Вокальной сюиты» для голоса а' *carrella*. Исполняет автор, 2020. Аудио взято из видео, расположенного в свободном доступе на интернет ресурсе YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nXpxu_1_kg4 (дата обращения 13.05.2023).

поляризируют авторский текст в сторону национального этнопсихологического пространства.

Плач как отличительная модель русского фольклорного темброинтонирования употребляется в различных стилистических проявлениях. Так, в «Композиции на народные напевы» Т. Савченко претворяется сиротский причет (№ 2 «Плач-проклятие по неурожаю»), олицетворяющий осуждение жизненного «бедняцкого» состояния героини. Исполняющийся в средней тесситуре низким голосом, он аналогичен обрядово-магическому действию. Наполненный мелизматическими, внизпадающими и глиссандирующими интонациями, он имеет построение свободного вопля. Также отметим применение причетной формы композитором в вокальной зарисовке «Зашумела дубровушка» (соч. 31) на народные тексты а' cappella.

В «Куликовском диптихе»¹⁰⁵ В. Г. Кикта стиль плача (№ 1 «Плач княгини Евдокии») представляет в образе свободно ритмизированной мелодической линии, с интервальным и трихордовым заполнением амбитуса (прим. 31).

Пример 31. Кикта В. Г. «Плач княгини Евдокии», ноты [165, с. 14]



Плач-баллада В. М. Григоренко «Голубь сизенькой»¹⁰⁶ (прим. 32) через тембровое интонационно-речевое и мелодическое проявления, «защитые» в музыкальной ткани произведения – голосоведении, динамических оттенках, акцентировке, полутонности, ритмической организации и текстовой составляющей, воплощают переживания героя об утраченной возлюбленной и трагедийности ситуации. А. А. Никитин, подчеркивает энергетическую ценность

¹⁰⁵ Кикта В. Г. «Куликовский диптих» для женского голоса а' cappella, 1979.

¹⁰⁶ Григоренко В. М. Баллада «Голубь сизенькой» для народного голоса а' cappella, 1980.

исполнительского творчества, при котором психоэмоциональное состояние личности характеризуют «интенсивность, экстенсивность и длительность духовного излучения» [98, с. 156]. «Энергия – это <...> владение различными видами и формами музыкальной энергии, ее потоками, содержащимися в звуковой ткани музыкального произведения, распределением энергии во времени и пространстве в разных звуковых планах; это умение сжимать и растягивать время и звуковую материю, насыщать ее электрическими разрядами эмоций» [98, с. 156].

Пример 32. Григоренко В. М. «Голубь сизенькой», ноты [164, с. 15]

Широко

ни о - тец. Кто ж у - бил, кто ж у - бил - за - стре - лил, кто ж у - бил - за - стре - лил, у - бил - за - стре - лил?

ff *p* Più mosso (закрыв лицо руками) *morendo*

Ге - не - раль - ский сын. Ох, нет мо - ей го - луб - ки, нет...

Интонационно-мелодическое пересекается с интонационно-речевым. Темброво-акустическая ориентация произведения выступает как результат агогических и оттеночных скольжений в передаче драматических признаков, вызванных переживаниями героя.

Другой подход представления музыкально-эстетических свойств этно-тембра предлагает В. И. Мартынов в «Плаче пророка Иеремии»¹⁰⁷ (прим. 33). Опираясь на фольклоризированную манеру исполнения «вполголоса», композитор воплощает «чистое» бестекстовое звучание мелодически оформленной

¹⁰⁷ The Sirin choir «The lamentations of Jeremiah», set music by V. Martinov / Ансамбль Сирина «Книга «Плач Иеремии», положенная на пение», композитор В. И. Мартынов. – Студийный диск. – Москва: Школа драматического искусства, 1997 г. Исп. ф/а «Сирина» п/у А.Н. Котова. Зап. сделана на Мосфильм в 1997 г.: аудио.

причетной традиции. С интонационным раскачиванием основного напева и специфической вóзгласной подачей $p < mp > p$ трехголосная гетерофония создает «вопящую монотонность» «обобщенно-тембрового слышания» [4, с. 85]. Передача темброво-акустического единства этнопевческого обычая такими авторскими приемами свидетельствует о предельном погружении в темброво-интонационный традиционный слой и желании создателя данного произведения максимально остаться за рамками композиторской музыки.

Пример 33. Мартынов В. И. «Плач пророка Иеремии», ноты

The image shows a musical score for three voices in 4/4 time. The melody is monotonous and wailing, consisting of a series of eighth and sixteenth notes. The dynamic markings are 'A' (forte) and 'a' (piano), with slurs indicating a wailing, oscillating quality. The score is written on three staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Стилизованная академическими голосами имитация плачевой интонации сибирских свадебных песен претворена в одноименном произведении А. Ф. Мурова. Сам автор не был сторонником подлинного реставрирования фольклорно-акустического образа звучания, однако он дает рекомендации по исполнительской манере: «Во всем женском пении следует добиваться максимального легато. <...> В ансамбле самое важное – найти наилучшее сочетание приглушенного пения женской группы» [172, с. 46], или: «Внутри каждой партии синхронности между исполнителями добиваться не следует. Каждый поет в своем темпе, со своими цезурами» [172, с. 42].

Ритмически свободное произнесение со смысловыми ударениями пульсирующего характера сольного плача (прим. 34) следовало бы отнести к звуко-символическим методам воплощения. Впрочем, в данном случае

композитор стремится к воссозданию аутентичного темброинтонирования, но на основе академической манеры пения. Такой авторский ход разрушает стилистически-исполнительскую стереотипность о жаровой приверженности вокально-певческой направленности. Выдающийся деятель фольклорного вокального искусства Л. В. Шамина, большое внимание уделяет подлинным народно-певческим закономерностям, которые способны наполнить академическую манеру пения разговорным способом звукового генерирования, особыми методами темброво-интонационного донесения живого слова, «приблизить ее к естественности звучания, к искренней, правдивой передаче вокального образа» [140, с. 30].

Пример 34. Муров А. Ф. «Обручение», № 3¹⁰⁸, ноты [172, с. 23]

Соло

Спо - но - си - ла ме - ня ма - туш - ка ров - но со - рок не - дель...

Спо - ро - ди - ла ме - ня ма - туш - ка во зло -

- счаст - ный день, во пят - ни - цу...

Позже такой метод применяет Д. В. Покровский, вводя в репертуарную палитру фольклорного ансамбля такие произведения И. Ф. Стравинского, как «Свадебка», «Байка про лису, петуха, кота да барана» и др.

Плачевая традиция напрямую зависит от диалектной фонационной предрасположенности языка как сонорной техники, отражающей эстетические и акустические признаки национальной культуры. По мнению М. А. Лобанова, причетная традиция является интонационнообразующей в русском песенном

¹⁰⁸ Муров А. Ф. «Сибирские свадебные песни». Кантата для смешанного хора а' cappella, 1980.

фольклоре [71]. Т. Н. Гулая и С. А. Исаева подчеркивают влияние говора на голос: «Диалектная фонетика прямо влияет на тембр и характер звучания: к примеру, “окающая” певучая северная речь придает исполнению плавность и текучесть, в то время как звучность и открытость южнорусской речи способствуют зычному, размашистому звучанию. Даже манера пения на основе грудного резонирования – основной прием фольклорного пения – связана с особенностями народной речи. Таким образом, главным правилом народно-песенной артикуляции является ее разговорно-речевая основа. Она может быть более выраженной, как в причитаниях, календарных, шуточных и плясовых песнях, и менее выраженной, как в протяжных лирических» [34, с. 128].

В частности, диалектная традиция русского Севера отображена в произведениях Н. К. Мешко – поэма для низкого голоса, чтеца и хора «Заклинание о русской земле», А. В. Мосолова – «Колыбельная», Т. А. Чудовой – «Гремела когда-то война».

Применение принципов *темброво-интонационно-речевого начала* в претворении аутентичного темброинтонирования граничит с *темброво-интонационно-мелодическими* методами темброцентристского подхода композиторского музыкального языка и воплощает природу синкретизма в фольклорном творчестве. Акустические свойства мелодически оформленной модели плача, исторической тематики, лирики, хороводно-плясовых образцов позднего фольклора воплощаются в индивидуальном авторском художественном видении. Природное импровизационно-вариативное развитие музыкальной ткани заключается в темброво-акустическом раскрашивании певческого звука, а добавление мелизматических и других специфических исполнительских приемов передают эстетическую картину регионального и личностного вокально-певческого стиля.

Идея синкретизма жанрово-стилистических манер воплощена в поэме-кантате для солиста, хора и симфонического оркестра «Вятские песни» Р. Г. Бойко. Основываясь на фольклорном материале Кировской области, композитор использует и ладогармоническую черту севернорусской песенной

традиции – гетерофонию. Аутентичный вокальный колорит моделирует исполнение Государственного хора русской песни под управление Н. В. Кутузова. Темброво-интонационное содержание, специфическая агогическая работа, акцентировка и дикционное подчеркивание, основанные на национальном традиционном песенном искусстве и используемые в работе с народно-певческим коллективом, претворяют фольклорное темброинтонирование, беспрочно представляя областной певческий стиль. Интонационно-мелодический комплекс средств воплощается в подаче музыки через жанровость: свадебная величальная – «Не летай сокол», лирическая – «Ох, вы вдохи, мои вздохи». А в свадебной величальной «На лугу было, на лужочке», исполненной женской группой, композитор прибегает к диалектным речевым формам. Например, произношение между «лужоЧике» и «лужоЦике» с редуцированием, «бережоЦике» и «бережоЧике».

Традиция северного пения продолжается Л. А. Десятниковым в кантате для хора, чтеца и симфонического оркестра «Пинежское сказание о дуэли и гибели Пушкина»¹⁰⁹ (прим. 35). При сочинении «ретроспективы в музыкальное пространство» севернорусской традиции композитор ставит цель воплотить исконную аутентичную эстетику песенности как в ладогармоническом ключе и жанрово-стилистической подаче материала, так и музыкально-акустическими методами. Принцип подголосочной полифонии, соблюдение узколокальной диалектной фонации – использование таких диалектизмов и оборотов речи (прим. 35), опора на историческое содержание и форму создают фольклорное содержание использованными выразительными средствами. Автор особое внимание уделяет соблюдению речевых традиций говора. Диалект сохраняется не только при участии народного коллектива – носителя культуры, каким является Северный русский народный хор им. А. Я. Колотоловой¹¹⁰, но

¹⁰⁹ Десятников Л. А. «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина». Кантата для ансамбля солистов и камерного оркестра. Слова народные в обработке Б. Шергина, 1982.

¹¹⁰ Исполнение кантаты в Камерном зале Поморской филармонии 1.10.2013 г. Видеозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p8RtvjazZtw> (дата обращения: 24.07.2023).

и при исполнении произведения Уральским камерным академическим хором¹¹¹. Он придает акустике композиции особое обертоново-резонансное гудение¹¹².

Пример 35. Десятников Л. А. «Пинежское сказание...»¹¹³, ноты

А... кру то и го -
кру - то и го -
2. Кни - ги пи - сал, сло - во к сло - ву - при-ше тал кру - то и го -
раз - до. Кни - ги ра - бо - тал и ра - до - вал - ся над и - ма.
раз - до. Кни - ги ра - бо - тал и ра - до - вал - ся над и - ма.
раз - до. Кни - ги ра - бо - тал и ра - до - вал - ся над и - ма.

Опыт с вокальным полиманерным исполнением осуществляется И. В. Астаховой в «Духовом дне»¹¹⁴ (прим. 36а, 36б, 36в) и «Величальных песнях»¹¹⁵. Обращаясь к художественному образу обрядовых троицких песен, композитор делает отсылку к аутентичному звучанию западнорусской песенной традиции, основой которой являются специфические гармонические созвучия – октавный, квартовый и квинтовый обертоны, гетерофонный склад, зычная открытая манера пения. В основе принципа гетерофонии лежит

¹¹¹ Исполнение кантаты состоялось Уральским камерным академическим хором в БКЗ Свердловской филармонии, г. Екатеринбург 18.09.2015 г. В исполнении ансамбля им. Дм. Покровского состоялось на Красной площади 7.06.2019 г.

¹¹² Обертоново-резонансные свойства диалекта были описаны в главе 1.

¹¹³ Кантата на тексты, записанные Б.В. Шергиным от неграмотных пинежанок в зиму 1934–1935 гг., узнавших о жизни поэта от самого Шергина.

¹¹⁴ Астахова И. В. «Духов день» для женского фольклорного ансамбля а'cappella, 2002.

¹¹⁵ Астахова И. В. «Величальные песни» для женского фольклорного ансамбля а'cappella, 1997.

компрессирование звучащего вещества, а значит уплотнение акустической фактуры, вследствие чего происходит вычленение отдельных гармоник спектра, создавая интервальное звучание на f_0^{116} (прим. 36б, 36в). Свободное мелодическое строение гетерофонии, сохраняющее певческую эстетику аутентичного темброинтонирования, направлено на поиск, вычленение «особого обертона» и последующее его раскрашивание мелизмами, попевочными элементами, интервальными структурами и т. д.

Пример 36а. Астахова И. В. «Духов день», ноты, такты 81–82

81

о - у, а - о - у, о - у,

ку - ми - тья, лю - би - тья, вен -

ку - ми - тья, лю - би - тья, вен -

ку - ми - тья, лю - би - тья, вен -

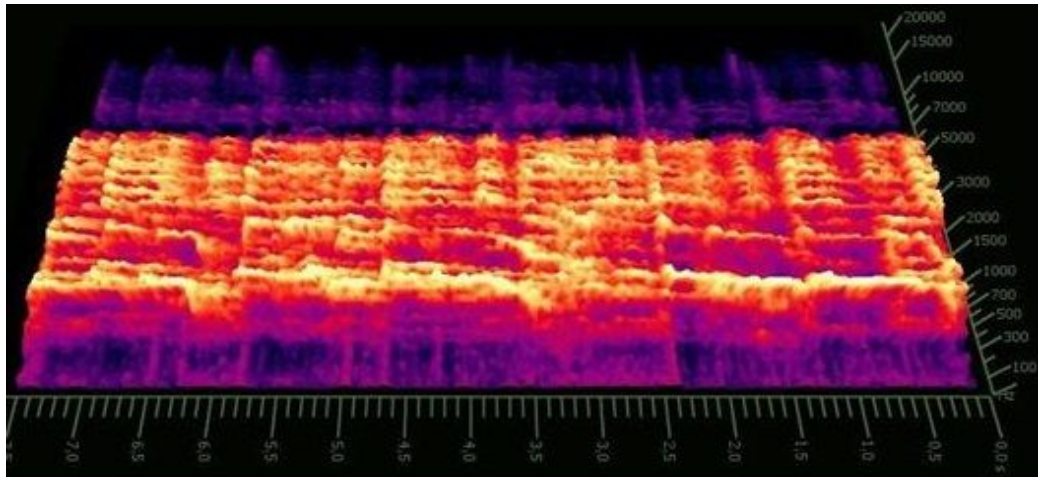
ку - ми - тья, лю - би - тья, вен -

Значение темброво-интонационно-мелодического начала в моделировании аутентичной темброинтонации опирается на ладогармоническое строение формы. Сопоставляя спектрограммы фольклорного и академического вокальных исполнительских стилей, находим закономерность. На рисунке (прим.) 36б отчетливо прослеживаются динамические вершины, а также плотность межформантных областей: «500 Гц, 700 Гц, 1 кГц, 1.5 кГц, 2 кГц,

¹¹⁶ Подробнее см.: Гутова С. Ю. Претворение аутентичного пения в творчестве современных российских композиторов: тембровый аспект. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2023 [37].

2.7 кГц, 3 кГц, 3.5 кГц, 4 кГц, 5 кГц» [37].

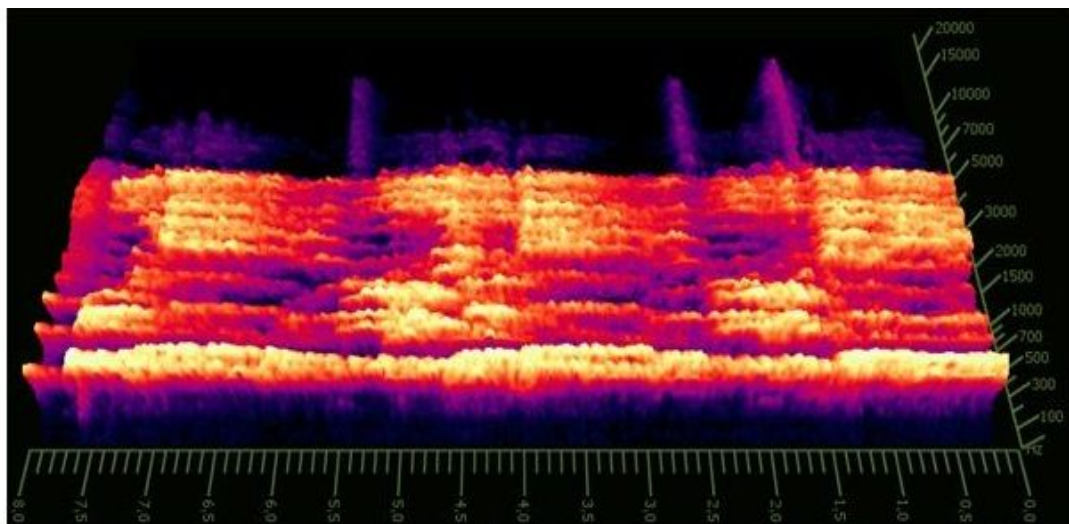
Пример 36б. Астахова И. В. «Духов день», гармонический спектр
фольклорного ансамбля



Ку-----ми-----ть---ся-----, лю---би-----ть---ся, вен-

В исполнении того же музыкального отрезка академическим ансамблем (прим. 36в) обнаруживаются следующие обертоновые «точки» «500 Гц, 1 кГц, 1.5 кГц, 2 кГц, 3.5 кГц, 5.5 кГц» [37]. Основные вокальные формантные: «НПФ – 700 Гц, СПФ – 1–1.5 кГц, ВПФ – 4 кГц» [37].

Пример 36в. Астахова И. В. «Духов день», гармонический спектр
академического ансамбля



Ку-ми-----ться, лю-би-----ться, вен-ки

Динамический диапазон спектра находится практически в равных амплитудно-частотных границах – прим. 36б: 500 Гц – 5 кГц, прим. 36в: 500 Гц – 5.5 кГц, однако в фольклорном пении наблюдается большее количество активных гармоник. По основным певческим формантам – НПФ: прим. 36б – 500 Гц, прим. 36в – 700 Гц; СПФ: прим. 36б – 800–1500 Гц, прим. 36в – 1–1.5 кГц; ВПФ: прим. 36б – 3–5 кГц, прим. 36в – 4 кГц.

Несмотря на то, что акустические свойства академической манеры пения отличаются обертоновой «пустотой», компрессирование также совершается. Здесь интонационно-мелодическое строение гетерофонии позволяет стилизовать звук под аутентичное темброинтонирование в современных условиях профессионального исполнительского искусства, благодаря стереофоническому тембровому свойству гетерофонии.

Живое интонирование слова имеет многоуровневую систему восприятия. В. П. Глухов отмечает: «Подлинный, конкретный смысл раскрывается не только через значения и смысл слов, но в большей мере через эмоциональные и выразительные средства (интонация, модуляция голоса, ритмико-мелодический компонент, пауза и т. д.)» [28, с. 53]. Добавим, что эмоционально-выразительные средства осуществляют семантическую направленность языка, воспроизводят оформленность речи, выражают чувство и волю поющего или говорящего. В практике фольклорного темброинтонирования смысловая передача информации осуществляется не только через знаково-символическую и образную системы языка, но также через процесс формирования и воспроизведения акустически оформленной музыкальной модели, насыщенной национальными культурно-историческими компонентами. Через звучащее слово авторы стараются передать основную идею поющей традиции.

Безусловно, обращаясь к темброво-интонационным региональным традициям, композиторы заимствуют не только ладогармонические или тематические элементы. С воплощением этноприемов и перенесением фольклора на профессиональную почву, авторы перенимают музыкально-акустический

«единый звукоинтонационный опыт культуры» [4, с. 159] той местности, обычаи которой они пропагандируют.

Подытоживая мысль о композиторском фольклоризме как преемнике народной песенной традиции, отметим, что в формообразующем ключе аутентичный тембр выступает преобладающим компонентом организации фактуры. Это обусловлено тем, что для фольклорной певческой эстетики образование темброво-акустического элемента звука напрямую зависит от формирования и развития единого обертона в целостной палитре тембра сольного или ансамблевого, где основополагающим является «”пение обертоном” – вычленение одного обертона с последующим выстраиванием (или подстраиванием) мелодии к нему (мелодия идет за обертоном, а не голос подстраивается под мелодию)» [37, с. 113]. Данный принцип распространяется и на определение формы фольклорного музыкального произведения. Композиторы, возможно, неосознанно, подчиняясь такой этнологике перенимают темброво-интонационную традицию и реализуют ее в своем творчестве.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Суммируя вышесказанное, подытожим:

1. Современное фольклоризированное композиторское творчество дифференцировано на два вокально-стилистических направления, цель которых индивидуализировать, обобщить и выразить национальное начало в музыке с помощью технико-стилевых приемов и методов работы с фольклорным первоисточником.

2. Первое авторское направление не предполагает исторической передачи эстетических и акустических свойств аутентичного тембра, а предпочитает такие темброво-стилизированные и имитационные приемы изложения, как *звуковой символизм* и *темброво-цитатные формы композиторского письма*.

- Применение метода звукового символизма позволяет обратиться к принципам обрядово-мифологического мышления через глубокое авторское проникновение в жанровую составляющую песенного фольклора, тем не менее оставаясь в границах классического академического искусства. Основываясь на интонационно-имитационных приемах, звукосимволизм моделирует аутентичное темброинтонирование средствами академического классического вокального искусства и тождествен темброво-имитационному методу, направленному на этнографическое воссоздание народного тембротворчества.

- Темброво-цитатные формы композиторского письма осуществляются посредством заимствования и копирования эстетических свойств аутентичного тембра и внедрения темброво-интонационных приемов в произведение. Решая различные творческие задачи, раскрывающие инструментальные возможности сонористики, авторы вырабатывают такие подходы, как прямое тембровое цитирование и косвенное тембровое цитирование.

3. Другой вектор фольклорной композиторской волны, придерживающийся поставангардных идей и имеющий определенные философские взгляды, своим кредо видит погружение в «предельный слой» песенного фольклора и достижение тембровой этнографичности в музыкально-акустическом и музыкально-эстетическом звучании через обращение к узколокальным певческим стилям. В основе сонорности композиторы-фольклористы избирают темброцентристский метод как способ возрождения эстетической и акустической модели аутентичного тембра через *темброво-имитационный* и *темброво-интонационный* методы.

- Основой темброво-имитационного метода является погружение в интонационные звуковые подражания миру природы. Здесь авторы прибегают к таким жанрам, как кличи, зовы, гуканья, сигнал, делая акцент не только на вокальную технику, сопряженную с обертоново-резонансными свойствами аутентичного тембра, но также на психоэмоциональную передачу музыкального материала и личностную оценку исполнителем.

- Темброво-интонационный метод оперирует речевыми и мелодическими тембровыми музыкально-акустическими чертами народной традиции, наполненными интонационно-мелодическими элементами – исторические и скомо-рошины, лирические, хороводно-плясовые жанры.

Таким образом, современный российский композиторский фольклоризм многогранен и полистилистичен. Музыкально-эстетические и музыкально-акустические параметры аутентичного тембра, авторски переработанные, переосмысленные и внедренные в произведение искусства, выступают не только компонентами, характеризующими жанрово-стилистическую направленность и художественный вектор творца, но и устанавливают национальную ориентацию музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации «*Аутентичный тембр как компонент национальной традиции на примере вокально-хорового творчества современных российских композиторов*» обоснованы эстетические и акустические черты аутентичного тембра как составляющей национальной песенной культуры, также на базе темброво-акустического подхода раскрыты основные приемы претворения аутентичного тембра в композиторском фольклоризме. В соответствии с полученными фактами изложены следующие выводы.

1. Используемые в работе музыкально-аналитические и музыкально-акустические методы показали, что любая национальная художественная культура опирается на эталонную фоническую модель звука, состоящую из эстетических и фонических свойств аутентичного тембра той народности, в которой она принята за традиционную форму бытования и выявлена в фольклорной звучащей материи.

Аутентичный тембр как компонент национальной принадлежности выступает неотъемлемым маркером песенности. Профессиональное композиторское и исполнительское творчество опирается на фольклорно-этнографическое содержание традиционного темброинтонирования и черпает свой творческий потенциал в народнопоэтическом мелосе.

Таким образом, аутентичный тембр является музыкально-акустическим инструментарием в композиторском и вокально-исполнительском опыте.

2. На основе комплексного подхода к предмету исследования, сбора и систематизации информации выведена логическая закономерность жанровотипологических черт песенного фольклора, классифицированы специфические атрибуты аутентичной темброинтонации. Доказано, что фольклорный тембр является целью для этнографического, культурологического, антропологического, исторического анализа. В своих отраслях знания исследователи тяготеют к подробному объяснению феноменальных свойств аутентичного

тембра, связанных с климатогеографическим проявлением последнего, его бытованием в этнокультурной среде, особенностями влияния языка и др.

Несмотря на разнообразие эстетической составляющей, полученные экспериментальные данные выявляют и общие темброинтонационные элементы в фольклорном звуке различных народов, что универсализирует мировую фольклорную музыкальную традицию.

3. Музыкально-аналитический метод раскрыл эстетические свойства аутентичного тембра и особенности фольклорного темброинтонирования. Целостный образ «идеальной», с точки зрения носителя традиции, фольклорной звучащей материи определяется рядом характеристик, которые влияют на исполнительскую манеру и мировосприятие в момент возникновения музыкального произведения.

Сформулированы основные музыкально-эстетические свойства аутентичного тембра:

- проявление традиционного мышления, распространяющегося на все бытие личности традиционной культуры, в акустическом смысле объясняет наличие в тембре «обрядового окрашенного звука», обладающего устойчивыми характеристиками и воплощенного в особом «эталонном звучании», которое этнофор избирает, сберегает и передает в поколениях устным путем;
- в генезисе музыкального фольклора ритуальность выражается через особое фонирование и связывается с формированием национального языка. Так, звукоподражания окружающему миру занимают особое место в образовании музыкального жанрово-типологического разнообразия. Охотничьи и пастушьи кличи, мелодии сигналы, причетная традиция, *maje krahi*, *ojkanje* и др. обладают особым интонационным смыслом. Впоследствии из коротких мелодических попевок создаются более сложные песенно-интонационные структуры;
- наряду с обрядовостью, связанной со спецификой выживания человека в естественных условиях обитания и направленной на внешнее общение, этноиндивид тяготеет к контакту со своим внутренним миром или личностному

общению, не предполагающему ритуальности. Внеобрядовое темброво-интонационно-мелодическое пение, передающее внутренние переживания, характеризуется приглушенным спокойным исполнением. Среди песенных жанров выделены поздняя лирика, вечерочные, колыбельные и байки, старины, частушки и т. д. Поздние песенные жанры имеют смешанные характеристики и сочетают в себе как обрядово окрашенные признаки звука, так и необрядовое звучание.

4. Музыкально-акустические исследования аутентичного тембра с точки зрения национальной принадлежности этнофора проанализированы через призму физико-технологических процессов, происходящих в повседневном бытовом музицировании, подвергаются различному экспертному мнению и подходу к осуществлению процесса изучения. Особое внимание уделено специфическим АЧХ спектра, которые для данной национальной традиции являются типичными. Наряду со спектрографическим методом, в фонационной деятельности отмечена особая функция физиологической вибрации и нейробиологической работы, которые активизируют резонансные функции организма.

Доказано, что музыкально-эстетические и музыкально-акустические свойства аутентичной темброинтонации формируются на одной вокально-певческой природе и взаимосвязаны.

5. Обосновано, что обертоново-резонансные признаки аутентичного тембра проявляются в АЧХ музыкального звука и оказывают воздействие на целостный фонический образ акустической модели народного темброинтонационного исполнительства. На нее влияют такие характеристики:

- компрессирование звучащего вещества, которое обеспечивает более плотное тембровое звучание в ансамблевой фактуре;
- близость межформантных областей в спектре и увеличенный состав резонансных групп в сравнении с академическим пением;
- выделение особой частоты резонирования, которой придерживаются все участники певческого процесса. Такой частотой является f_1 , способная

усиливать резонанс f_0 и образовывать двухголосное звучание в унисоне – октавный, квартовый, квинтовый обертоны, исполняемые как одним певцом, так и группой. В большинстве случаев таким обертоном выступают ≈ 700 Гц, иногда ≈ 800 Гц;

- устойчивое присутствие 4–5.5 кГц, иногда 7–8 кГц, относятся к высокочастотным акустическим компонентам аутентичного тембра;
- диалектная природа резонанса отталкивается от рече-певческой позиции, которой при фонации (певческой и речевой) придерживаются носители традиции.

Музыкально-акустические параметры аутентичного тембра направлены на идентификацию подлинности модели аутентичного темброинтонирования и доказательства достоверности звукового материала. В том числе классификация акустических признаков аутентичного тембра в области изучения специфических узколокальных и национальных черт фольклорного пения упрощает исследовательскую деятельность и унифицирует процесс систематизации знаний.

Однако для точного определения понятия аутентичного тембра требуется не только анализ АЧХ, но также музыкально-эстетическое наполнение. Синтез двух стратегий, отвечающих антропологическому, культурно-историческому, психологическому и мировоззренческому началам традиционной культуры, способен отобразить тембровую картину, в которой живет этнофор.

6. В религиозно-мировоззренческом понимании человека традиционной культуры космос выступает олицетворением Абсолюта, живой личностью, поэтому все обращение индивида к Перворазуму происходит в обрядовом ключе. Звук, который обладает определенными физическими свойствами, является связующим элементом. Таким образом, сакрально-мировоззренческий характер, диктующий аутентичному тембру определенное эстетическое наполнение, «подтягивает» и нужное специфическое звучание для совершения обрядового действия.

7. Показано, что современный композиторский фольклоризм условно имеет два стилистических направления, отличающихся друг от друга технико-стилевыми приемами претворения фольклорного источника. Первое реализовывает темброво-стилизированные компоненты изложения музыкального материала и не старается подлинно передать специфические черты аутентичной темброинтонации, а ограничивается первичным касанием с фольклорной традицией. Другое выдает глубокое погружение в аутентичную мелосферу. Предпочтение отдается малым исполнительским составам. В основном – это ансамбли репродуцирующего типа, а минимализм музыкальной формы становится приоритетным. Подчеркивается обрядовая сторона жанра и этнографическое транслирование эстетических и акустических свойств традиционной темброинтонации, зачастую сконцентрированной на национальной узколокальной песенной стилистике.

8. Воплощение аутентичного тембра через темброво-стилизированные формы изложения раскрыто в звуковой имитации фольклорной традиции. Данное направление выявляет значимые музыкальные элементы фольклорного стиля, представленные темброво-интонационными, ладогармоническими, мелодико-стилистическими, метроритмическими компонентами на основе оригинального песенного материала. В работе рассмотрены два стилистических метода темброво-стилизованного композиторского письма:

- метод звукового символизма обращается к обрядово-мифологической стороне фольклорной традиции через постижение автором жанровой составляющей песенного ядра, но остается в рамках академического искусства. Звукосимволизм моделирует темброво-имитационные приемы аутентичного темброинтонирования и народную манеру пения, бытующие в этносреде или стилизованные под фольклорно-этнографические источники. Темброво-интонационные приемы, имитирующие звуки живой и неживой природы и опирающиеся на сонорно-фонационные особенности речи, направлены на формирование модели народно-песенного искусства с эстетической и акустической тембровой наполненностью;

- темброво-цитатные формы композиторского письма, преобразовывая жанрово-стилистическую составляющую народного мелоса, способны спроецировать аутентичное темброинтонирование на профессиональную вокальную академическую традицию, преодолевая стереотипность исполнительского восприятия манеры пения. Прибегая к тембровому цитированию, композитор всегда решает определенные творческие задачи, связанные с драматургией, передачей специфических жанрово-типологических черт, созданием «нужного» психологического состояния, обрисовкой художественных образов и т. д.

Определяя различные подходы цитирования аутентичной темброкраски, выделены прямое тембровое цитирование и косвенное тембровое цитирование.

Прямое тембровое цитирование – непосредственный ввод аутентичного тембра или его компонентов в авторское произведение. В качестве носителя этнотембра выступают вокальные исполнители, пропагандирующие народнопевческую манеру. С фонологической точки зрения, исполнение диалектизм академическим составом исполнителей также относится к данному методу.

Косвенное тембровое цитирование осуществляется на интонационных компонентах фольклорного мелоса. Акустическая характеристика здесь преимущественно скрыта, однако эстетика аутентичного тембра проявляется через мелодический остов композиции.

9. Темброцентризм как способ современного композиторского фольклоризма, транслирующий природный колорит фольклорной фонации, опирается на обертоново-резонансные свойства аутентичного тембра в качестве основного элемента применяемой сонорности, цель которой создать звучание либо предельно близкое к традиционной акустике, либо при помощи расширения возможностей спектральной окраски путем наложения различных тембров предложить вслушивание в тембровый колорит заданных сонористических систем.

Темброво-интонационная направленность темброцентризма формируется на эстетических и акустических признаках аутентичного тембра, претворяя специфичность фольклорного сакрального пространства через темброво-имитационный и темброво-интонационный методы:

- темброво-имитационный метод отталкивается от жанровых черт раннего фольклора – кличи, зовы, гукания, мелодии-сигналы и др. и олицетворяет интонационный звуковой мир, подражающий окружающей среде. Здесь акцентируется не только вокально-техническая сторона, наполненная приемами резонансного обертонового пения, но и обращает на себя внимание эмоциональная сторона воспроизведения музыкального материала и передача личностной оценки исполнителя;

- темброво-интонационный метод опирается на речевые и мелодические музыкально-акустические черты народной традиции позднего периода. Жанровую основу наполняют исторические, скоморошьи, лирические, хороводно-плясовые, величальные, мелодически оформленные плачи и другие песенные формы, наполненные музыкальными элементами.

10. Аргументировано, что вокально-хоровое творчество отечественных композиторов фольклорного направления многогранно, полистилистично и ориентировано на национальную музыкальную. Приверженность народному наследию не только выделяет его в мировой музыкальной культуре, но и дифференцирует на русско-ориентированную и инонациональную – традиции других народностей в границах России. Появление произведений на основе фольклора малых коренных народностей Сибири, Севера и Дальнего Востока связано с этнографическим научно-исследовательским интересом к данным культурам.

В условиях темброцентристской направленности композиторского фольклоризма эстетические и акустические свойства аутентичного тембра в качестве сонористических приемов занимают доминантные позиции авторского арсенала.

Широкий интерес к песенным традициям народов России, особенно малых коренных народностей, возникает не только у отечественных исследователей-этнографов и акустиков, но и у зарубежных коллег, например, из Финляндии, США и Канады, которые работают как самостоятельно, так и в соавторстве с российскими учеными.

Международные культурные и научные связи глобализируют творческий процесс путем синтезирования традиций, внедрения инородного песенного материала, тем самым создавая поистине уникальные произведения искусства. Претворение аутентичного тембра, в частности тувинского пения, связано с композиторской и исполнительской практикой за пределами России. Например, Дэвид Хайкс из США, вдохновленный тувинским и тибетским обертоновым пением, со своим Гармоническим хором создает новые вокально-хоровые произведения на основе классической музыки. Исполнительница Анна-Мария Хефеле из Германии специализируется на полифоническом обертоновом пении. Таким образом, по выражению С. И. Грицы: «Фольклор как самоценность становится интернациональным достоянием с момента его отпочкования от аутентичной первоосновы и выхода за пределы узколокальной среды, функционирования во вторичных формах. Теряя узколокальные признаки, он обретает общественный вес и значение для культуры в целом» [32, с. 92].

В заключение подчеркнуто, что данная тема перспективна как с позиции изучения аутентичного тембра в рамках национальной традиции, так и исследования композиторского фольклоризма.

В частности, современная этномузыкология испытывает дефицит в новых теоретических и практических методах познания глубинных процессов песенной традиции на уровне не только типичных географических стилей, но и узколокальных и индивидуальных темброво-интонационных черт.

Претворение обертоново-резонансных свойств аутентичного пения в композиторском творчестве сопряжено со школой профессионального народного пения – ее исполнительской манерой, вокально-голосовыми техниками,

моделирующими аутентичное пространство фольклорной традиции, которое выступает ретранслятором между современным произведением и народным мелосом. Глубокое погружение в мелосферу традиционного исполнительства способно обогатить не только вокально-педагогическую практику, но и через теоретическую базу «насытить» авторский арсенал новыми техниками.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*на русском языке:*

1. Акопян, Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 866 с.
2. А. В. Мосолов статьи и воспоминания / под общ. ред. И. А. Барсовой; сост. Н. К. Мешко. – М. : Советский композитор, 1985. – 208 с.
3. Алдошина, И. А., Приттс, Р. Музыкальная акустика: учебное пособие / И. А. Алдошина, Р. Приттс. – СПб. : Композитор, 2014. – 720 с.
4. Алексеев, Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект / Э. Е. Алексеев; отв. ред. Е. М. Левашов. – М. : Советский композитор, 1986. – 240 с.
5. Алексеева, Т. И. Географическая среда и биология человека / Т. И. Алексеева. – М. : Мысль, 1977. – 302 с.
6. Андреева, Е. Д. Фольклорное движение как культурный феномен второй половины XX в. / Е. Д. Андреева // История и современность. – 2013. – № 2. (18) – С. 214–231.
7. Анготоева, И. Б., Исабаева, Н. В. Значение улучшения носового дыхания у пациентов с нарушением голосовой функции / И. Б. Анготоева, Н. В. Исабаева // Голос и речь: мультидисциплинарный научно-практический журнал / Ред. Л. Б. Рудин. – 2011. – № 2(4). – С. 8–12.
8. Античная музыкальная эстетика / сост. А. Ф. Лосев, ред. Вяч. П. Шестаков. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1960. – 305 с.
9. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев; ред. Е. М. Орлова. – Л. : Музыка, 2-е изд., 1971. – 376 с.
10. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев; сост. И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.

11. Асафьев, Б. В. Процесс оформления звучащего вещества / Б. В. Асафьев // De Musica: сб. статей / под ред. И. Глебова. – Петроград: Петроградская государственная Академическая Филармония, 1923. – С. 144–164.
12. Байкова, Е. Н. Фольклор и искусство хорового народного пения как важные тенденции развития народно-певческого жанра в начале XXI века / Е. Н. Байкова // Музыкальный фольклор народов России: материалы научно-практической конференции. – М. : МГИК, 2021. – С.167–172.
13. Банин, А. А. О некоторых акустических и музыкальных элементах хорового строя / А. А. Банин // Музыкальное искусство и наука: сб. статей, сост. Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 1. – С. 39–52.
14. Банин, А. А. Памяти К. В. Квитки: сб. статей / А. А. Банин. – М. : Советский композитор, 1983. – 303 с.
15. Батагова, Т. Э. Композиторский фольклоризм как фактор развития музыкального профессионализма в Северной Осетии 1920–1930-х годов / Т. Э. Батагова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 4 (25). – С. 17–21.
16. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
17. Баязитова, Г. Р. Феномен многоголосного горлового пения и его научно-теоретическое осмысление / Г. Р. Баязитова // Голос и речь: мультидисциплинарный научно-практический журнал – 2013 – №2 (10). – С. 52–58.
18. Бершадская, Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни / Т. С. Бершадская; ред. Х. С. Кушнарев. – Л. : Музгиз, 1961. – 158 с.
19. Буданова, Н. Р., Морохин, Н. В. Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество / Н. Р. Буданова, Н. В. Морохин. – М. : Ассоц. Экост, 2004. – 456 с.
20. Васильева, Л. Петер Секе: «Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле?» / Л. Васильева // Иностранная литература. – 1983 – № 9 – С. 204–207.

21. Вовк, И. В., Грищенко, В. Т., Мацыпура, В. Т. Природа шумов дыхания и их мультифрактальные свойства / И. В. Вовк, В. Т. Грищенко, В. Т. Мацыпура // *Акустический журнал*. – 2013. – № 5. – С. 636–647.
22. Володин, А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука / А. А. Володин // *Музыкальное искусство и наука: сб., статей Е. В. Назайкинский*. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 1. – 220 с.
23. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский; под общ. ред. Вяч. Вс. Иванова. – 2-е изд., исправл. и доп. – М. : Искусство, 1968. – 345 с.
24. Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
25. Гарбузов, Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха / Н. А. Гарбузов; ред. С. Л. Рубинштейн. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1948. – 85 с.
26. Гарбузов, Н. А. Музыкальная акустика / Н. А. Гарбузов. – М. : Музгиз, 1954. – 236 с.
27. Гельмгольц, Г. Л. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Л. Гельмгольц; пер. с нем. М. О. Петухова. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – Изд. 3-е. – 584 с.
28. Глухов, В. П. Основы психолингвистики: учеб. пособие для студентов педвузов / В. П. Глухов. – М. : АСТ : Астрель, 2005. – 215 с.
29. Голдмен, Д. Целительные звуки / Д. Голдмен; пер. с англ. Е. Ю. Александровой. – М. : София, 2003. – 224 с.
30. Голованов, И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной поэзии Урала (XX–XXI вв.): автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.09 / Голованов Игорь Анатольевич. – Москва, 2010. – 45 с.
31. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор / Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.

32. Грица, С. И. Межэтнические связи в фольклоре пограничий / С. И. Грица // Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. – Киев: Наукова Думка, 1987. – С. 73–114.
33. Громадин, В. В. Видео с сочинениями Т. А. Чудовой / В. В. Громадин // Блог Владимира Громадина. – URL: <http://gromadin.com/blogs/arts/3460/> (дата обращения: 4.04.2023).
34. Гулая, Т. Н., Исаева, С. А. Речевая обусловленность музыкально-фольклорной артикуляции / Т. Н. Гулая, С. А. Исаева // Грамота: искусствознание. – 2018. – № 1 – С. 126–129.
35. Гулая, Т. Н., Кинякина, Л. В. Компьютерные методы исследования звуковых характеристик народно-певческих голосов / Т. Н. Гулая, Л. В. Кинякина // Манускрипт. – Тамбов : Грамота, 2018. – № 12 (98). – Ч. 1. – С. 146–150.
36. Гутова, С. Ю. Изучение аутентичного тембра в музыкально-академической традиции / С. Ю. Гутова // Музыковедение. – 2023. – № 2. – С. 18–23.
37. Гутова, С. Ю. Претворение аутентичного пения в творчестве современных российских композиторов: тембровый аспект / С. Ю. Гутова; науч. ред. Р. Г. Шитикова. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2023. – 200 с.: нот.; CD-прилож.
38. Гутова, С. Ю. Претворение метода тембровой имитации в «Закликании весны» композитора И. В. Астаховой / С. Ю. Гутова // Университетский научный журнал. – 2023. – № 73. – С. 98–102.
39. Гутова, С. Ю. Физиологическая вибрация как акустическая составляющая аутентичного темброинтонирования / С. Ю. Гутова // Музыка и время. – 2022. – № 12. – С. 8–10.
40. Друскин, М. С. Собрание сочинений в 7 т. / М. С. Друскин; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – СПб. : Композитор, 2009. – Т. 4. – 584 с. – (Игорь Стравинский).

41. Дубинец, Е. А. Знаки стиля Юрия Буцко. Знаменный распев в XX веке / Е. А. Дубинец // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 49–52.
42. Дубинец, Е. А. Знаки звуков: о современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец. – Киев : Гамаюн, 1999. – 341 с.
43. Иванова, Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. – Астрахань : АГТУ, 2004. – 223 с.
44. Ефименкова, Б. Б. Ритмика русских традиционных песен / Б. Б. Ефименкова. – М. : МГИК, 1993. – 154 с.
45. Ефименкова, Б. Б. Севернорусская причеть / Б. Б. Ефименкова. – М. : Советский композитор, 1980. – 392 с.
46. Жинкин, Н. И. Механизмы речи / Н. И. Жинкин. – М. : Изд. Академии педагогических наук, 1958. – 312 с.
47. Жордания, И. М. Народное многоголосие, этногенез и расогенез / И. М. Жордания // Советская этнография / гл. ред. К. В. Чистов. – 1988. – № 2. – С. 24–32.
48. Жоссан, Н. Ю. Проблема претворения русских фольклорных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60–80-х годов): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Жоссан Наталья Юрьевна. – Москва, 1998. – 28 с.
49. Жуланова, Н. И. Молодежное фольклорное движение / Н. И. Жуланова // Openlesson.ru. – URL: <http://www.openlesson.ru/?p=4368> (дата обращения 20.06.2023).
50. Журавлев, А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлев. – Л. : Изд. Ленингр. Ун-та, 1974. – 160 с.
51. Звук в традиционной народной культуре: сб. статей / сост. Н. Н. Гилярова; ред. Т. А. Старостина. – М. : Научтехлитиздат, 2004. – 253 с.
52. Земцовский, И. И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры / И. И. Земцовский // Этнознаковые функции культуры: сб. статей / ред. Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1991. – С. 152 – 190.

53. Земцовский, И. И. Музыка и этногенез (исследовательские предпосылки, задачи, пути) / И. И. Земцовский // Советская этнография / гл. ред. К. В. Чистов. – 1988. – № 2. – С. 15–23.
54. Земцовский, И. И. Песня как исторический феномен [Электронный ресурс] / И. И. Земцовский // Akademia.edu: электронный журнал. – URL: [https://www.akademia.edu/7566288/И. И. Земцовский Песня как исторический феномен](https://www.akademia.edu/7566288/И.И.Земцовский_Песня_как_исторический_феномен) (дата обращения 30.08.2023).
55. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор / И. И. Земцовский, сост. Т. А. Лебедева // Музыка и современность: Сборник статей. – М. : Музыка, 1971. – С. 211–220.
56. Иванов, М. П., Бибииков, Н. Г., Данилов, Н. А., Соколов, П. А. Сравнительная оценка эхолокационных и коммуникационных сигналов дельфинов [Электронный ресурс] / М. П. Иванов, Н. Г. Бибииков, Н. А. Данилов, П. А. Соколов // Ученые записки физического факультета московского университета. – 2020. – № 1. – URL: <http://uzmu.phys.msu.ru/file/2020/1/2010903.pdf> (дата обращения: 6.01.2023).
57. Иванова, В. С. Авторский вечер / В. С. Иванова // Российский музыкант / гл. ред. Т. А. Курышева. – 2009. – № 9 (1274). – С. 3.
58. Калашник, М. П. Идеальная форма музыкального тезауруса / М. П. Калашник // International scientific review. – Иваново : Олимп, 2017. – Вып. 3. – С. 8–13.
59. Карелина, Е. К. Тувинская национальная опера: проблемы и перспективы / Е. К. Карелина // Композитор в современном мире: материалы Всероссийской научной конференции / ред. Н. А. Еловская, М. В. Холодова. – Красноярск, 2008. – С. 149–155.
60. Катунян, М. И. Новое сакральное пространство Владимира Мартынова [Электронный ресурс] / М. И. Катунян. – URL: http://www.sinergialib.ru/index.php?section_id=1084&id=1467&view=print (дата обращения 16.02.2024).

61. Кирьянов, П. А. Тембр голоса как интегральная оценка работы речевого аппарата, индивидуализирующая личность говорящего / П. А. Кирьянов // Судебно-медицинская экспертиза. – 2018. – № 6. – С. 25–28.
62. Клюев, А. С. Философия музыки: избранные статьи и материалы / А. С. Клюев. – СПб. : Астерион, 2008. – 107 с.
63. Коллонтай, М. Г. Комментарии к исполнению Хора студентов МГК им. П. И. Чайковского с концерта в БКЗ, конец 1980-х гг. Дирижер Б. Г. Тевлин [Электронный ресурс] / М. Г. Коллонтай // Classic-Online.ru. – URL: https://classic-online.ru/archive/?file_id=140377 (дата обращения: 22.02.2023).
64. Коренбаум, В. И., Тагильцев, А. А., Кулаков, Ю. В. Особенности передачи звука голоса на стенку грудной клетки / В. И. Коренбаум, А. А. Тагильцев, Ю. В. Кулаков // Акустический журнал. – 1988. – Т. 44 – № 3 – С. 380–390.
65. Косырева, С. В., Николаева, С. Ю. Проблемы изучения певческих традиций народов Карелии: опыт выявления тембро-артикуляционных моделей / С. В. Косырева, С. Ю. Николаева // Ежегодник финно-угорских исследований: Искусствоведение. – Ижевск : ФГБОУ ВО «Удм. ГУ» – 2017. – Т. 11 – № 1 – С. 123–133.
66. Кривенко, Ж. Д. Тембровый подход к обучению народному пению: на примере работы со студентами музыкального колледжа ГИМ им. А. Г. Шнитке: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Кривенко Женни Дмитриевна. – М., 2008. – 237 с.
67. Кузнецов, Ю. М. Акустические исследования звучания выдающихся хоровых коллективов / Ю. М. Кузнецов // Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. – М. : МПГУ, 2008. – Вып. 3. – 163 с.
68. Кулаковский, Л. В. О русском народном многоголосии / Л. В. Кулаковский. – М.–Л. : Музгиз, 1951. – 114 с.
69. Кыргыз, З. К. Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование / З. К. Кыргыз; ред. И. В. Мациевский. – Новосибирск : Наука, 2002. – 236 с.

70. Лейви, А. Я., Шульгинов, А. А. Основы светотехники: учебное пособие / А. Я. Лейви, А. А. Шульгинов. – Челябинск : Издат. центр ЮУрГУ, 2016. – 71 с.
71. Лобанов, М. А. Лесные кличи: вокальные мелодии-сигналы на Северо-западе России / М. А. Лобанов. – СПб. : Изд-во СПб ун-та, 1997. – 232 с.
72. Леонов, А. С., Макаров, И. С., Сорокин, В. Н. Частотные модуляции в речевом сигнале / А. С. Леонов, И. С. Макаров, В. Н. Сорокин // Акустический журнал. – 2009. – № 6. – С. 809–821.
73. Леонова, Н. В. «Куковала кукушка» А. Муро́ва: работа композитора с фольклорным источником / Н. В. Леонова // Вестник музыкальной науки. – 2014. – № 3 (5). – С. 49–55.
74. Леонова, Н. В., Лескова, Т. В. Некоторые особенности воплощения народных текстов в хоровых произведениях А. Муро́ва / Н. В. Леонова, Т. В. Лескова // Аскольд Муров: Музыка. Сибирь. Эпо́ха, авт.-сост. Л. Л. Пыльнева. – Новосибирск : Наука, 2008. – С. 348–364.
75. Лескова, Т. В. Вопросы истории композиторского письма на Дальнем Востоке России / Т. В. Лескова // Фундаментальные исследования – Искусствоведение. – 2015. – № 2. – С. 1086–1094.
76. Лескова, Т. В. Приемы переинтонирования фольклора в кантате Е. Кра́вцова «Новгородские песни» / Т. В. Лескова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2016. – № 9 (71) – С. 116–124.
77. Лескова, Т. В. Фольклорно-жанровое моделирование в кантате на народные тексты А. В. Новикова / Т. В. Лескова // Вестник Кемеровского университета культуры и искусств: Журнал теоретических и прикладных исследований. – 2013 – № 24. – С. 112–124.
78. Мазепус, В. В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора / В. В. Мазепус // Фольклор. Комплексная текстология. – М. : Наследие, 1998. – С. 24–51.

79. Мазепус, В. В. Высотно-тембровый синтаксис теленгитского эпического пения / В. В. Мазепус // Вопросы этномузыкознания. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2012. – № 1. – С. 106–120.
80. Мазепус, В. В. Основания музыкальной компаративистики: свидетельства родства некоторых тюркских песенных традиций / В. В. Мазепус // Сибирский филологический журнал. – 2002. – № 1. – С. 76–82.
81. Мамчева, Н. А. Звукоподражания в культуре нивхов / Н. А. Мамчева // Голос в культуре. Музыка природы: звукоподражания в обряде и искусстве. Сб. статей. – СПб. : РИИС, 2013. – Вып. 4. – С. 40–52.
82. Мартынов, В. И. О времени Алисы [Электронный ресурс] / В. И. Мартынов. – URL: https://vk.com/video?z=video13820728_162053112%2Fpl_cat_updates (дата обращения 27.11.2023).
83. Мартынов, В. И. Статья для пятого тома Антологии [Электронный ресурс] / В. И. Мартынов // Творческое объединение Camel Studio. – URL: <http://camelstudio.ru/pinega/219-pinvolume5> (дата обращения 30.06.2023).
84. Мацевский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мацевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 517 с.
85. Медушевский, В. В. Сущностные силы человека и музыка / В. В. Медушевский // Музыка. Культура. Человек / под. ред. М. Л. Мугинштейна. – Свердловск : Издательство Уральского университета, 1988. – 226 с.
86. Мехнецов, А. М. Песни средней Сухоны / А. М. Мехнецов // Народная традиционная культура: статьи и материалы, сост. Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова; вступ. ст. Г. В. Лобковой. – СПб. : Нестор-История, 2014. – 440 с.
87. Мехнецов, А. М. Лирические песни томского Приобья / А. М. Мехнецов. – Л. : Советский композитор, 1986. – 95 с.
88. Мнацаканян, Л. А. Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мнацаканян Людмила Александровна. – Краснодар, 2014. – 236 с.

89. Морозов, В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1977. – 232 с.
90. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения / В. П. Морозов. – М. : Издательство Института психологии РАН, 2002. – 496 с.
91. Морозов, В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-психологические исследования / В. П. Морозов. – М. : Издательство Института психологии РАН, 2011. – 526 с.
92. Морозов, В. П., Кузнецов, Ю. М. Феномен квазигармоничности обертонов и тембр певческого голоса / В. П. Морозов, Ю. М. Кузнецов // Художественный тип человека. Комплексные исследования / ред. А. С. Соколов. – М. : МГК им. Чайковского, 1994. – 234 с.
93. Муров, А. Ф. Заколдованный круг: публицистические очерки / А. Ф. Муров. – Новосибирск : Новосибирское книжное издательство, 1989. – 103 с.
94. Немеровский, Л. И. О распространении звуковых колебаний по звукопроводам легких / Л. И. Немеровский // Акустический журнал. – 1976. – № 3. – Т. 22. – Вып. 3. – С. 416–421.
95. Немировский, Л. Г. Акустика физическая, физиологическая и музыкальная: курс лекций, читанных в Петроградской Народной консерватории / Л. Г. Немировский. – М.–П.: Гос. Изд-во, 1923. – 216 с.
96. Нехаева, Д. П. Светомузыкальный синтез в «Поэтории» Р. Щедрина / Д. П. Нехаева // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. Сб. науч. ст. – Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки; Сибпринт, 2016. – С. 141–144.
97. Никитин, А. А. Вступительная статья: [о творчестве дальневосточного композитора А. Новикова] / А. А. Никитин // Новиков А. Кантата для женского хора *a'cappella* на народные слова. – Хабаровск: КНОТОК, 2004. – С. 2.
98. Никитин, А. А. Энергетическая композиция как предмет исполнительского анализа музыкального произведения / А. А. Никитин // Научные исследования современности: от разработки к внедрению: сб. трудов I

международной научно-практической конференции. – Смоленск : НОВАЛЕНСО, 2018. – С. 28–41.

99. Никитин, А. А. Энергетика музыкально-исполнительского искусства как предмет музыкознания / А. А. Никитин // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке: материалы Международной научно-просветительской конференции: сб. трудов. – Хабаровск : ХГИИиК. – С.151–160.

100. Николаева, С. Ю. Звуковая символика карельских йойг: к проблеме генезиса архаических форм пения / С. Ю. Николаева // Голос в культуре. Музыка природы: звукоподражания в обряде и искусстве. Сб. статей. – СПб. : Российский ин-т истории искусств, 2013. – С. 26–39.

101. Новик, Е. С. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири / Е. С. Новик // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении / ред. Н. Р. Лидова, Н. И. Никулин. – М. : Наследие, 1999. – 332 с.

102. Отаина Г. А. Нивхские народные песни // Этнография и фольклор народов Дальнего Востока СССР. Владивосток : ДВНЦ АН СССР, 1981. – С. 110–124.

103. Парадовская, Г. П. Формы возгласного интонирования в детском календарно-обрядовом фольклоре / Г. П. Парадовская // Вестник череповецкого государственного университета. – 2014. – № 6. С. 121–122.

104. Петров, А. К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1985–2005): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Петров Алексей Кириллович. – Москва, 2007. – 239 с.

105. Попов, Н. Ф., Линьков, А.Н., Кураченкова, Н. Б., Байчаров, Н. В. Идентификация лиц по фонограммам русской речи на автоматизированной системе «Диалект». Пособие для экспертов / Н. Ф. Попов, А. Н. Линьков, Н. Б. Кураченкова, Н. В. Байчаров; под ред. А. В. Фесенко. – М. : В/ч 34435, 1996. – 102 с.

106. Пономарев, В. В. Аскольд Муров: духовный путь композитора [Электронный ресурс] / В. В. Пономарев // Академическая музыка Сибири. – Сайт при поддержке красноярского отделения союза композиторов РФ. – URL: http://sibmus.info/texts/ponomar/mur_duh.htm (дата обращения 20.01.2023).
107. Путилов, Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л. : Наука, 1976. – 244 с.
108. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов; отв. ред. А. С. Мыльников. – СПб. : Наука, 1994. – 239 с.
109. Пчелинцев, А. В. Народная песня как культурный генотип современной хоровой музыки (к проблеме методов трансформации фольклора) / А. В. Пчелинцев // Южно-российский музыкальный альманах. – 2019. – № 1 (34). – С. 69–75.
110. Раабен, Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов / Л. Н. Раабен. – СПб. : Бланка: Бояныч, 1998. – 351 с.
111. Рабинер, Л. Р., Шафер, Р. В. Цифровая обработка речевых сигналов / Л. Р. Рабинер, Р. В. Шафер; пер. с англ. под ред. М. В. Назарова, Ю. Н. Прохорова. – М. : Радио и связь, 1981. – 496 с.
112. Рагс, Ю. Н. Акустика в системе музыкального искусства: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Рагс Юрий Николаевич. – Москва, 1998. – 80 с.
113. Ржевкин, С. Н. Некоторые результаты анализа певческого голоса / С. Н. Ржевкин // Акустический журнал. – 1956. – № 2. – С. 205–210.
114. Резонанс Шумана: принципы и параметры [Электронный ресурс] / Сайт лаборатории геокосмоса «Janto. Среда обитания». – URL: <https://janto.ru/cosmogeolab/index.html> (дата обращения: 6.01.2023).
115. Риман, Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки / Г. Риман; пер. с нем. Н. Д. Кашкина. – 3-е изд. – М. : URSS, 2019. – 145 с.
116. Ромодин, А. В. О соотношении человеческого и природного начал в традиционном звукотворчестве / А. В. Ромодин // Голос в культуре:

Ритмы и голоса природы в музыке: сб. статей / ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. – СПб : РИИС, 2011. – Вып. 3. – С. 160–170.

117. Руднева, А. В. Курские танки а карагоды: таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы / А. В. Руднева. – М. : Советский композитор, 1975. – 309 с.

118. Руднева, А. В., Щуров, В. М. Пушкина, С. И. Русские народные песни в многомикрофонной записи. Для пения (соло, ансамбль, хор) без сопровожд. / А. В. Руднева, В. М. Щуров, С. И. Пушкина. – М. : Советский композитор, 1979. – 342 с.

119. Савельева, В. И., Кругов, А. Н. Точные методы исследования свойств народного голоса / В. И. Савельева, А. Н. Кругов // Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций: сб. статей. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – 144 с.

120. Савельева, Н. М. Комментарии к книге М. Н. Аксёнова «Народные песни Орменки» // Музыкальный форум фольклорного ансамбля «Ромашинская слободка». – URL: <http://sunday-school.ucoz.ru/forum/6-443-1> (дата обращения 5.02.2024).

121. Сеченов, И. М. Рефлексы головного мозга / И. М. Сеченов; ред. Х. С. Коштоянц. – М. : Академия наук СССР, 1942. – 150 с.

122. Сивухин, Д. В. Общий курс физики: уч. пособие для ВУЗов в 5 т. / Д. В. Сивухин. – М. : Физматлит, 2005. – Т. 4. – 3-е изд., стереот. – 792 с. – Оптика.

123. Синельникова, О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения:17.00.02 / Синельникова Ольга Владимировна. – Москва, 2013. – 45 с.

124. Соловьев, И. В. О семантике звукового мира Лапландии / И. В. Соловьев // Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке: сб. статей / ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. – СПб : РИИС, 2011. – Вып. 3. – С. 33–42.

125. Сорокин, В. Н. Бегущие волны в речевом тракте / В. Н. Сорокин // *Акустический журнал*. – 1986. – Т. 32 – № 4 – С. 506–510.
126. Сорокин, В. Н. Теория речеобразования / В. Н. Сорокин. – М. : Радио и связь, 1985. – 320с.
127. Термен, Л. С. Физика и музыкальное искусство / Л. С. Термен. – М. : Знание, 1966. – 32 с.
128. Тихонова, Ю. В. Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня»: дисси ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Тихонова Юлия Валериевна. – Москва, 2014. – 207 с.
129. Тюлин, Ю. Н. Учение о гармонии: основные проблемы гармонии / Ю. Н. Тюлин; ред. Б. А. Фигнерт, А. А. Адамян. – Л. : Музгиз, 1937. – Т. 1. – 192 с.
130. Утешева, А. П. Тембро-интонационный комплекс русского фольклора и его индивидуальное преломление в творчестве композиторов-неофольклористов 60-х годов XX века (на примере жанра плача) / А. П. Утешева // Портал Московской консерватории «Российский музыкант». – URL: <http://gromadin.com/rmusician/archives/1191#footnote-link-1-1191> (дата обращения 5.06.2023).
131. Фомина, З. В. Философия музыки: учебно-методическое пособие / З. В. Фомина. – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2011. – 208 с.
132. Харуто, А. В. Музыкальная информатика. Теоретические основы / А. В. Харуто – М. : ЛКИ, 2009. – 400 с.
133. Харуто, А. В., Смирнов, Д. В. Нелинейный звукоряд в музыкальном фольклоре: общая закономерность и индивидуальность / А. В. Харуто, Д. В. Смирнов // *Языки науки – языки искусства: Сб. науч. тр.* – М. : Пресс-Традиция, 2000. – С. 347–352.

134. Хангги, Е. К. Йодель в истории музыкальной культуры Швейцарии: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Евгений Карл Хангги. – Санкт-Петербург, 2011. – 240 с.
135. Хасанова, А. Н., Орехова А. О. О некоторых особенностях претворения интонаций марийских народных песен в музыке А. Эшпая / А. Н. Хасанова, А. О. Орехова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2020. – № 4 (32). – С. 17–25.
136. Чудинова, И. А., Тимошенко, А. А. Голос в культуре: Музыка природы: Звукоподражание в обряде и искусстве: сб. статей / И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. – СПб. : Российск. ин-т истории искусств, 2013. – 136 с.
137. Шафранов, С. Н. О складе народно-русской песенной речи / С. Н. Шафранов // Русская мысль о музыкальном фольклоре / ред. П. А. Вульф-фиус. – М. : Музыка, 1979. – 367 с.
138. Шейкин, Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравн.-ист. исслед. / Ю. И. Шейкин. – М. : Вост. лит., 2002. – 716 с.
139. Шейкин, Ю. И. Музыкальная культура чукчей / Ю. И. Шейкин; ред. О. Э. Добжанская, Т. И. Игнатьева. – Новосибирск : Наука, 2018. – 208 с.
140. Шамина, Л. В. Об искусстве народного пения / Л. В. Шамина // Традиционный фольклор и современные народные хоры, и ансамбли: сб. науч. трудов. – Л. : ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 20–31. – Фольклор и фольклоризм.
141. Шамина, Л. В. Основы народно-певческой педагогики: уч. пособие / Л. В. Шамина. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2010. – 202 с.
142. Шитикова Р. Г. Категория «национальный стиль» в контексте теоретического осмысления современной музыкальной культуры // Реальность этноса. Образование и национальная идея: сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (2–5 марта 2004 г.). – СПб.: Астерион, 2004. – С. 522–526.

143. Щуров, В. М. Сравнительный анализ четырех протяжных песен Белгородской области / В. М. Щуров // Музыкальная фольклористика / ред. А. А. Банин. – Вып. 2. – М. : Советский композитор, 1978. – 345 с.
144. Эвальд, З. В. Песни белорусского Полесья / З. В. Эвальд; ред. Е. В. Гиппиус. – М. : Советский композитор, 1979. – 143 с.
145. Юсфин, А. Г. Фольклор и композиторское творчество / А. Г. Юсфин // Советская музыка. – 1967. – № 8 – С. 53–61.
146. Юшманов, В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. – 2-е изд. – СПб. : ДЕАН, 2002. – 128 с.
147. Яшмолина, И. В. Андрей Яковлевич Эшпай // Воды текут. Страницы жизни и творчества композиторов Я. А. Эшпая и А. Я. Эшпая: статьи, воспоминания, исследования / И. В. Яшмолина; сост. В. Г. Мысина, Л. И. Русина, Е. Г. Соколова. – Йоршкар-Ола : Мар. кн. изд-во, 2012. – С 22–38.

на иностранных языках:

148. Aulanko, R., Harvilahti, L. Acoustic characteristics of different styles of overtone singing in Altai / R. Aulanko, L. Harvilahti // Proceedings of the XIVth International Congress of Phonetic Sciences. – San Francisco, California, 1999. – August 1–7. – P. 985–988.
149. Bailly, L., Bernardoni, N. H., Müller, F., Rohlf, A.-K., Hess, M. Ventricular-Fold Dynamics in Human Phonation / L. Bailly, N. H. Bernardoni, F. Müller, A.-K. Rohlf, M. Hess // Journal of Speech, Language, and Hearing Research. – American Speech-Language-Hearing Association, August 2014. – Vol. 57. – P. 1219–1242.
150. Baldwin, J. R. Song in the Upper Thames Valley: 1966-1969 / J. R. Baldwin // Folk Music Journal. – 1969. – 5 (1969). – Vol. 1. – P. 315–349.
151. Boersma, P., Kovacic, G. Spectral characteristics of three styles of Croatian folk singing / P. Boersma, G. Kovacic // The Journal of the Acoustical Society of America. – 2006. – 119 (3). – P. 1805–1816.

152. Boersma, P., Kovačić, G., Domitrović, H. Long-term average spectra in professional folk singing voices: a comparison of the Klapa and Dozivački / P. Boersma, G. Kovačić, H. Domitrović // IFA Proceedings. – 2003. – № 25. – P. 53–64.
153. Brereton, J. S., Singing in Space(s): Singing performance in real and virtual acoustic environments – Singers' evaluation, performance analysis and listeners' perception: PhD / Judith Sara Brereton. – The University of York, 2014. – 335 p.
154. Buller, A. J., Domhorst, A. C. The physics of some pulmonary signs / A. J. Buller, A. C. Domhorst // Lancet. – 1956. – V 29. – № 271 (6944). – P. 649–651.
155. Howard, D. M. Developing the Vocal Tract Organ [Electronic source] / D. M. Howard // Journal of Creative Music Systems. – 2016. – № 1 (1). – URL: <https://www.jcms.org.uk/article/id/506/> (date of the application: 17.11.2022).
156. Lloyd, A. L. Albanian Folk Song / A. L. Lloyd // Folk Music Journal. – 1968. – 4 (1968). – Vol. 1. – P. 205–222.
157. Williams, D. Utility Versus Creativity in Biomedical Musification [Electronic source] / D. Williams // Journal of Creative Music Systems. – 2016. – № 1 (1). – URL: https://eprints.whiterose.ac.uk/122015/1/JCMS_Vol1Issue1.pdf (date of the application: 17.11.2022).
158. Yang, Y., Welch, G., Sundberg, J., Himonides, E. Tuning Features of Chinese Folk Song Singing: A Case Study of Hua'er Music [Electronic source] / Y. Yang, G. Welch, J. Sundberg, E. Himonides // The Journal of the Acoustical Society of America. – 2012. – № 131 (4). – URL: https://www.researchgate.net/publication/224035694_Tuning_Features_of_Chinese_Folk_Song_Singing_A_Case_Study_of_Hua'er_Music (date of the application: 17.11.2022).

нотные источники:

159. Астахова, И. В. Закливание весны: для детского фольклорного ансамбля / И. В. Астахова. – Личный архив автора, 2002.
160. Астахова, И. В. Казачья сказка / И. В. Астахова. – Личный архив автора, 1998.
161. Астахова, И. В. Семь загадок: для народного хора, солистов, группы ударных инструментов и электро-синтезированного звукового дизайна с видеорядом. Партитура / И. В. Астахова. – Личный архив автора, 2001. – 21 с.
162. Буцко, Ю. М. Свадебные песни: кантата на народные тексты для меццо-сопрано смешанного хора и симфонического оркестра. Слова народные по материалам фольклорной экспедиции в Архангельскую область и из книги Д. Сахарова «Русские народные песни» / Ю. М. Буцко. – М. : Советский композитор, 1971. – 86 с.
163. Гаврилин, В. А. Перезвоны: по прочтении В. Шукшина. Симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя и ударных. Партитура / В. А. Гаврилин. – Л. : Советский композитор, 1985. – 163 с.
164. Григоренко, В. М. Баллада для голоса без сопровождения «Голубь сизенькой» / В. М. Григоренко // Произведения советских композиторов для народного голоса без сопровождения / ред. В. Г. Кикта. – М. : Советский композитор, 1983. – Вып. 2. – С. 14–15.
165. Кикта, В. Г. Вокальные произведения для народного голоса без сопровождения / В. Г. Кикта. – М. : Советский композитор, 1982. – Вып. 1. – 40 с.
166. Киселев, А. И. Концерт для смешанного хора без сопровождения «Русская свадьба» / А. И. Киселев // Хоры без сопровождения. – М. : Советский композитор, 1988. – С. 3–48.
167. Коллонтай, М. Г. Деревенские хоры: кантата для солистов и смешанного хора без сопровождения. Соч. 1 / М. Г. Коллонтай. – М. : Советский композитор, 1988. – 88 с.

168. Королькова, И. В. Народные песни и наигрыши Новгородской области. Хрестоматия по музыкальному фольклору ФЭЦ им. А. М. Мехнецова СПбГКим. А. Н. Римского-Корсакова / И. В. Королькова. – СПб. : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2014. – Вып. 1. – 48 с.
169. Ларин, А. Л. «Частушки» для смешенного хора а' cappella (по мотивам Тамбовского фольклора) / А. Л. Ларин. М. : Самиздат, 2015. – 19 с.
170. Мехнецов, А. М. Хороводные песни томского Приобья / А. М. Мехнецов. – Л. : Советский композитор, 1973. – 78 с.
171. Щуров, В. М. Песни Усёрдской стороны / В. М. Щуров. – М. : Композитор, 1995. – 360 с.
172. Муров, А. Ф. Сибирские свадебные песни: кантата для хора без сопровождения, слова народные / А. Ф. Муров. – М. : Советский композитор, 1986. – 58 с.
173. Чудова, Т. А. Четыре женских хора а' cappella на народные тексты / Т. А. Чудова // Родина моя: хоры советских композиторов без сопровождения. – М. : Музыка, 1980. – С. 47–62.
174. Щедрин, Р. К. «Поэтория» на стихи А. А. Вознесенского. Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра: партитура / Р. К. Щедрин. – М. : Музыка, 1975. – 88 с.

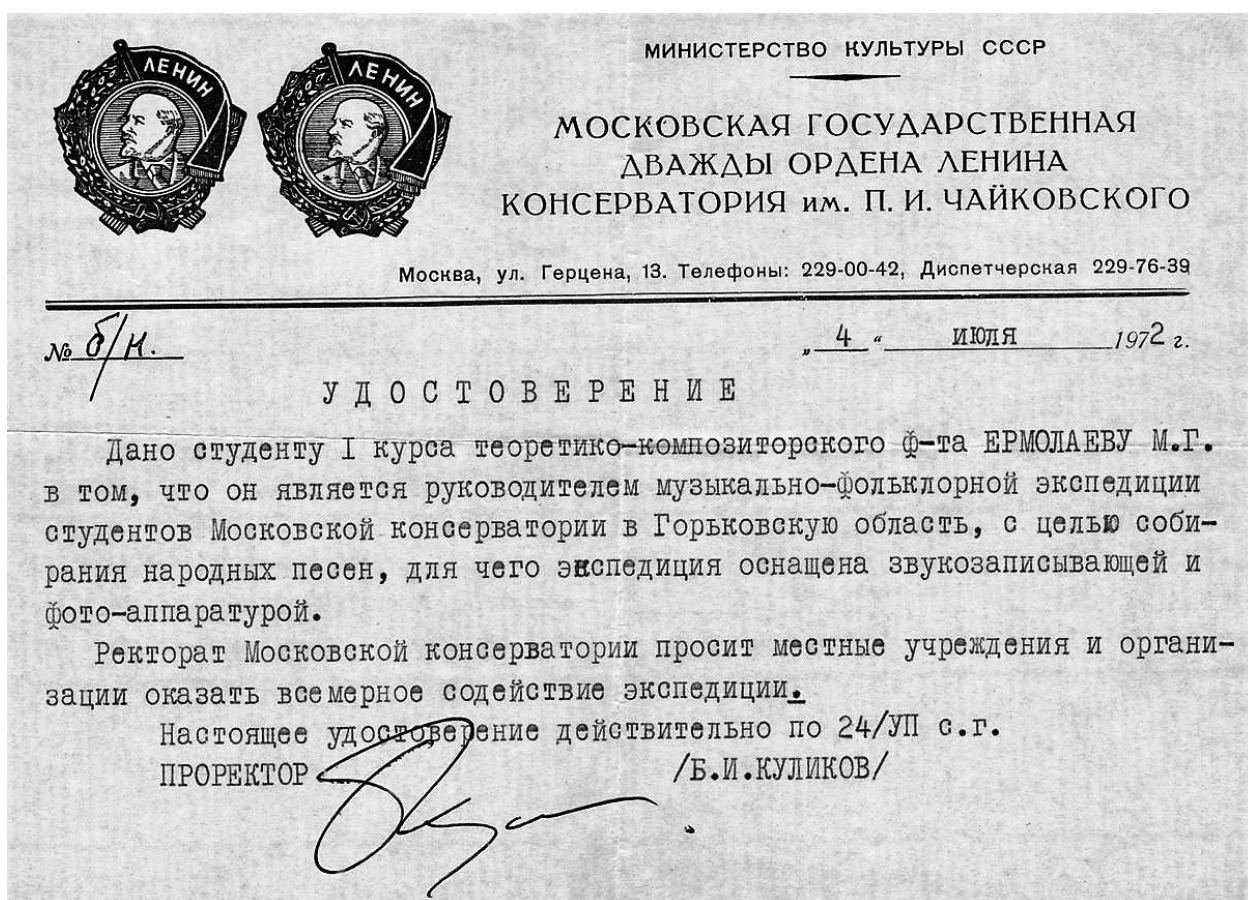
видеоисточники:

175. Якубовская, Е. И. Голос – Наигрыш – Инструмент: припевки «под язык» в народной традиции в записях Н. Л. Котиковой / Е. И. Якубовская // Звук в поле: заседание межинституционального семинара. – М. : ИРЛИ (Пушкинский дом). – 9.11.2022. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gVqtpo4kR6o&t=1s> (дата доступа: 2.05.2023).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Фотография удостоверения М. Г. Коллонтая
о прохождении этнографической практики



Взято из открытых источников

М. Г. Коллонтай «Зима», ноты

Соч. 24

Molto moderato

Soli I

Soprani I

Soprani II

Alti

Soli II (3-4)

Где тихий шепот

(шепотом, всем врозь, повторять указанные слова)

1-й (S.I)
p
Где тихий шепот

Meno mosso

моих лесов?

2-й (S.I)
mf
моих лесов?

12

Темпо I
 3-й (S.I) 4-й (S.I)

по - то - ков ро - пот, цве - ты лу - гов?

потоков ропот, цветы лугов?

Poco più mosso

5-й (S.II) 6-й (S.II) 7-й (S.II) rit.

де-ревья го-лы; ко-вер зи-мы по-крыл хол-мы... по-крыл хол-мы, лу-га и до-лы.

деревья голы; ковер зимы, покрыл холмы, луга и доли.

К составу инструментов присоединяются все S.II и S.I

Темпо I
двое (S.I)

шестеро (S.I)
pp

rit.

S.I все
pppp

Под ле_дя_ной сво_ей ко_рой ру_чей не_ме_ет, все це_пе_не_ет.

(глитсандируя, „переползать” с одного звука на другой)

(У_)

Темпо I
A. все

Росо meno mosso
шестеро (A.)

Лишь ве_тер злой, бу_шу_я, во_ет

(все врозь очень тихо фантазируют завывания ветра)

(постепенно вновь 3-4 солиста)

(М_)

14

трое (А.)
и не_бо кро_ет

Doppio più lento
один (А.) 3
се_до_ю мглой...

(голоса незаметно прибавляются)

(поют все, медленно „расползаеь” в кластер)

Где тихий шепот
Моих лесов?
Потоков ропот,
Цветы лугов?
Деревья голы,
Ковер зимы
Покрыл холмы,
Луга и доли.
Под ледяной
Своей корой
Ручей немеет,
Все цепенеет.
Лишь ветер злой,
Бушует, воеет
И небо кроет
Седую мглой...

В. А. Гаврилин «Перезвоны», часть «Ти-ри-ри», фрагмент, ноты [163, с. 63]

ри — та, ти — та, ти — та_та_ри — та, ти — та_та_ри — та, ри — та, ти — та,
 ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ба!

Oxl
 Уxl

gliss.

ри — та, ти — та, ти — та_та_ри — та, ти — та_та_ри — та, ри — та, ти — та,
 ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ба!

Oxl
 Уxl

gliss.

Тру — ны, ну — ны, ну — ны, ну — ны, тру — ны, ну — ны, ну — ны, ну — ны!
 ри — та, ти — та, ти — та_та_ри — та, ти — та_та_ри — та, ри — та, ти — та!
 ри — ри — ри — та, ри — та, Жги!
 дро_бы, ро_бы, ро — бы, раб — рай, дро_бы, ро_бы, ро — бы, раб — рай!
 ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, ту — ба, жги!

Oxl
 Уxl

gliss.

I
II

ff unis.

Дро_бы, ро_бы, ро - бы, раб - рай, дро_бы, ро_бы, ро - бы, раб - рай,

ff

Дро_бы, ро_бы, ро - бы, раб - рай, дро_бы, ро_бы, ро - бы, раб - рай,

ff

Дро_бы, ро_бы, ро - бы, раб - рай, дро_бы, ро_бы, ро - бы, раб - рай,

ff

fp sub. cresc.

дро_бы, ро_бы, ро - бы, раб - рай, дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы,

fp sub. cresc.

дро_бы, ро_бы, ро - бы, раб - рай, дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы,

fp sub. cresc.

дро_бы, ро_бы, ро - бы, раб - рай, дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы,

fp sub. cresc.

дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы,

дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы,

ff

дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы, дро_бы, ро_бы, ро - бы,

arrp... ff

gl.

ff

arrp... ff

gl.

В. И. Мартынов «Ночь в Галиции», фрагмент, ноты [24, с. 146]

The musical score consists of two systems. The first system features two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The vocal lines are written in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are written below the vocal staves.

System 1:

- Vocal 1 (Soprano):** И О И А О И О И А О И О И А Ц О Л К И О И А О И О И А О И О
- Vocal 2 (Alto):** (No lyrics shown)
- Piano:** (No lyrics shown)

System 2:

- Vocal 1 (Soprano):** Э Э Э И И И У У У
- Vocal 2 (Alto):** Э Э Э И И И У У
- Vocal 3 (Tenor):** О Э Э Э И И И У
- Piano (Right Hand):** А А А О О О Э Э Э И И И
- Piano (Left Hand):** А А А О О О Э Э Э И И И
- Piano (Bass):** А А А О О О О Э Э Э Э И И

А. И. Киселев Концерт «Русская свадьба», № 6, фрагменты, ноты [166, с. 32 и с. 33]

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves (два верхних — для голоса, два нижних — для фортепиано). Ключевая подпись — один диэзис (F#). В первом такте голос поет: «дру - же - ни - ка при -». Во втором такте: «го - же - ни - ка.». В нижних стаях фортепиано звучат аккорды и мелодические линии, соответствующие ритму и гармонии голоса. В конце второго такта в верхнем голосе есть пометка «gliss».

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. В первом такте голос поет: «рун - на, рун - на, рун - на,». Во втором такте: «рун - на, рун - на,». В третьем такте голос поет: «Эй!». В четвертом такте: «рун - на, рун - на,». В нижних стаях фортепиано звучат аккорды и мелодические линии. В третьем такте в нижнем голосе есть пометка «gliss. I».

Р. К. Щедрин «Поэтория», I часть, фрагмент, ноты [174, с. 26]

Senza metrum, lo stesso tempo
 [22] ca 10-12 sec.

Tr-ni I (con sord.) *fff* *dim. molto poco a poco* *ppp*

Tr-ni II III (con sord.) *fff* *dim. molto poco a poco* *ppp*

Timp. (b) *fff* *sempre simile* *dim. molto poco a poco* *ppp*

Percus. IV 3 Tom-toms
 1. *fff* *sempre simile* *dim. molto poco a poco* *ppp*
 2. *fff*
 3. *fff*

Percus. V Platti *en fer* *fff secco*

Luce

Arpa I *fregando con dita (quasi tremolo)* *ppp*

Arpa II *fregando con dita (quasi tremolo)* *ppp*

V.-c. *tutti arco tallone* *fff* *gliss. lento (ca 4-5 sec.)* *pp*

Luce **)

Arpa I *ppp*

Arpa II *ppp*

V.-la

ПОЭТ: Прощай, мое лето, пора мне, на даче стучат топорами, мой дом забивают дощатый,
 РОЕТА прощайте, леса мои сбросили кроны, пусты они и грустны, как ящик с аккордеона,
 а музыку — унесли.

*) Квинтоль Timpani = ca 1 sec. (т.е. - tempo precedente).
 **) Статический свет.

Отрывок из письма композитора И. В. Астаховой автору диссертации**13.02.2016**

«По поводу зерна: основная миссия моей творческой деятельности, как я чувствую, заключается в том, чтобы сохранить славянскую мифологию, обрядовость и музыкальный язык путём современного переосмысления, потому что в первоизданном виде современному человеку они непонятны и несозвучны. В общем, это продолжение линии композиторов “Могучей кучки” и в частности, Римского-Корсакова с его операми-сказками. Если живая традиция в деревнях отмерла, то сохранить её и преподнести современному слушателю можно только в искусстве, хотя бы в авторском варианте.

Метод композиторского мышления: развитие основной темы-Мотива, (то, что в песнях называется запев), с помощью западной полифонической техники, (чего нет в фольклорной традиции); драматургия – метод сопоставления, но не конфликта, чего нет в западной классической музыке. (Этот метод был, пожалуй, только в творчестве Бородина) Плюс современные инструменты (электронные), которые являются всего лишь дополнительными звуками, но не являются самоцелью. Они часто имитируют звуки природы, голоса животных и птиц или намеки на потусторонний мир. Конечно, использование ритм-секции даёт современному слушателю возможность адаптации к современной привычной звуковой среде и облегчает понимание образа. Конечно, это не должно быть формально, как это делает группа Иван Купала. Любая народная песня не помещается в квадратный ритм барабанных лупов, и это проблема, которую надо решать нестандартно, то есть, выписывать все вручную. Как правило, это слишком долго и мучительно. Да к тому же, не помогает раскрыть смысл песни и ее образы, а мешает ей. Поэтому, иногда я пишу мелодию заново в русском стиле, а иногда аккомпанемент, который у Глинки назывался

вариации на сопрано остинато, является не гармоническими вариациями, а тембровыми.

Почему я беру в основном обрядовые тексты и сюжеты, но не использую пласт частушек или женскую лирику? Потому что цель моего творчества – это показать мистичность и возвышенность русского фольклора как пласт культуры, его уникальность, сложность, глубину, что характерно для любого высокого искусства. Единственный путь достигнуть этого – сделать музыкальный спектакль на сцене, где единовременно в общем сценарии зритель увидит некую целую картину в фольклорном ключе, и составит общее представление для себя о национальной культуре, которую широкий круг населения не знает, не понимает и не признает своей. Но здесь тоже много проблем, требующих от автора нестандартных решений, в частности, в драматургии, сюжете, сольных партиях героев. Кстати, для русской культуры характерно ансамблевое пение, в позднее время и хоровое тоже, но в авторском творчестве хоровая опера только одна: “Боярыня Морозова” Родиона Щедрина. Но, на мой взгляд, это все равно не имеет отношения к русскому фольклору, как в сюжете, так и в музыке. Больше, как историческая опера, хотя и хоровая. Вот такие мысли».