



С. В. КОСЫРЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

К проблеме изучения специфики интонирования в финно-угорской монодии импровизационного склада

Статья посвящена актуальной теме когнитивного этномузыкознания – проблеме исследования специфики интонирования в монодийных музыкальных традициях финно-угорских народов. Внимание сосредоточено на традиционных импровизациях, представляющих широкую область в традициях этносов множеством видов и разновидностей. Данная тема освещается на примере традиционных импровизаций прибалтийско-финской группы в сравнительном аспекте с привлечением материала и данных отечественных и зарубежных исследователей, полученных на образцах различных культур. Монодийный пласт традиционных импровизаций, их коммуникативная функция и природа звукообразования актуализируются в контексте звукоидеала традиций и рассматриваются в контексте взаимодействия вокального и инструментального начал в этнических музыкальных культурах.

Ключевые слова: когнитивная этномузыкология, этническая музыка, музыкальное финноугроведение, монодийное мышление, традиционные импровизации, вокальные/голосовые имитации.

Для цитирования / For citation: Косырева С. В. К проблеме изучения специфики интонирования в финно-угорской монодии импровизационного склада // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 33–49.

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049.

SVETLANA V. KOSYREVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

Concerning the Issue of Studying the Specific Features of Intonating in the Finnish-Ugric Monody of the Improvisational Kind

The article is devoted to the topical subject of cognitive ethnomusicology – the issue of researching specific features of intonating in the monodic musical traditions of the Finnish-Ugric peoples. Attention is focused on traditional musical improvisations which present a broad domain in the traditions of various ethnic groups in their diversity of types and varieties. The present subject is elucidated by examples of traditional improvisations of the Baltic-Finnish groups in a comparative aspect, bringing in materials and data of researchers from Russia and other countries obtained from musical examples pertaining to various cultures. The monodic stratum of traditional musical improvisations, their communicative function and nature of sound

generation are actualized in the context of the traditions' ideal of sound and are examined in the context of the interaction between the vocal and instrumental elements in ethnic musical cultures.

Keywords: cognitive ethnomusicology, ethnic music, musical Finnish-Ugric studies, monodic musical thinking, traditional improvisations, vocal/phonic imitations.

Одной из актуальных проблем когнитивного этномузыкознания является исследование специфики интонирования в монодийных музыкальных традициях финно-угорских народов. Данная тема связана с изучением звукового/акустического кода музыкальных традиций (включая тембровый и артикуляционный аспекты), затрагивает вопросы генезиса, семантики, роли коммуникативной функции, звукоидеала.

Прежде всего необходимо отметить, что в настоящее время интонационный уровень монодии вообще и финно-угорской в частности как звучащий феномен изучен крайне мало¹. Между тем, ещё в 1970-е годы о необходимости изучения «народно-песенного интонирования как живого исполнительского процесса [курсив мой. – С. К.], в котором музыкальная интонация представляет собой сложное, комплексное явление...», говорил И. И. Земцовский [6, с. 8]. Учёный, в частности, акцентировал внимание на неисследованность семантики «отдельных выразительных элементов народной музыки – характерных интонаций, устойчивых мелодических попевок» [там же] (в своих монографиях «Русская протяжная песня: опыт исследования» (1967) и «Мелодика календарных песен» (1975) Земцовский раскрывает интонационные истоки и мелодические связи в напевах славянских народов; основной упор делает на изучении особенностей вокального интонирования и артикуляции). Учёный предлагает рассматривать

интонацию/интонирование как «живое вещество музыки». Призывая к дискуссии о феномене музыкального вещества, он допускает существование интонационной теории музыкального вещества, берущей «своим предметом музыку как звучащую материю, овеещающую интонацию [курсив мой. – С. К.] не только артикуляционно, но и всей массой звуковой энергии как самореализации и коммуникации» [5, с. 187].

А задолго до этого об интонации как о структурно-смысловом, эмоционально-образном компоненте музыкального языка говорил Б. В. Асафьев в своём труде «Музыкальная форма как процесс» [2]. И сегодня актуально положение учёного, определяющее сущность и эстетическую направленность всей интонационной теории²: «...интонирование как проявление мысли». По Асафьеву, интонация – «родник музыки», и чтобы мысль человека стала звуково выраженной, она становится интонацией, интонируется [2, с. 211].

Позднее в работах Ф. А. Рубцова формируются методы интонационно-ладового анализа народных песен. Благодаря изучению «жизненных истоков музыкального языка» и «процесса развития образно-смыслового содержания музыкальной речи» учёный выявляет принципы ладообразования, развития различных ладовых структур [19] и интонационные связи в музыкальном фольклоре славян [18]. Ценны его мысли о влиянии *речевой интонации* на формирование музыкаль-



ного языка народных песен, истоками которых он считал выразительные свойства, присущие речевой интонации³. Последнюю Рубцов понимал широко, «включая в это определение не только интонации, сопутствующие речи и дополняющие значение произносимых слов, но и плач, и возгласы, способные интонироваться без слов, несущих в себе какие-либо понятия»; речевые интонации он условно разделил на три основных типа: интонации возгласов, повествовательной речи и плача [19, с. 20]. Учёный полагал, что главным выразительным средством речевой интонации, выявляющим смысловое содержание, является «звуковысотный её контур» («звуковысотное отношение последовательно интонируемых слогов») [там же]. Формирование музыкального языка Рубцов представлял как «процесс воплощения наиболее выразительных сторон речевой интонации в музыкально распеваемые звуковысотные сопряжения. Эти сопряжения завоёвывались и осваивались не как акустические интервалы, а как способ проявления определённого эмоционально-смыслового содержания» [там же, с. 21]. В качестве «первичных, чисто музыкальных проявлений речевой интонации» учёный предполагает «попевки, сложившиеся и закрепившиеся в виде кратчайших, логически завершённых музыкальных фраз» [там же]. Термин «попевка» как «интонационно конструктивный элемент мелодии», образующий «группу сопряжённых тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф», ранее предложил Асафьев в своём исследовании «Речевая интонация» (1965) [3, с. 19–20]; он обратил внимание на взаимосвязь «мелодической линейности и мелодической конструктивности с движением и динамикой речевого потока» [там же, с. 8]. В то же время с точки зрения классического музыкознания речевая

интонация «в своих конкретных проявлениях основана на обобщении определённых ритмизованных звукоформул до уровня *интоном* [курсив мой. – С. К.], обладающих в силу своей природы определённым спектром значений» [14, с. 68]. По мнению Е. А. Ручьевской, речевая интонация уже на этом уровне предстаёт, как сложное системное явление, включающее «весь комплекс звуковых средств – ритмику (акценты, цезуры, паузы), мелодику (звуковысотная линия), тембр, громкость, интенсивность» [там же].

Развивая научные позиции асафьевской школы, Э. Е. Алексеев в исследовании «Раннефольклорное интонирование» (1986) разрабатывает историко-генетическую проблематику, обнаруживает стадии эволюции типов фольклорного интонирования; выявляет взаимосвязь интонаций речевого высказывания и музыкального интонационного фонда. Учёный рассматривает интонацию как одновременно временную и звуковысотную «ячейку», несущую определённый музыкальный смысл. В живом течении мелодии складывается её высотная и композиционная структуры из последования «попевок-интонаций»: «... интонация, таким образом, есть то, что в реальности связывает два основных измерения в мелодике: высоту и время; а интонационная теория, являясь по необходимости и теорией лада и теорией ритма одновременно, представляется своего рода “теорией относительности”, теорией связи двух главных векторов мелодического процесса, то есть той единственной теорией, которая только и имеет реальные основания достигнуть уровня мелодических смыслов, дойти до глубины содержательного в мелодике» [1, с. 35].

Г. В. Лобкова в исследовании «Семантика интонационных средств народной песенной речи» (2004) опирается

на традиции интонационной школы, в частности, взгляды Асафьева и Рубцова на значение речевой интонации. Она выделяет три основных типа обрядового фольклорного интонирования: *клич/ заклинание, плач, повествование* как *типовые речевые интонации*, что в целом соотносится со взглядами Рубцова [14, с. 68–69]). По мнению исследовательницы, эти типы речевой интонации сопоставляются с основными видами интоном как их объективированные характерные проявления: *повествовательная интонация* – логическое начало; *плачевая интонация* – эмоциональное начало; *кличевая/ заклинательная (призывная/повелевающая) интонация* – императивное начало [там же, с. 69]. Лобкова справедливо полагает, что речевая интонация служит для выявления сущностных основ и закономерностей *процесса интонирования*. Её свойствами, согласно исследовательнице, обладают не только краткие звукосочетания (на уровне интоном), но и развёрнутые во времени «высокоорганизованные звуковые системы» (на уровне законченных музыкальных построений) [там же, с. 68]⁴. Согласно Лобковой, «символическая весомость языковых элементов интонационного ряда (“знаков” – на уровне ритмо-интонаций, попевок) и речевых комплексов (“текстов” – на уровне музыкальных фраз, напевов) является тем индикатором, который позволяет оценить область народной музыки как самостоятельную сложную семиотическую систему» [там же, с. 56]. В поисках интонационно-ритмических формул, имеющих символический характер, учёный обращается к архаическим пластам русского музыкального фольклора. Их анализ позволил определить допесенный слой источником, способствующим формированию собственно песенного, музыкального языка.

Задача нашего исследования состоит в том, чтобы, с одной стороны, охарактеризовать традиционные импровизации как весомую часть монодийной финно-угорской культуры и определить обозримые на сегодняшний день жанровые границы, с другой – обозначить пути выявления интонационной сущности «звучащей материи», «овеществляющей интонацию», формирующей их ткань.

В музыкальных традициях финно-угорских народов есть вокальные формы, основанные на «звучащей материи», «овеществляющей интонацию» не вокальной (не песенной) природы. Речь идёт о *допесенной архаике*.

Допесенные формы присущи многим традициям, а «звуковая имитация голосов животных и птиц составляет целый пласт архаических вокальных форм в промысловых культурах Евразии, Крайнего Севера, Дальнего Востока, Южной Америки, Африки, Океании – она является основой интонационной культуры “этносов, вписанных в ландшафт” (Л. Н. Гумилев)» [16, с. 43]. Данное явление в настоящее время достаточно изучено, в том числе и на материале финно-угорских народов (см., в частности, исследования И. В. Соловьёва на материале музыкальной традиции саами)⁵.

К *допесенным формам* прежде всего следует отнести звукоподражания животному миру и апеллирование к миру природы: зовы домашних животных, звукоподражания голосам животных и птиц (в том числе, «йойганье»), характерное для рефренов йойг саамов и карелов), оклики, *helletused*, сигналы вызывания ветра, дождя и так далее (как голосовые имитации, так и опосредованно через инструментальные формы), ауканья, кличи, трудовые сигналы, возгласы, плач⁶. К этой области примыкает, на наш взгляд, и такой вид вокализации,



как очерчивание границ жизненного пространства звуком посредством долгих финалисов (в протяжных песнях и жнивных частушках вепсов, в музыкальных традициях мордвы, мари⁷ и других)⁸. Данное явление сопоставимо, на наш взгляд, с реликтовыми формами звуковых имитаций голосов животных⁹ и прочно вошло в сознание носителей традиций на уровне звукоидеала. Важно отметить, что допесенная архаика представляет собой *импровизационные структуры*, релевантные *раннему периоду фольклорного интонирования*.

Традиционные импровизации значительно менее изучены по сравнению с песенными жанрами. По мнению карельского учёного Т. В. Краснопольской, преобладающими остаются публикации их эмпирических записей и эмпирические описания. В то же время, они «образуют *широкую область*, представленную в традиции каждого этноса *множеством видов и разновидностей* [курсив мой. – С. К.], определять которые в категориях жанра, стиля, этнической характерности время ещё не настало. Важно то, что все они имеют более или менее ярко выраженный ритуальный, магический характер» [13, с. 180]. В виде причитаний и заговоров, песен эпических, детских и лирических, импровизации составляют значительное место в традиционных культурах финно-угров в промысловой, календарной обрядности, в обрядах семейного цикла, в быту: «При этом *навыки импровизации продолжают играть существенную роль как в сохранении этнического звукового идеала, так и характерности музыкального мышления этноса* [курсив мой. – С. К.], в становлении всей современной музыкальной культуры финно-угров» [там же, с. 176]. Особый интерес представляет такой вид традиционных импровизаций, как во-

кальные имитации инструментальных (пастушеских) наигрышей.

Говоря о традиционных импровизациях в целом, важно отметить, что большую область в музыкальных традициях финно-угров представляют *музыкально-поэтические композиции импровизационного склада*; они представлены: плачами и причитаниями карелов, вепсов, коми и мордвы, северноудмуртскими крестями, карельскими и саамскими йойгами, календарными ритуальными напевами коми («коми импровизациями») [13]. Ценный вклад в их изучение внесли финно-угроведы Н. И. Бояркин, А. Виссел, Т. В. Краснопольская, С. Ю. Николаева, И. М. Нуриева, И. Рюйтел, И. Б. Семакова, В. В. Сенкевич-Гудкова, И. В. Соловьёв, И. К. Травина, П. И. Чисталёв и другие [4; 13; 16; 20–23]¹⁰. Наиболее целостную картину, характеризующего и обобщающего свойства о финно-угорских традиционных импровизациях раскрывает исследование Краснопольской «Музыкально-поэтические импровизации финно-угорских этносов России: опыт структурно-жанровой типологии» (2011) [13]. Данное исследование уникально, поэтому представляется целесообразным остановиться на основных мыслях учёного.

Характеристики импровизаций связаны прежде всего с их восприятием как *нестабильных структур*. Согласно Краснопольской, «импровизация – это результат деятельности особого типа традиционного художественного мышления, которое: а) оперирует краткими типическими поэтическими и музыкально-ритмическими структурами; б) создаёт их нестабильные последовательности, образующие на каждом уровне целостные автономные формы; в) координирует их “по вертикали” в процессе сиюминутного сложения нового композиционного

целого. Иными словами, *доминантой деятельности этого типа мышления является постоянное конструирование музыкально-поэтической формы высшего порядка, результат которого не имеет тенденции к закреплению в стабильном виде* [курсив мой. – С. К.]. Он является осуществлением некоей идеи художественной целостности, сложившейся в общественной практике этноса, отразившей его сакральные представления и обрядово-магические установки и навыки» [13, с. 187]. Нестабильность, «постоянная “вибрация” художественного времени в напеве импровизации, закономерности которой сознание слушателя не в силах уловить», – результат складывания текста из разных по протяженности «музыкально-интонируемых словесных высказываний» [там же, с. 182]. Справедливой, на наш взгляд, является мысль Краснопольской о том, что *агглютинативный тип языкового мышления финно-угров* сказался и на формировании «целостных, логично выстроенных конструкций» музыкально-поэтических композиций импровизационного склада как результат «последовательного склеивания», «сцепления изначальных структур», приводящих к возникновению «единств более высокого порядка», в последовании которых проявляются закономерности, приводящие к созданию этих конструкций [там же, с. 184].

Характеризуя вербальный уровень текстов импровизаций разных этносов, отмечая полярные явления и разность и в лексике, и в структуре, исследовательница в то же время выявляет их общую природу: присутствие не имеющих семантической нагрузки слов-вставок и складывание из малых конструкций, что, вероятно, должно быть отнесено «к общэтническому, наджанровому слою их культуры» [там же, с. 182–183]. Кроме

того, карельский учёный показала типичность для традиционной поэзии финно-угров тирадно-строфового строения с выделением «малых» (2/3–5/6 слогов) и «больших» (8–12 слогов и 13–18 слогов) построений (стихов) на широком исследовательском материале [там же, с. 183]. В то же время, анализ мелодики, в частности, карельской причети продемонстрировал «соотнесённость разного рода мелодических конструкций (мелодических оборотов, фраз, предложений) с интонированием отдельных слов и фразеологических сращений поэтического текста, имеющих, естественно, разную протяжённость» [там же]. При описании напевов импровизаций на мелодическом и музыкально-ритмическом уровнях, Краснопольская выделяет «интономы» как малые мелодические конструкции напева импровизации. *Интономы* зависят от звучания интонируемого слова; «представляют собой поступательное, вращательное либо волнообразное движение в узкообъемных гемитонных и ангемитонных шкалах с краткими 2-3-звуковыми распевами слога и/или речитацией на одном звуке»; «совпадают с “интонационным словарём” народно-песенных и инструментальных жанров разной стадияльной и этнической принадлежности как традиционной, так и профессиональной музыки» [там же]. Таким образом, выделение малых, «изначальных структур» вербального и музыкального уровней в текстах импровизаций позволил продемонстрировать исследовательнице их «типизированный характер» и определить их «базовую роль в процессе становления импровизационного высказывания как структурной парадигмы жанра» [там же, с. 184].

В результате своего исследования Краснопольская выявляет четыре типа импровизаций, отличающихся «разными

принципами сложения напевов музыкально-поэтических текстов импровизаций» [там же, с. 188]:

– *инвокационный* (напевы основаны на интонировании кратких возгласов-взываний, их последовательность не создаёт форм более высокого порядка);

– *заклинательно-причетный* (напев отличается бесцелурной повторностью кратких узкообъемных мелодических оборотов; их завершение «образует построение, выполняющее функцию мелострофы»);

– *повествовательный* (напевы – мелодические композиции тирадного типа; образуются в результате сложения цепи нисходящих интоном в диапазонах сексты-кварты).

– *песенный тип* (напевы как правило имеют узкий диапазон «и тенденцию к соразмерности мелодических построений, образующих композицию типа строфы», отмечается нестабильность всех уровней музыкально-поэтической формы) [там же, с. 188–190].

Данные типы импровизаций характерны для разных финно-угорских традиций: инвокационный – в коми традициях; заклинательно-причетный – в традициях Северной Карелии, коми-ижемцев, мордвы-эрзя; повествовательный встречается во всех региональных стилях Карелии, у вепсов, коми и мордвы; песенный тип – в северноудмуртской традиции [там же, с. 188–190].

Один из важнейших аспектов проблемы интонирования касается артикуляции как формы выражаемости ввне, семантически значимой, информации. Он связан с вопросами происхождения музыки. И. И. Земцовский предполагает наиболее оправданной гипотезу о полигенезисе музыки¹¹. И. В. Мациевский, определяя объект исследования – «что считать, а что не считать народной

инструментальной музыкой?» – предлагает предварительно установить, «где грань между музыкой и внемузыкальными звуковыми комплексами? Между музыкой инструментальной и вокальной? <...> И куда отнести явления, находящиеся с точки зрения звукоизвлечения на грани вокального и инструментального?» [15, с. 8–9]¹². Речь идёт об: игре на открытых флейтах (башкирский курай, украинская флюяра и так далее), где исполнитель извлекает одновременно «инструментальный» свист и гортанный голос; звукоизвлечении на мирлитонах (источник звука – голосовой аппарат исполнителя); сольном горловом двух- и трёхголосном пении (в культуре башкир, тувинцев и других, иногда сочетающегося с флейтовым свистом – «йойиканья» – у прикарпатских гуцулов), где нижний тон вокальной, верхний – инструментальной природы; наигрышах на идиофонах рода *maultrommel* (кубызе, хомусе и так далее), где нижний бурдон инструментальный, а «вокально-голосовой» аппарат исполнителя выступает источником «обертонирования» [там же]. Данная проблематика отражает один из уровней темы взаимодействия вокального и инструментального в этнической музыке, не раз затрагивавшейся в трудах отечественных и зарубежных учёных [там же]¹³.

Рассмотрим с этих позиций подробнее некоторые формы традиционных импровизаций *прибалтийско-финской группы*. В эстонской традиции ещё во второй половине XIX века вплоть до рубежа XIX–XX веков функционировали вокальные/голосовые имитации пастушеских наигрышей, которые имитировали козий рог и пастушескую трубу [21, с. 126]. Говоря о *вокальных/голосовых имитациях*, сформировавшихся опосредованно через инструментальные формы, прежде всего, обратимся к высказыванию Мациевского.

По мнению учёного, формирование стилистической специфики инструментальной музыки связано с тенденцией отразить в наигрыше окружающую человека природу, её тембры и ритмы, звучащие в пении птиц, криках и топоте животных, шуме ветра, раскатах грома и так далее: «В этом окружающем его реальном, равно как в созданном его воображением, но не отделимом от реальности, мире человек ищет друзей и учится говорить с ними на их языке. И враждебную силу, ему кажется, легче умиловать, обратившись к ней на её наречии» [15, с. 10–11]. Использование музыкальных орудий, в частности, охотничья и пастушеская практики способствовали развитию имитационных свойств инструментальных наигрышей и вокальных/голосовых имитаций.

В своей статье «Эстонские пастушеские песни (виды, региональные и музыкальные особенности)» (1986) А. Виссел отмечает, что в эстонской традиции между инструментальным и вокальным пастушеским репертуаром (в том числе между отдельными их видами) строгой границы не существовало, были возможны «взаимодействия и переходы» [4, с. 101]. У. Хаасма, говоря о проблеме интонирования в наигрышах эстонского исполнителя на козьем роге, отмечает схожие явления на уровне инструментального и вокального звукорядов. Исследователь обратил внимание на то, что в трёх наигрышах известного традиционного музыканта Ю. Акерманна вторая ступень звукоряда GAsBC повышена примерно на четверть тона: «... на то, что такое явление не случайно, указывают некоторые песни, имитирующие козий рог, в которых встречается повышение примерно на четверть тона» [24, с. 86].

Важную информацию о функционировании пастушеской музыки в карель-

ской традиции приводит А. Черепяхина в своей статье «Об инструментах и инструментальной музыке пастухов калевальского района КАССР» (1986). Говоря о пастушеском инструменте *liru*, исследовательница отмечает, что его основной функцией «... являлось звукоподражание голосам природы [курсив мой. – С. К.]»: пенью соловья, петуха, курлыканью журавля, кваканью лягушки и т. д. С звукоподражательной ролью этого пастушьего рожка связано и его название, этимологически, вероятно, близкое глаголу *lirištä* – журчать, струиться»¹⁴.

А. Виссел и И. Рюйтел дифференцируют имитационные формы, выделяя пастушеские *оклики* (ауканья) и *helletused*.

Оклики – музыкальные сигналы, произнесённые человеческим голосом или воспроизведённые с помощью пастушеских инструментов, были распространены у народов прибалтийско-финской группы, в частности, у эстонцев, вепсов, карелов. «Окликали, как правило, громко, в высоком регистре, дольше выдерживая конечный звук. Простая интонация оклика обычно исполнялась на гласном звуке “у”» [4, с. 102] (пример № 1). Оклик состоял из нескольких восклицательных интонаций и мог включать краткое словесное сообщение или зов «Уу, иди домой!» или «Уу, гони стадо домой!» [там же].

Пример № 1 (а, б, в)¹⁵

Оклики



Helletused – особого рода вокализмы – оклики и переключки с более развитой

мелодикой были распространены преимущественно в Южной Эстонии (некоторые мелодические распевы на гласном звуке зафиксированы и в Северной Эстонии). *Helletused* «исполнялись или на одном гласном звуке (и, а), слоге (eo, õo) либо содержали особые рефренные слова, иногда включая и краткую словесную фразу» [там же]. И. Рюйтел отмечает, что текст в *helletused* был ограниченным, частично импровизационным, и чередовался с асемантическими гласными и слогами (пример № 2). «По своему распевному стилю, более развитой мелодике, обширному звуковому объёму, свободной форме, а также ритмике эти переключки в значительной степени отличались от рунических песен, в том числе и от пастушеских. Они близки пастушеским наигрышам, более того – в них встречаются прямые имитации звучания инструментов...» [20, с. 191–193].

Пример № 2 (а, б, в)¹⁶

Helletused

а) 

б) 

в) 

Оклики и *helletused* с точки зрения особенностей интонирования обнаруживают схожие явления не только на уровне инструментального и вокального звукорядов, но и на уровне вокальной артикуляции инструментального типа. В основе артикуляции – вокальные флажолеты. Такой тип раннефольклорного интонирования Алексеев назвал «конт-

растно-регистровой голосовой игрой с флажолетным призвуком», интонированием α -типа [1].

Типологически сходные с традициями народов прибалтийско-финской группы явления наблюдались и в интонационных культурах других этносов: шведов, норвежцев, словаков и других¹⁷. Соотношение между инструментальным и вокальным пастушеским репертуаром в этих традициях различно. Согласно Э. Эмсхаймеру, исследовавшему аспект вокальной артикуляции инструментального типа в шведской традиции, «вокальная и инструментальная практика в пастушеском исполнении тесно переплелись... в основе различных мелодий когда-то лежал единый интонационный комплекс, который стал исполняться затем по-разному, соответственно возможностям голоса или инструмента» [26, с. 7]. Говоря о вокальном звукоизвлечении, учёный отмечает применение особой техники (при которой голос звучит «почти как инструмент») с фальцетным исполнением возгласов в высоком регистре и сильным напряжением мускулатуры гортани. С помощью такого пения передавалась информации на далёкое расстояние. Учёный отмечал отсутствие, зачастую, текста в «богато орнаментированной» мелодике [там же].

По мнению А. Виссела, в шведской традиции не было принципиальных различий в вокальном и инструментальном репертуаре; в то же время эстонская, карельская, ижорская и финская традиции обладали определённым инструментальным и вокальным репертуаром, который мог переплетаться [4, с. 101].

В Карелии ещё до недавнего времени бытовали традиционные импровизации, принадлежавшие, по мнению исследователей, к самому архаичному пласту певческой культуры – *йойги*. Йойги/ёйги

(от кар. *joikua* – «йойгать») – это ритуализированный жанр, оформляющий, как правило, переходные ситуации календарного или жизненного циклов. Йойги были распространены у северных карелов (Лоухский и Калевальский районы). Основная тема йойг – «холостое время, пока парень не женат»¹⁸. По мнению А. С. Степановой и Т. А. Коски, поэтический язык йойг имеет много общего с языком плачей на уровне соблюдения принципа иносказания/метафорических замен; одинаков принцип их создания. В то же время их применение различно [7, с. 309].

Несмотря на то, что карельская традиция йойганья неоднородна, есть специфические особенности исполнения, характерные для всех локусов, – это рефрены йойг, содержащие распев асемантических слогов: *jo – ho – he – no – ne – lö* (пример № 3)¹⁹.

Пример № 3

Рефрен йойги

O - ho hei jo - ho-ho ko o - ho - ho jo-ho-ho vä - lih.

Рефрену предшествует песенная строфа, интонирование которой также насыщено специфическим звукоизвлечением α -типа. Звукоподражательная тембро-регистровая голосовая игра сближает карельские йойги с традициями импровизационных песенных форм народов Севера Евразии: «... встречается в архаическом, преимущественно ритуальном интонировании многих народов мира и несёт в себе отчетливо слышимое *звукоподражательное начало*. Этим приёмом исполняются и якутские “кылысахи” в ритуальных песнях эпоса “Олонхо”, и грузинские “криманчули”, и древний во-

инский клич казахов “кику”, и знаменитый швейцарский йодль, и японские песни-сказки, и звукоподражательные песни коряков, долганов, ительменов, селькупов...» [16, с. 43; см. также: 1; 25]²⁰.

О сходстве карельских йойг с саамскими импровизациями-лывьт²¹ говорил А. О. Вяйсянен ещё в начале XX века: «...слово *joika* и глагол *joikua* имеют ономатопоэтическое (звукоизобразительное) происхождение и созвучны широким и раздольным рефренам йойг: *jo – ho – ko*, которые он соотнёс со стремлением древних людей подражать голосам природы, птиц и зверей. В частности, Вяйсянен услышал в них *подражание “голосу” лебедя – кликуна*, о чём написал в своих путевых заметках» [17, с. 84]. (Следует отметить, что упомянутое Вяйсяненом «*jo – ho – ko*» напоминает название хордофона карелов и финнов *йоухикко*.) Лебединое «пение» карелы называют «*joutsen joikuu*» («лебедь поёт»). Изучая феномен карельской йойги, С. Ю. Николаева обращается к археологии, мифологическим традициям и народной поэзии. С помощью компьютерного анализа исследовательница проводит параллели с другими традициями, с ритуальным интонированием, в основе которого лежит звукоподражание голосу лебедя, выявляет высокий семиотический статус лебедя в культуре карелов [16; 17].

Перспективным видится дальнейшее акустико-фонологическое исследование с фиксацией и анализом тембров традиционных импровизаций на более широком материале финно-угорской монодии.

Таким образом, наше предварительное приближение к проблеме изучения специфики интонирования финно-угорской монодии импровизационного склада показало, что традиционные импровизации, во всём многообразии представленных форм, составляют весомую



часть монодийной финно-угорской культуры. Их «вибрирующая» сущность, как и их жанровые границы, весьма подвижны. В то же время очевидна роль допесенной архаики и, релевантного ей, раннефольклорного интонирования, как

источника, стабилизирующего и формирующего ткань «звучащей материи», «овеществляющей интонацию» традиционных импровизаций и, можно сказать, песенного музыкального языка финно-угорских традиций в целом.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ См. диссертационное исследование автора статьи, посвящённое изучению гетерофонии вятских мари, монодийной по своей природе [11; 12]. В нём раскрывается национальная стилистика музыкальной традиции вятских мари на уровне темброинтонирования и инструментальной артикуляции.

² Следует отметить, что впервые интонационную теорию к музыкальному фольклору применили З. В. Эвальд и Е. В. Гиппиус. См. труды учёных «Социальное переосмысление жнивных песен Белорусского Полесья» (1934) и «Интонационные элементы русской частушки» (1936).

³ Согласно Ф. А. Рубцову, «песенность зародилась в результате стремления человека дополнить словесное содержание речи выразительными свойствами, присущими различным звуковысотным сопряжениям тонов. Эти свойства были уже освоены речевой интонацией, выработавшейся в процессе развития языка и широко использующей звуковысотные отношения разных неточных тонов, на которых протекает речевое интонирование. Песенность стремилась воплотить выразительные свойства речевых интонаций в точном музыкальном интонировании звуковысотных сопряжений, обогащая этим их эмоционально-смысловое значение» [19, с. 20].

⁴ Отметим, что наше исследование вепсской певческой традиции с позиций когнитивного этномузыкознания [8] показало наличие в музыкальной ткани, в частности, протяжной песни вепсов, и ещё более кратких «семантически значимых», «изначаль-

ных» интонаций зовов, «интонаций-символов» (на уровне темброфонем) и позволило выявить семантически важную взаимосвязь тембра и интонирования в процессе формирования художественного хронотопа этноса (подробнее об этом см.: [8, с. 78]).

⁵ См.: [14; 25]. См. также: Лобанов М. А. Лесные кличи: вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 1997. 229 с.; Соловьёв И. В. Медвежий праздник в традиционной культуре саами. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/medvezhiy-prazdnik-v-traditsionnoy-kulture-saami> (дата обращения: 25.08.2020).

⁶ В Сегежском и Беломорском районах Карелии и сегодня можно обнаружить образцы допесенных форм – переключки в лесу, зовы животных, вызывания ветра и дождя, трудовые сигналы и пр. См.: Ковыршина Ю. И. Маргинальные фольклорные традиции Онежско-Беломорского водораздела // Рябининские чтения. – 2007. – URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2007/454.html> (дата обращения: 25.08.2020). См. также: Семакова И. Б. Звукосигнальный язык и допесенные формы в культуре Сегозерья // Деревня Юккогуба и её округа / отв. ред. В. П. Орфинский. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. С. 392–393. Необходимо также отметить, что допесенные формы являются хорошим подспорьем в работе с творческими фольклорными коллективами. См.: Косырева С. В. Тембровые определяющие в работе с вепским фольклорным коллективом // Вопросы инструментоведения:

сб. ст. V междунар. инструментоведческой конф. «Благодатовские чтения». СПб, 2004. Вып. 5, ч. 2. С. 219–223. В статье автора представлен опыт работы с вепским фольклорным коллективом «Keväz' vezi», сформулированы основные тембровые определяющие, способствующие воссозданию, сохранению и возрождению певческой традиционной культуры вепсов. Согласно позиции автора, певческий голосовой аппарат является мультитембральной биоакустической системой, инструментом, способным изменять акустические параметры артикулируемого звука. Понимание процесса формирования певческого тембра, неразрывно связанного с речевой артикуляцией (поющим текстом) и работой голосового аппарата, позволили выработать специальные фонематические упражнения, основанные на воспроизведении допесенных форм: сигналы животным и звукоподражания животным, сигналы в лесу и трудовые, «выплакивание в голос», сопровождаемое «первичным глиссандированием», интонировании «темброфонем» (например, «ho», «ne», «nä» и др.), интонировании «усреднённых» фонем (на уровне «темброфонемы» «ho» и др.).

⁷ О коммуникативной функции финалисов в традиционной культуре вятских мари см.: [11; 12].

⁸ Согласно Е. А. Дороховой и О. А. Пашиной, «звуком в традиционной культуре отмечаются и пространственные отношения. Зона его распространения мыслится как освоенное человеком пространство, которому звук не только сообщает определённые положительные качества, но и защищает от негативных внешних воздействий. С целью максимального звукового охвата пространства народные исполнители поют громко, напряжённым тембром и выбирают для этого специальные места, откуда звук хорошо разносится. При этом учитывается и отражающая способность ландшафта». См.: Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О.А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. С. 49.

⁹ Об этом – в исследованиях И. Б. Семаковой. В частности, карельская исследо-

вательница высказывала гипотезу о том, что вепская протяжная песня «Росынька» «по своей звукоподражательности максимально точно отражает вой волчьей стаи, чем может объясняться и её фонетическая текучесть и наличие двух запевал (редчайшее явление в традиционной культуре вообще)». См.: [22].

¹⁰ См. также: Нуриева И. М. Импровизация в песенной культуре удмуртов: жанр, стиль, мышление: монография / Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. 112 с.; Коми народные песни. Т. 2. Ижма и Печора / сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Изд. 2-е. Сыктывкар, 1994. № 106; Коми народные песни. Т. 1. Вычегда и Сыйсола / сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Изд. 2-е. Сыктывкар, 1993. № 98; Травина И. К. Саамские народные песни. М., 1987; Сенкевич-Гудкова В. В. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (На материале песенной лирики кольских саамов) // Русский фольклор: материалы и исследования. М., 1960. С. 127–145; Карпова Г. М. О песенной традиции кильдинских и йоканьгских саамов Кольского полуострова // Музыкальное финно-угроведение: актуальные проблемы национального музыкального образования. Петрозаводск, 2005. С. 80–85.

¹¹ Одно из значений: «...полигенезис как происхождение из разных источников (а), по разным причинам (б) и разными путями (в) – например, включая речь и сигналы, подражание звукам природы и пению птиц, и многое другое...». См.: Земцовский И. И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) / Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1987. Ч. 1. С. 126.

¹² Явления «на грани вокального и инструментального» фиксировались на материале интонационных культур и осознавались исследователями на разных уровнях. Так, И. Херцеа в своей работе «Феномен на грани



вокального и инструментального («фифа» – вид румынской флейты)» на материале румынского фольклора, с органологической точки зрения представляет классификацию взаимодействия вокального и инструментального начал. Данная классификация «охватывает единой эволюционной аркой (не в хронологическом смысле) путь от голоса как инструмента музыкально-словесного выражения к голосу, превращенному в тембральное дополнение к инструменту». См.: Херцеа И. Феномен на грани вокального и инструментального (фифа – вид румынской флейты) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1988. Ч. 2. С. 219.

¹³ Обращение к научной проблеме взаимодействия вокального и инструментального начал в широком контексте развития музыкального искусства прослеживается в разное время на различных уровнях. Учёные выявляют эти взаимоотношения как в этнической музыке, так и в академической и джазовой. Подробнее об этом см.: Косырева С. В. Взаимодействие вокального и инструментального начал в этнической музыке: учебное пособие по курсу «Научно-исследовательская работа» для магистрантов по направлению подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство». Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2017. 86 с.

В настоящее время по этому вопросу существуют наблюдения в работах ряда авторов, в том числе на материале финно-угорской традиционной музыки (см. труды Е. В. Гиппиуса, И. И. Земцовского, И. В. Мациевского, Н. И. Бояркина, У. Хаасма, А. Виссела, И. Рюйтел и др.). См. подробнее об этом: [10].

¹⁴ См.: Черепихина А. Об инструментах и инструментальной музыке пастухов калевальского района КАССР // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров / сост., отв. ред. И. Рюйтел. Таллин: Ээсти раамат, 1986. С. 64.

Звукоподражание голосам природы характерно и для марийской культуры. О. М. Герасимов отмечает, что у исполнителей на шўвыре были особые звукоподражания (воркование дикого голубя, кудахтанье курицы и т. д.) и звукоподражательные наигрыши, чему способствовал необычный тембр инструмента [9]. О звукоподражательных словах и звуках, имитирующих голоса зверей и птиц, в музыкальной культуре саами см. указанную выше работу И. В. Соловьёва «Медвежий праздник в традиционной культуре саами».

¹⁵ См.: [4].

¹⁶ Там же.

¹⁷ См.: [26]. См. также: Эльшек О. Стилистые типы народной инструментальной музыки в Словакии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1987. Ч. 1. С. 68–105.

¹⁸ «Йойгать было принято также при отправлении молодых людей на военную службу, войну, или по их возвращении; по пути на рыбную ловлю, в лодке; при встрече гостей в доме; во время “большого мытья” избы перед Пасхой. По мнению самих исполнителей, йойга могла родиться и в результате сильного впечатления: от какого-либо события или просто “о своём горе”. Частным случаем йойганья выступает йойгание жениха перед свадьбой, являясь, возможно, отголоском древнего обряда инициации жениха» [17, с. 19].

¹⁹ Фрагмент йойги Х. Е. Рекиной «Anna šie, Suavasen, samovuagua» [17, с. 19].

²⁰ См.: [25].

²¹ В сравнительном аспекте саамские львьт, в частности, песни-импровизации кильдинских саамов и карельские йойги изучала Г. М. Карпова. Исследовательница отмечает, что в вербальных текстах импровизаций обоих этносов присутствуют оноματοпоэтические словообразования, повторы, параллелизм, выполняющие структурную функцию в построении тек-

ста, различного рода огласовки и восклицания; несмотря на принадлежность саамских лывьт и карельских йойг разным типам певческих традиций, их роднит «строго слоговой характер мелодии с редким распевом слогов; сложение напевов из кратких мелодических оборотов и создание компо-

зиции напева на основе их вариантной повторности и контраста». См.: Карпова Г. М. Саамские лывьт и карельские йойги: опыт сравнительного описания // От конгресса к конгрессу: материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Т. 3. М., 2011. С. 150–167.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
4. Виссел А. Эстонские пастушеские песни (виды, региональные и музыкальные особенности) // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров / сост., отв. ред. И. Рюйтел. Таллин, 1986. С. 101–119.
5. Земцовский И. И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192.
6. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Советский композитор, 1977. 176 с.
7. Карельские ёйги / изд. подгот. А. С. Степанова, Н. А. Лавонен, К. Х. Раутио. Петрозаводск: Б. и., 1993. 240 с.
8. Косырева С. В. Вепская певческая традиция в аспекте когнитивного этномузыкознания // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 4. С. 75–82.
9. Косырева С. В. Инструментальное темброинтонирование в традиционной музыке вятских мари // Музыковедение. 2011. № 3. С. 46–52.
10. Косырева С. Об изучении проблемы взаимодействия вокального и инструментального начал в этнической музыке финно-угорских народов // Музыковедение. 2020. № 4. С. 13–25.
11. Косырева С. В. Стилиевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 27 с.
12. Косырева С. В. Этническая музыка вятских мари. Основы стиля: монография. Петрозаводск: VPPrint, 2016. 162 с.
13. Краснопольская Т. В. Музыкально-поэтические импровизации финно-угорских этносов России: опыт структурно-жанровой типологии // От конгресса к конгрессу: материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Т. 3. М., 2011. С. 176–191.
14. Лобкова Г. В. Семантика интонационных средств народной песенной речи // Звук в традиционной культуре: сб. науч. ст. М., 2004. С. 55–98.
15. Мациевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1987. Ч. 1. С. 6–38.
16. Николаева С. Ю. Йойга как феномен культуры северных карел // Финно-угорская культура и современный мир (Казань, 7–9 ноября 2012 г.): сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. Казань, 2013. С. 39–51.
17. Николаева С. Ю. Косырева С. В., Войтович А. А. Музыкально-фольклорные традиции Северной Карелии: учебно-методическое пособие для студентов музыкальных колледжей и



вузов / Петрозавод. гос. консерватория им. А. К. Глазунова, Ин-т традиц. муз. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. 96 с.: нот. + 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

18. Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л.: Советский композитор, 1962. 120 с.

19. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М.: Советский композитор, 1973. 220 с.

20. Рюйтел И. О взаимосвязи вокальной и инструментальной музыки в эстонском фольклоре // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1988. Ч. 2. С. 184–196.

21. Салве К., Рюйтел И. Трудовые и календарные песни северной части Тартумаа // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров / сост., отв. ред. И. Рюйтел. Таллин, 1986. С. 120–152.

22. Семакова И. Б. Этническая специфика музыкальной традиции вепсов // Вепсы, карелы и русские Карелии и сопредельных областей: исследования и материалы к комплексному описанию этносов. Петрозаводск, 2016. С. 94.

23. Соловьёв И. В. К проблеме мифологических концептов интонационно-акустической традиции саами // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 4. С. 27–39.

24. Хаасма У. Эстонские наигрыши на козьем роге // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров / сост., отв. ред. И. Рюйтел. Таллин, 1986. С. 70–100.

25. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.

26. Эмсхаймер Э. Шведские народные музыкальные инструменты // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1988. Ч. 2. С. 3–17.

Об авторе:

Косырева Светлана Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки финно-угорских народов, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),
ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

REFERENCES

1. Alekseev E. E. *Rannefol'klornoe intonirovanie: Zvukovysotnyy aspekt* [Intonation in Early Folk Music: The Pitch Aspect]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 240 p.

2. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

3. Asaf'ev B. V. *Rechevaya intonatsiya* [Speech Intonation]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1965. 136 p.

4. Vissel A. *Estonskie pastusheskie pesni (vidy, regional'nye i muzykal'nye osobennosti)* [Estonian Pastoral Songs (Types, Regional and Musical Particularities)]. *Muzyka v obryadakh i trudovoy deyatel'nosti finno-ugrov* [Music in Rituals and Work Activities of the Finno-Ugrians]. Compiled and Edited by I. Ryuytel. Tallint, 1986, pp. 101–119.

5. Zemtsovskiy I. I. Apologiya «muzykal'nogo veshchestva» [Apologia of “Musical Substance”]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2005. No. 2, pp. 181–192.

6. Zemtsovskiy I. I. *Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy* [Folk Music and the Composer. Theoretical Studies]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1977. 176 p.
7. *Karel'skie yoygi* [Karelian Joiks]. Edition prepared by A. S. Stepanova, N. A. Lavonen, K. H. Rautio. Petrozavodsk: No publisher, 1993. 240 p.
8. Kosyreva S. V. Vepsskaya pevcheskaya traditsiya v aspekte kognitivnogo etnomuzykoznaneya [The Vepsian Singing Tradition from the Aspect of Cognitive Ethnomusicology]. *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika* [Music. Art, Scholarship, Practice]. 2019. No. 4, pp. 75–82.
9. Kosyreva S. V. Instrumental'noe tembrentonirovaniye v traditsionnoy muzyke vyatskikh mari [Instrumental Timbre-Intonation in the Traditional Music of the Maris from Vyatka]. *Muzykovedeniye* [Musicology]. 2011. No 3, pp. 46–52.
10. Kosyreva S. V. Ob izuchenii problemy vzaimodeystviya vokal'nogo i instrumental'nogo nachal v etnicheskoy muzyke finno-ugorskikh narodov [About Study of the Issue of the Interaction of the Vocal and Instrumental Foundations in the Ethnic Music of the Finno-Ugric Peoples]. *Muzykovedeniye* [Musicology]. 2020. No. 4, pp. 13–25.
11. Kosyreva S. V. *Stilevye osnovy etnicheskoy muzyki vyatskikh mari: tembrentonirovaniye i instrumental'naya artikulyatsiya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Stylistic Foundations of Ethnic Music of the Vyatka Maris: Timbre-Intonation and Instrumental Articulation: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2011. 27 p.
12. Kosyreva S. V. *Etnicheskaya muzyka vyatskikh mari. Osnovy stilya: monografiya* [Ethnic Music of the Vyatka Maris. The Fundamentals of Style: Monograph]. Petrozavodsk: VPPrint, 2016. 162 p.
13. Krasnopol'skaya T. V. Muzykal'no-poeticheskie improvizatsii finno-ugorskikh etnosov Rossii: opyt strukturno-zhanrovoy tipologii [The Musical-Poetic Improvisations of Finno-Ugric Ethnic Groups of Russia: An Attempt of Structural and Genre Typology]. *Ot kongressa k kongressu: materialy Vtorogo Vserossiyskogo kongressa fol'kloristov. T. 3* [From Congress to Congress: Materials of the Second All-Russian Congress of Folklorists. Vol. 3]. Moscow, 2011, pp. 176–191.
14. Lobkova G. V. Semantika intonatsionnykh sredstv narodnoy pesennoy rechi [Semantics of the Intonational Means of Folk Song Speech]. *Zvuk v traditsionnoy kul'ture: sb. nauch. st.* [Sound in Traditional Culture: Compilation of Scholarly Articles]. Moscow, 2004, pp. 55–98.
15. Matsievskiy I. V. Osnovnye problemy i aspekty izucheniya narodnykh muzykal'nykh instrumentov i instrumental'noy muzyki [The Main Issues and Aspects of Studying Folk Musical Instruments and Instrumental Music]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka: sb. st. i materialov: v 2 ch.* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music: Compilation of Articles and Materials: In 2 Vol.]. Edited by E. V. Gippius. Moscow, 1988. Part 2, pp. 6–38.
16. Nikolaeva S. Yu. Yoyga kak fenomen kul'tury severnykh karel [The Joik as a Phenomenon of the Culture of the Northern Karelians]. *Finno-ugorskaya kul'tura i sovremennyy mir (Kazan', 7–9 noyabrya 2012 g.): sb. st. po materialam mezhdunar. nauch. konf.* [The Finno-Ugric Culture and the Modern World (Kazan, November 7–9, 2012): A Compilation of Articles Based on the Materials of the International Scholarly Conference]. Kazan, 2013, pp. 39–51.
17. Nikolaeva S. Yu., Kosyreva S. V., Voytovich A. A. *Muzykal'no-fol'klornye traditsii Severnoy Karelii: uchebno-metodicheskoe posobie dlya studentov muzykal'nykh kolledzhey i vuzov* [The Folk Music Traditions of Northern Karelia: A Study Guide for Students of Music Colleges and Universities]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Institute of Traditional Music. Petrozavodsk: Publishing House of the Petrozavodsk State University, 2015. 96 p.: not. + 1 elektron. opt. disk (CD-ROM).
18. Rubtsov F. A. *Intonatsionnyye svyazi v pesennom tvorchestve slavyanskikh narodov* [Intonational Links in the Songwriting of the Slavic Peoples]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1962. 120 p.



19. Rubtsov F. A. *Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru* [Articles on Folk Music]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 220 p.

20. Ryuytel I. O vzaimosvyazi vokal'noy i instrumental'noy muzyki v estonskom fol'klоре [On the Interrelation of Vocal and Instrumental Music in Estonian Folklore]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka: sb. st. i materialov: v 2 ch.* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music: Compilation of Articles and Materials: In 2 Vol.]. Edited by E. V. Gippius. Moscow, 1988. Part 2, pp. 184–196.

21. Salve K., Ryuytel I. Trudovye i kalendarnye pesni severnoy chasti Tartumaa [Labour and Calendar Songs of the Northern Part of the Tartu Region]. *Muzyka v obryadakh i trudovoy deyatel'nosti finno-ugrov* [Music in the Rituals and Work Activities of the Finno-Ugrians]. Compiled and Edited by I. Ryuytel. Tallin, 1986, pp. 120–152.

22. Semakova I. B. Etnicheskaya specifika muzykal'noy traditsii vepsov [The Ethnic Specificity of the Vepsian Musical Tradition]. *Vepsy, karely i russkie Karelii i sopredel'nykh oblastey: issledovaniya i materialy k kompleksnomu opisaniyu etnosov* [The Vepsians, Karelians and Russians of Karelia and the Nearby Regions: Research and Materials for a Comprehensive Description of Ethnic Groups]. Petrozavodsk, 2016, p. 94.

23. Solov'ev I. V. K probleme mifologicheskikh kontseptov intonatsionno-akusticheskoy traditsii saami [Concerning the Issue of Mythological Concepts in the Sámi Intonational-Acoustic Tradition]. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, Scholarship, Practice]. 2019. No. 4, pp. 27–39.

24. Khaasma U. Estonskie naigryshi na koz'em roge [Estonian Folk Tunes Played on the Goat-Horn]. *Muzyka v obryadakh i trudovoy deyatel'nosti finno-ugrov* [Music in the Rituals and Work Activities of the Finno-Ugric Peoples]. Compiled and edited by I. Ryuytel. Tallin, 1986, pp. 70–100.

25. Sheykin Yu. I. *Istoriya muzykal'noy kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie* [History of the Musical Culture of the Peoples of Siberia]. Moscow: Vostochnaya literatura, 2002. 718 p.

26. Emskhaymer E. Shvedskie narodnye muzykal'nye instrumenty [Swedish Folk Musical Instruments]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka: sb. st. i materialov: V 2 ch.* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music: Compilation of Articles and Materials: In 2 Parts]. Edited by E. V. Gippius. Moscow, 1988. Part 2, pp. 3–17.

About the author:

Svetlana V. Kosyreva, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music of the Finno-Ugric Peoples Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4818-1643**,
svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

