

С. В. КОСЫРЕВА  
 Петрозаводская государственная консерватория  
 им. А. К. Глазунова

УДК 781.7

## СПЕЦИФИКА АРТИКУЛИРОВАНИЯ В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ ВЯТСКИХ МАРИ

Традиционная музыка вятских мари<sup>1</sup> содержит оригинальные качества: архаичные интонационные формы, свидетельствующие о ранних пластах музыкальной памяти народа. Особенностью вятской традиции являются специфически артикулируемые звуковые комплексы – *гетерофоны*, определяемые нами как единица гетерофонной линии, сложный темброинтонационный комплекс (пучок, созвучие), слагающийся из звуков различной высоты (частоты), громкости (интенсивности), тембра (спектра)<sup>2</sup>. Вокальные гетерофоны в вятской музыкальной традиции реализуются на двух уровнях: как «зона звучащая в одновременности» [6, с. 112], то есть ансамблевые унисоны – *финальные унисонные гетерофоны*, и как созвучие, рамки которого шире унисонных, а расстояния между основными частотами фонации *уже*, чем в хоровом кластере – *кластерные гетерофоны* [12]<sup>3</sup>.

Ладо-мелодическое становление напевов достигается благодаря действию комбинаторики, определяемой унисонными и кластерными гетерофонами. Интонационный словарь вятских мари обогащён и за счёт различных культурных влияний соседних народов и, прежде всего, тюркских<sup>4</sup>. Здесь следует учитывать и различия в фонетике на уровне диалектов. Более того, фонетический строй языка определяет его темброво-тесситурные характеристики, выражающиеся в специфике произнесения гласных и согласных [18]. В данной статье представим нашу попытку акустических изысканий певческой артикуляции в традиционной музыке вятских мари<sup>5</sup>.

Среди архаичных интонационных форм вятских мари привлекает внимание контрастно-регистровое пение, основанное на сопоставлении поляризующихся регистров и тембров (пример № 1)<sup>6</sup> [1, с. 50-53]. Тембро-регистровое начало в музыке вятских мари прослеживается как в строевании музыкального звука, в звучании марийского аэрофона *шувьира* (см. фото)<sup>7</sup>, гетерофонов, так и в принципе развития мелодии в верхнем и нижнем регистрах (в одновременном и разновременном соотношении голосов и инструментов), в использовании принципа транспозиции. Композициям

вятских напевов присуща тембровая драматургия, определяемая последовательностью трёх этапов – начального, интонируемого в головном регистре; среднего или развивающего (сопряжение регистров и взаимодействие тембров) и финального, где интонирование происходит в грудном регистре. В результате сопряжения регистров и взаимодействия тембров и возникает гетерофония вятских мари, в частности, темброинтонационные комплексы – финалисы мелостроф напевов – наиболее яркое проявление тембрового пения инструментального типа<sup>8</sup>. Эти звуковые комплексы исполнительницы особо маркируют, расширяют слуховое воздействие и, таким образом, выделяют артикуляционно и динамически<sup>9</sup>.



Марийский аэрофон шувыр.  
 Фото Д. А. Дёмина

Напевы с повторяющейся несколько раз ладовой опорой в мелодическом кадансе принадлежат к числу девичьих песен, поющих в праздники, во время прогулок по деревне (в лугах близ деревни). Исследователь марийской музыкальной культуры

### Пример № 1

«Муралталеш ырвезе»  
 («Поёт мальчик»)

1. Му - ра(е) - та - лош мр(а) - зе - зе да - л, шифи - ка(м) та - лош мр(а) - зе - зе(й).

О - ге - шат, му - ро гашо, о - ге - шат шифи - ю гашо,

Ку - ма - па(м) ча - та, мр(а) - зе - зе(й).

В. Ф. Коукаль отмечает эти напевы как генетически восходящие к песням старой праздничной традиции [16, с. 316] и характерные для местностей, представляющих собою нечто вроде этнического моста между луговыми и восточными мари [16, с. 324]<sup>10</sup>. Заметим, что данное явление как национальный стилиевой признак встречается во всех жанрах музыкальной традиции вятских мари за исключением жанра марийской частушки *мари такмак-влак*.

Вокальные финалисы, на первый взгляд, воспринимаются слухом как унисоны. Однако акустический анализ показал неоднозначность этого феномена, представляющего собой сложные, весьма продолжительные во времени звуко сочетания. Многослойность данного явления связана, прежде всего, с картиной интонирования, где все компоненты этого процесса тесно взаимодействуют между собой. Акустически звуковысотные характеристики финалисов соотносятся с изменяющейся во времени фундаментальной частотой – частотой основного тона. Изменение фундаментальной частоты во времени имеет сложную структуру, наблюдаются постоянные флюктуации частоты, которые определяют живость вокальной речи. Реализующиеся в пределах фонационных

слов контуры частоты основного тона (изменения мелоса в виде подъёмов, падений и более сложных конфигураций) передают интонационную информацию<sup>11</sup>, проявляясь в качестве носителей *морфологического инварианта*<sup>12</sup> в гетерофонии (в монодии)<sup>13</sup>.

Интонационный словарь вятского музыкального стиля формировался в условиях лесостепной акустической среды, которая отличается особым ощущением пространства. Очевидно, такое восприятие природы, пространства лесного ландшафта повлияло на формирование звукового идеала (*die Klangideale*) [21] вятской традиции, на особенное отношение к звуку, на специфическое артикулирование – *тембронтирование* финалисов. Пение на воздухе сформировало певческий звук, усиленный за счёт резонаторов грудной зоны корпуса певца, что отражается в структуре спектра фонем в процессе фонации. На наш взгляд, аутентичным исполнительницам присуще тембровое восприятие высоты. Наблюдения на материале певческого фольклора вятских мари перекликаются с высказываниями Ф. Блуме и Э. Алексева о тембровом восприятии высоты, присущем культурам архаического типа [1, с. 36-37], а также Б. Теплова, о двух стадиях развития детского музыкального слуха, совпадающих

со стадиями развития взрослого музыкального слуха: «первая стадия свидетельствует о тембровом восприятии высоты, о том, что музыкальная высота ещё поглощается тембром» [20, с. 111]. Тембровая сторона пения, связанная с артикуляцией как акустико-физиологическим средством её реализации, является одной из самых устойчивых в историческом и этническом плане структур музыкальной традиции вятских мари. Являясь носителем эмоционально-смысловой информации в певческой традиции, тембр обладает важнейшим в исполнительстве формообразующим, в том числе *интонационным* фактором [4, с. 11-38]. Тембровый «архаичный довысотный» компонент, понимаемый как устойчивый и содержательный признак финалисов, становится важнейшим инструментом в изучении звукоидеала вятских мари, в основе выявления типологии на уровне фонологическом, то есть на уровне выявления типов фонаций (способов участия голосовых связок в образовании звука) и типов артикуляций (способов формирования структуры вокального тракта) [14, с. 63-70; 15, с. 24-51].

## Пример № 2

«Айста муралтен колдена»  
 («Давайте споем вместе»)

Музыкальный пример № 2 представляет собой вокальный фрагмент «Айста муралтен колдена» («Давайте споем вместе»). Музыка записана для двух голосов (1. Ай-ста и 2. П-шэр-гын) в 2/4 такте, с темпом 115. Ключевая подпись — один диэзис (F#). В начале каждого голоса указаны ноты N, F# F. В тексте присутствуют пометки «Op...» и «Fop...». Русские транслитерации: Ай-ста му-рал-тен кой де-на да, ай-ста шу-шал-тен кой-де-на(й). Эр(е)-гы-шаш у-мыр(ы)-на шу-лен то-леш, код-шаш ку-мыл-на(й) шонго ли-сш. П-шэр-гын ни-ли ф-дарже у-лы-на, да, ку-гу-эр-гын ку-гу ф-дарже йб-лы-на(й). Чер-ке кбр(ы)-гы-же сур-то га-не, ку-гу пф-тб ку-дар у-лы-на(й).

## Пример № 3

«Ой кертна вет, кертна вет, кугу пүнчым йбрьктен»  
 («Мы смогли, смогли высокую сосну свалить»)

Музыкальный пример № 3 представляет собой вокальный фрагмент «Ой кертна вет, кертна вет, кугу пүнчым йбрьктен» («Мы смогли, смогли высокую сосну свалить»). Музыка записана для двух голосов (1. Ой керт-на-вет и 2. Ой керт-на-вет) в 2/4 такте, с темпом 110. Ключевая подпись — два диэзиса (F#, C#). В начале каждого голоса указаны ноты N, F# F. В тексте присутствуют пометки «Ia», «Ib», «Ic», «I», «II», «III», «IV». Русские транслитерации: Ой керт-на-вет, керт-на-вет, ку-гу пүн-чым(ы) йб-рык-тен. Ой керт-на-вет, керт-на-вет, ку-гу пүн-чым(ы) йб-рык-тен. Ой керт-на-вет, керт-на-вет, мо-тор ф-ды-рык(ы) у-та-рен. Ой керт-на-вет, керт-на-вет, мо-тор ф-ды-рык(ы) у-та-рен.

Таблица  
Фонемы заключительных слогов финальных слов

Районы Кировской обл.	Количество финалисов	Фонема «е» («ей»)	%	Фонема «а» («ай»)	%	Другие фонемы	%
Уржумский	298	117	39	157	53	24	8
Малмыжский	130	65	50	50	38	15	12
Вятско-Полянский	22	12	55	6	27	4	18

Данный феномен, проявляясь в качестве акустического кода музыкальной культуры вятских мари, на наш взгляд, свидетельствует о ранних пластах музыкальной памяти народа, возможно, когда-то являющихся неотъемлемой частью языческих обрядов моления<sup>14</sup>. В результате акустико-фонологического анализа выяснилось, что в финалисах звучат в основном гласные фонемы: «а» и «е» (другие – в меньшей степени). Характер их артикулирования позволяет выделить несколько типов:

- финалисы, в которых гласная фонема («а») звучит наиболее напряжённо (в том числе, и вследствие увеличения интенсивности), хотя фонетическое качество в целом не меняется;
- финалисы, в которых гласная меняет своё фонетическое качество («е» – «э») вследствие увеличения интенсивности произносимого звука (напряжённости) и изменения рядности, то есть в данном случае происходит изменение позиции гласной фонемы «е», и последующий её переход из переднего ряда в средний;
- финалисы, заканчивающиеся слогом, в котором фонетическое качество гласной меняется за счёт её лабиализации (огубления), при этом редуцированная, неогубленная гласная фонема «ы» заднего ряда, среднего подъёма в процессе интонирования трансформируется в огубленную «о» – гласную полного образования, характеризующуюся задним рядом, средним подъёмом;
- финалисы, которые заканчиваются на слог, где гласная («а» или «е») палатализуется (смягчается) путём добавления к ней согласной «й».

Наши наблюдения и анализ довольно большого массива напевов показали, что исполнители в заключительном слоге финальных слов используют определённые фонемы, то есть речь идёт об определённой артикуляционной избирательности (см. Таблицу<sup>15</sup>).

Интонационная сущность протяжённых маркированных финалисов в традиционной музыкальной культуре вятских мари проявляется во взаимосвязи элементов музыкального языка вятских мари, которая обусловлена прежде всего разными артикуляциями: использованием определённых гласных фонем, фонационной реализацией диалектных особенностей языка, специфичностью национальной речевой интонации, типами фонаций, усложнёнными в связи с ансамблевым исполнительством<sup>16</sup>. Помимо этого, – реализацией её как «зоны, звучащей в одновременности» [6, с. 112] в достаточно продолжительном временном континууме с усилением динамического уровня к концу стационарной части акустического сигнала. Существующие во времени и в пространстве и имея строгую направленность, маркированные финалисы, вероятно, выступают как инструмент апелляции, обусловленный коммуникативной функцией. Любопытным при этом становится преобладание фонем «а» и «е», имеющих компактную природу (как следствие чёткой направленности в пространстве этих гласных) [19, с. 54–55]. Проявляясь в качестве акустического и коммуникативного кодов музыкальной культуры вятских мари, они составляют важную часть интонационно-акустической архаики культуры, отражая, возможно, сложную и пёструю этнокультурную картину древнего Поволжья.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вятские мари – одна из диалектных групп луговых мари, составляющих население территории нижнего течения реки Вятки в её правобережье, охватывающее Уржумский, Малмыжский и Вятско-Полянский районы Кировской области, говорят на луго-восточном диалекте марийского языка, имеют самобытную духовную и материальную культуру.

<sup>2</sup> Данный термин введён для наиболее адекватного обозначения звуковых комплексов в гетерофонии монодийной природы (пример № 3) [11]. Песня записана в Малмыжском р-не, д. Кугу Кетек, 1974 г. Запись О. М. Герасимова, нотировка С. В. Косыревой.

<sup>3</sup> Воспринимаются финальные унисонные и срединные кластерные гетерофоны по-разному. Первые, более длительные по времени, – как унисоны, вторые, краткие – как кластер. При изучении финальных унисонных гетерофонов на уровне акустико-фонологическом нами был использован формантный анализ, выделяющий частотные области с максимальной звуковой энергией и т. д.

<sup>4</sup> Особенно это сказывается на обилии орнаментики в напевах, увеличивающейся по мере продвижения к югу Кировской области. В частности локальная культура вятско-полянских мари, территориально граничащих с Татарстаном,

отличается изысканностью, «узорчатостью» напевов (пример № 2). Вятско-Полянский р-н, д. Кугу Кетек ял, 1982 г. Запись О. М. Герасимова, нотировка С. В. Косыревой.

<sup>5</sup> Материалом, для акустических исследований послужили аудио-образцы традиционной музыки вятских мари. Данные экспедиционные материалы зафиксированы в период с 1974 по 2001 годы в Малмыжском, Уржумском и Вятско-Полянском районах Кировской области. Выражаю благодарность О. М. Герасимову и Ф. Н. Яковлевой.

<sup>6</sup> Малмыжский р-н, д. Кугу Кетек, 1974 г. Запись О. М. Герасимова, нотировка С. В. Косыревой.

<sup>7</sup> Фото представил автору Д. А. Дёмин – исполнитель и мастер, изготовивший данный инструмент.

<sup>8</sup> Тембр финалисов напоминает звучание марийского аэрофона – *шўвыра* [13, с. 166–171].

<sup>9</sup> Сходные явления в музыкальной традиции татар-кряшен обнаруживает Н. Ю. Альмеева [2, с. 195–220].

<sup>10</sup> В вокально-инструментальной традиции вятских мари явление маркированных финалисов также существует – при совместном звучании напевов в сопровождении гармошечных наигрышей.

<sup>11</sup> Диапазон акустических зон в малмыжском локальном стиле составляет от 74 до 216,5 центов, в вятско-полянском – от 91,5 до 127,5 центов.

<sup>12</sup> Выражение И. В. Мацеевского [17].

<sup>13</sup> Об изучении гетерофонии монодийной природы [2; 5; 8; 9].

<sup>14</sup> Мари – один из народов финно-угорской семьи – и по сей день сохранили обычаи языческой веры. Вплоть до второй половины XIX и начала XX вв. в исследуемом регионе не прекращались моления с жертвоприношениями, сохранялись священные роши *кўс ото* [10, с. 335–337]. Из этнографического описания исполнения картами (жрецами традиционной религии мари) марийских языческих молитв *чоклымаш* нам известно, что «Молитва произносится громким, быстрым, монотонным речитативом с остановками в некоторых местах, причём последнее слово *растягивается* [курсив мой. – С. К.]». Отмечается также, что «начало и конец строф подчёркиваются наиболее яркими высотными сдвигами [курсив мой. – С. К.]» [7, с. 10].

<sup>15</sup> Данная статистика включает как звуковые материалы, так и печатные, касающиеся исследуемой культуры и опубликованные в сборнике В. М. Васильева «Марий калык муро» («Марийские народные песни») [3] и в сборнике под редакцией Ф. А. Рубцова «Марий калык муро» («Марийские народные песни») [16].

<sup>16</sup> Темброинтонирование «разноголосицы», темброинтонирование инструментального типа.

## ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. – М., 1986.
- Альмеева Н. Ю. Гетерофонная фактура (Опыт анализа архаического многоголосного пения татар-кряшен // Судьбы традиционной культуры: сб. ст. и материалов памяти Ларисы Ивлевой. – СПб., 1998. – С. 195–220.
- Васильев В. М. Марий калык муро. – Йошкар-Ола, 1991. – На марийск. яз.
- Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. – М., 1970. – Вып. 1. – С. 11–38.
- Галицкая С. П. Монодийная фактура как актуальная теоретическая проблема // Музыкальная культура как национальное и мировое явление. – Новосибирск, 2002. – С. 84–87.
- Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог. – М., 1980.
- Емельянов А. И. Языческое моление черемис... // ИЮАИЭ. Т. 31. Вып. 4. – Казань, 1921. – С. 7–39.
- Земцовский И. И. Специфика многоголосного артикулирования: фактура и тембр // Из мира устных традиций: заметки впрок. – СПб., 2006. – С. 184–189.
- Земцовский И. И. Проблема многоголосия в теории монодии // Из мира устных традиций: заметки впрок. – СПб., 2006. – С. 190–195.
- Козлова К. И. Очерки этнической истории марийского народа. – М., 1978.
- Косырева С. В. Специфика темброинтонирования в традиционной музыке вятских мари // Этническая музыка и XXI век. – Петрозаводск, 2007. – С. 94–97.
- Косырева С. В. Гетерофония вятских мари: опыт комплексного изучения // Музыковедение. – 2010. – № 3. – С. 43–49.
- Косырева С. В. Марийский аэрофон шўвыр в традиционной культуре вятских мари // Вопросы инструментоведения. Вып. 7. (К 120-летию Курта Закса): сб. матер. Седьмого международного инструментоведческого конгресса «Благodatовские чтения». – СПб.: Астерион, 2010. – С. 166–171.
- Мазепус В. В. Акустические основания артикуляционной классификации тембров // Теоретические концепции XX в. – Новосибирск, 2000. – С. 63–70.
- Мазепус В. В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. – Новосибирск, 1998. – С. 24–51.
- Марий калык муро [Песни народа мари] / сост. сб. и коммент. В. Коукаль; ред. и вступит. ст. К. Четкарёва; муз. ред. Ф. Рубцова. – М.; Л., 1951. – На марийск. яз.
- Мацеевский И. В. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. ст., посвящённый 60-летию И. И. Земцовского. – СПб., 2002. – С. 12–27.
- Основы финно-угорского языкознания. Вопросы происхождения и развития финно-угорских языков. – М., 1974.
- Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. – М., 1979.
- Теплов Б. М. Высота звука и учение о двух компонентах высоты // Теплов Б. В. Психология музыкальных способностей. – М.; Л., 1947.
- Bose F. Musikalische Völkerkunde. – Freiburg im Bressgau: Atlantis, 1953.

### Косырева Светлана Витальевна

преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов  
Петрозаводской государственной консерватории  
им. А. К. Глазунова,  
аспирантка Российского института истории искусств

