

УДК 781; 398.8
ББК 85.314

К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДИКИ ЗВУКОВЫСОТНОГО АНАЛИЗА ЮЖНОРУССКОЙ ПРОТЯЖНОЙ ПЕСНИ

АНАСТАСИЯ БОРИСОВНА ОХЛОБЫСТИНА

(Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского: Российская Федерация, 121069, г. Москва, Мерзляковский переулок, д. 11)

ТАТЬЯНА АЛЕКСЕЕВНА СТАРОСТИНА

(Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского: Российская Федерация, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6)

Аннотация. *Статья посвящена музыкально-теоретическим аспектам изучения русской народной песни. Авторы прослеживают историю теоретических воззрений на ладовое строение народной песни и заостряют внимание на современных методах анализа, выработанных в сфере фундаментальной музыкально-теоретической науки и применимых к изучению народно-песенного наследия.*

В статье рассматриваются два аспекта звуковысотной организации русской народной песни: ладовый и интонационный. Для изучения интонационного компонента привлекается компьютерный анализ фольклорных аудиозаписей. Методологической основой ладового анализа является концепция Ю. Н. Холопова; методика компьютерного анализа разрабатывается авторами с учетом опыта современных отечественных исследований, в том числе в области внеевропейских традиционных культур. Материалом для работы служат лирические протяжные песни, записанные в разные годы в округе бывшего сторожевого города Усёрд на воронежско-белгородском пограничье.

Компьютерный анализ предпринимается авторами для решения нескольких задач. Первая из них сводится к наблюдениям за типом интонирования народных исполнителей разных поколений; вторая — к дифференциации типов интонирования, присущих мужской и женской певческой традиции; третья — к фиксации индивидуальных интонационных воплощений народными певцами диатонических ладов. Проблема интонации рассматривается авторами в связи со спецификой тембра и динамики звукоизвлечения. Для рассмотрения всех названных вопросов в статье используются иллюстрации, объединяющие нотные фрагменты, графики их звуковысотности и спектрограммы.

Ключевые слова: *лад, модальность, интонирование, спектрограмма, тембр.*

Дата поступления статьи: 30 ноября 2018 г.

Дата публикации: 25 марта 2019 г.

Для цитирования: Охлобыстина А. Б., Старостина Т. А. К проблеме методики звуковысотного анализа южнорусской протяжной песни // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 1. С. 103–126.

DOI: 10.26158/TK.2019.20.1.010

Звуковой облик русской народно-песенной культуры всегда изумлял академических музыкантов своей тембровой яркостью, терпкостью, необычностью звуковысотных сочетаний. В особенности это касалось южнорусской песенной традиции с ее богатим многоголосием. Южнорусская манера народного пения производила на академических музыкантов исключительно сильное впечатление, ассоциируясь с особенностями ландшафта, темпераментом местного населения, ослепительно ярким обликом старинных женских нарядов. В некоторой мере этот эмоциональный компонент доминировал и в аналитических опытах фольклористов, и в исполнении южнорусского репертуара городскими ансамблями аутентичного направления. Кроме того, вплоть до последних десятилетий в распоряжении собирателей и исследователей не было аппаратуры, позволяющей досконально зафиксировать, а затем проанализировать все звуковысотные и тембровые особенности народного пения. Ныне необходимое техническое оснащение доступно. Благодаря этому мы можем, пусть частично, более достоверно уяснить природу народного звукоощущения, найти объяснение тем или иным колебаниям высотности, отделить реальную картину народного интонирования от нашего субъективного восприятия такового.

В настоящее время мы располагаем значительным массивом аудиозаписей, сделанных в фольклорных «заповедниках» России в разные годы — начиная с 1950-х и заканчивая 2018 г. Одним из таких заповедников по сей день является песенная традиция сел, возникших в XVII в. в окрестностях сторожевого города Усёрд (ныне не существующего) в междуречье Тихой Сосны и речки Усёрдец, в западной зоне воронежско-белгородского пограничья (ныне этот локус относится к Белгородской области).

Песенная традиция усёрдской округи представлена в полевых и студийных звукозаписях разных лет, благодаря чему мы имеем возможность слушать голоса искусных песенников разных поколений. Сравнение этих записей позволяет проследить эволюцию певческой манеры, типа интонирования, тембровых особенностей. Подобное сопоставление тем более интересно, что в нашем распоряжении

есть записи голосов исполнителей 1880-х, 1900-х, 1930-х, 1960-х и даже 1990-х годов рождения. Исследование ныне существующей традиции имеет не только научный интерес — оно являет собой одну, пусть слабую, но форму благодарности ушедшим и живым носителям песенной культуры.

Все перечисленные выше аргументы свидетельствуют об актуальности темы настоящей статьи.

Южнорусская фольклорная культура вообще и локальная усёрдская песенная традиция в частности относятся к числу наиболее известных и изученных. Приоритет в деле изучения традиций юга России принадлежит А. В. Рудневой [Руднева 1957; 1975]. Именно в ее белгородской экспедиции летом 1958 г. В. М. Щуров, будучи студентом-хормейстером, впервые соприкоснулся с поразившими его песнями усёрдского края. В дальнейшем Щуров создал несколько монографий, учебных пособий и статей, а также ряд песенных сборников, в которых фольклорная традиция усёрдской округи представлена во всем своем своеобразии и полноте [Щуров 1969; 1973; 1987; 1989; 1995; 2004; 2005]. Неоспоримое достоинство трудов Щурова — обилие исключительного по художественным качествам и разнообразного в структурном отношении музыкального материала. Благодаря этим изданиям песенный репертуар усёрдских сел, записанный многомикрофонным способом, стал доступен как исследователям, так и многим фольклорным ансамблям.

В последние годы проблемы исследования усёрдских песен с теоретических позиций поднимаются в публикациях Т. А. Старостиной, фиксирующей, по рекомендации Щурова, нынешнее состояние местной певческой традиции [Старостина 2013; 2014; 2017].

В начале нынешнего столетия интерес к изучению усёрдской локальной традиции (как и сопредельных с ней очагов песенной культуры) переместился в вузы и учреждения культуры областных центров юга России. Так, из современных ученых в первую очередь необходимо упомянуть воронежскую исследовательницу Г. Я. Сысоеву, автора книги «Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья» [Сысоева 2011]. Ею изучены и охарактеризованы все компоненты

местной фольклорной, в первую очередь песенной, культуры: жанровая система, стихосложение, строфика, мелодика, ладовые особенности, манера исполнения, местный речевой диалект, планировка жилища, комплекс традиционной одежды. Сысоева широко пользуется методом картографирования: издание содержит карты, представляющие картину распространения практически всех компонентов местной культуры. В книгу также включено собрание песен, записанных в 1990–2000-х гг.

В связи с проблемой методики ладового анализа надо учитывать большой круг источников, не связанных напрямую с песенной культурой изучаемого края. В частности, вопросы генезиса и трактовки некоторых терминов заставляют обращаться к истории изучения народно-песенных ладов в отечественной науке. Таким образом, в поле нашего зрения попадают принципиально важные труды А. Н. Серова [Серов 1952], В. Ф. Одоевского [Одоевский 1979], П. П. Сокальского [Сокальский 1888], Е. Э. Линёвой [Линёва 1909] — тех ученых, которые вели речь не столько о ладах, сколько о *звукорядах*; а также А. Д. Кастальского [Кастальский 1948]; К. В. Квитки [Квитка 1971; 1971а], Ф. А. Рубцова [Рубцов 1973], Е. В. Гиппиуса [Гиппиус 2003], А. В. Рудневой [Руднева 1990] — авторов, концепции которых были сформированы уже в эпоху приоритета *тонально-функциональных* представлений¹. Аналитическая методика и терминология, сложившаяся в учебно-научной практике Рудневой, привлекается ныне работающими этномузыкологами Московской консерватории [Сокровищница 2015; Савельева 2015]. Методологически близкую позицию занимают этномузыкологи Санкт-Петербургской научной школы [Мельник 1985; Лобкова 2000; Королькова 2004]. Картина научного освоения проблем народно-песенного лада будет неполной, если не учитывать взглядов последователей Е. В. Гиппиуса — Б. Б. Ефименковой, М. А. Енговатовой

[Енговатова, Ефименкова 1991], О. А. Пашиной [Пашина 1998], Е. А. Дороховой [Дорохова 2013]. Представителями этой школы лады русской народной песни характеризуются как принципиально неродственные высотным структурам композиторской музыки. Подобная точка зрения отчасти верна, но она приводит к преувеличенному разрыву между терминологией этномузыкологической школы Гиппиуса и понятийно-терминологической системой теоретического музыкознания.

Проблемы анализа высотной структуры, отличной от классико-романтической тональности, предполагают упоминание работ музыкально-теоретического профиля. Вплоть до последней трети XX в. теоретическое осмысление ладовых систем нетонального типа носило в отечественной науке фрагментарный характер. Отдельные верные замечания по поводу фольклорных ладов оставили Ю. Н. Тюлин [Тюлин 1939] и И. В. Способин [Способин 1969]. Собственную концепцию народно-песенной ладовости создала ученица Тюлина Т. С. Бершадская [Бершадская 1972]. В частности, ею еще в начале 1970-х гг. был предпринят опыт дифференциации понятий «устоя» и «опоры», а лады монодийного типа (термин Бершадской) с их сплошной переменностью справедливо названы «результативными», являющими свою логику лишь по завершении формы или ее фрагмента.

Начиная с 1980-х гг. в отечественной науке возникло учение о модальном (основанном на звукорядах) типе высотной организации, актуальном для музыки европейского Средневековья и Возрождения, григорианской и знаменной монодии, фольклорных музыкальных культур разных этносов, внеевропейских традиций устного музыкального профессионализма. Первым законченным отечественным опытом внедрения концепции модальности в систему научных представлений явилась кандидатская диссертация Т. Б. Барановой [Баранова 1980].

¹ Понятийная система и терминология, которой пользовалась Руднева, сочетала в себе традиционные (даже «школьные») и «авторские» компоненты. Например, по отношению к центральной высотной опоре, представленной унисоном, наряду с термином «тоника» (спорным в данном случае), ею употреблялось образное понятие «устой-покой». В свою очередь, обиходный звукоряд именовался ею «обиходным ладом»; малообъемные звукоряды получали свое описание, но не определение.

Одновременно с ней теорию модальности, на разном материале, разрабатывал Ю.Н. Холопов [Холопов 1982]. Итогом этой работы стала глава о ладах модального типа в книге «Гармония. Теоретический курс» [Холопов 2003]. В последующие годы проблемы модальной организации, в том числе в русской народно-песенной культуре, составляли весомую часть тематики его исследований [Холопов 2008; 2008a].

Изучение исполнительского фактора в народном пении предопределяет обращение к источникам разного профиля. Так, для понимания физиологических основ фольклорного пения (и пения вообще) незаменим труд В.П. Морозова «Искусство резонансного пения» [Морозов 2002]: описанные им певческие форманты своеобразно проявляются в народном вокале; важны также выводы автора о функционировании множественных резонаторов. В 2004 г. коллектив Научного центра народной музыки (НЦНМ) имени К. В. Квитки Московской консерватории выпустил сборник научных статей «Звук в традиционной культуре» [Звук 2004], где были обозначены основные проблемы изучения акустических и тембровых аспектов народной песенной культуры. Вопросы интонационного становления лада, «предмузыкальных» форм интонирования и адекватности разных версий нотации на протяжении многих лет изучались Э.Е. Алексеевым [1976; 1986; 1990].

Настоящая статья нацелена на решение нескольких задач, как то: поиск методов звуковысотного анализа, которые бы адекватно отражали многосоставную ладовую систему усёрдского многоголосия; компьютерный анализ акустических и тембровых (спектральных) характеристик местной манеры пения; выявление различий в воспроизведении аналогичных ладов разными исполнителями.

Материалом для наших аналитических опытов явились опубликованные нотации многомикروفонных записей песен усёрдской стороны; нотные расшифровки, выполненные авторами настоящей статьи; архивные аудиозаписи из фондов НЦНМ им. К. В. Квитки; полевые аудиозаписи экспедиций 2012–2016 гг. в Алексеевский и Красногвардейский районы Белгородской области (в том числе из личного собрания Т. А. Старостиной); видеозаписи,

сделанные в тех же экспедициях; отдельные образцы песен, зафиксированные на компакт-дисках с записями выдающихся исполнителей и этнографических коллективов сел Афанасьевка, Нижняя Покровка, Большебыково [PAN2001; CD2005; CD2005a]. Нами привлекаются образцы протяжной песни, записанные в названных селах в разные годы В. М. Щуровым, Г. Я. Сысоевой и авторами данной статьи.

Приступая к рассмотрению аналитической методики, применимой к высотной структуре южнорусского песенного фольклора, надо предусмотреть по меньшей мере два обстоятельства. С одной стороны, устная фольклорная культура принципиально «диалектна», поэтому региональные и локальные свойства народно-песенных ладов надо рассматривать как замкнутую систему, некий «индивидуальный проект». С другой стороны, система русских народно-песенных ладов, при всем своем региональном многообразии, едина. Но для ее полноценного изучения требуется разработка гибкой аналитической методики, которая была бы применима к явлениям фольклорной ладовости разной региональной и жанровой стилистики.

Прежде всего, надо уяснить, какой *тип высотной организации* является приоритетным для русских народно-песенных ладов. Для этого необходимо расставить некоторые «точечные» акценты в эволюции научных взглядов на ладовую систему народной музыкальной культуры. Русский музыкальный термин «лад» принадлежит теории конца XVIII — начала XIX в. М. Д. Резвому и представляет собой один из вариантов перевода немецкого *Tonart*. «Лад» — одно из немногих оригинальных русских понятий, закрепившихся в научном обиходе (также к таковым относится «трезвучие») [Преснякова 2004]. Однако вплоть до XX в. русские авторы предпочитали пользоваться терминами «гамма», «тон», «строй» [Чайковский 1891; Римский-Корсаков 1949; Аренский 1891]. Понятие и термин «лад» введены в активный обиход Б. Л. Яворским [Протопопов 1930; Рыжкин 1939, 105–205]. Его трактовка лада как соединения двух «систем» («система» — это тритон и его разрешение в терцию) не привилась, но понимание лада как средоточия функциональности было подхвачено младшими современниками

и перешло в так называемый Бригадный учебник гармонии. С тех пор «лад» начали толковать как функционально-дифференцированную систему тонов, сгруппированную вокруг одного центрального тона или созвучия. По сути, под «ладом» в просторечии стала подразумеваться мажорно-минорная тональность.

Функциональная концепция укоренилась в отечественной науке не столько благодаря Яворскому, сколько под влиянием учений Г. Римана [Риман 1898; 1901] и его последователя Г. Л. Катгара [Катгар 1924]. Вследствие этого звукорядный аспект надолго выпал из поля зрения теоретиков. Однако в музыкально-фольклористических трудах обоснованно продолжали фигурировать именно «звукоряды»: примером тому терминология К. В. Квитки в его статьях по ладовой проблематике [Квитка 1971а].

Спустя полвека упорядочить соотношение понятий попытался Ю. Н. Холопов [Холопов 2003; 2003а]. Практически в то же время аналогичные стремления выявились в работах Н. С. Гуляницкой [Гуляницкая 1975; 1977]. Оба исследователя говорили о необходимости вернуть в понятие лада его базовый звукорядный аспект, который присутствовал в дореволюционной отечественной науке. Термин «модальность» (применительно к звуковысотному аспекту композиции) был предложен Холоповым еще в середине 1970-х гг. [Холопов 1982], но в отечественный научный обиход входил сравнительно медленно.

По мнению Ю. Н. Холопова, понятие «лад» имеет два толкования — более общее и более конкретное. В широком смысле лад — это упорядоченная высотная система. Лад следует подразделять на *тональные* и *модальные*. Тональный лад (или тональность) есть система созвучий (не просто тонов), сгруппированная вокруг одного центрального *аккорда*. Модальный лад — это система, основанная на главенстве определенного *звукоряда*. На звукорядной основе могут возникать вертикальные структуры, в том числе трезвучия, но они вторичны по отношению к звукоряду и, как правило, имеют линейно-мелодическое происхождение. Анализ модальных ладов с позиции тональности искажает музыкальную сущность этих высотных систем и ведет

к их неправильному определению. Это, впрочем, не означает, что в народной песне не могут зарождаться простейшие формы тональных отношений — такие подчас возникают, но не являются доминирующими.

Учитывая то обстоятельство, что опыты модального анализа усёрдских протяжных песен уже частично были представлены в публикациях [Старостина 2015; 2017], мы ограничимся здесь лишь базовыми методическими положениями.

Тип высотной организации определяется свойствами *функциональной системы*.

Наиболее распространенные разновидности высотной организации в русской народной песне суть таковы:

а) лады с мобильным звуковым составом: в них прослушивается лишь эмпирически найденный устой (или пара устоев) и общая зона пребывания голоса; такие лады возникают при так называемом допесенном интонировании [Лобкова 1999];

б) лады малого амбитуса и смешанного интервального рода (чаще всего диатонический верхний отрезок звукоряда и ангемитонный (основанный на неполной пентатонике) нижний) с одной звуковысотной опорой;

в) лады с выраженной модальной функциональностью;

г) лады со слабой дифференцированностью функций (как бы не вполне сформированная модальная функциональность);

д) лады с элементами тональной функциональности.

Критерии модального лада делятся на музыкальные и немзыкальные. Музыкальные критерии суть следующие:

- 1) род интервальной системы;
- 2) амбитус;
- 3) устой-тон (конечный) и его местоположение в звукоряде;
- 4) побочные опоры лада (господствующие, переменный/переменные);
- 5) зависимость/независимость от текстовой (слогеритмической) структуры;
- 6) набор мелодических формул, характерных для конкретного лада.

К немзыкальным критериям относятся:

- 1) речевой генезис народной ладовости [Рубцов 1973];
- 2) жанровая принадлежность;
- 3) региональные особенности;

- 4) гендерная специфика;
- 5) историко-стилистические показатели;
- 6) полиэтническое окружение [Гилярова 1999; Бояркина 2002].

Исходя из иерархии критериев модального лада, целесообразно предусмотреть следующую последовательность этапов анализа:

1. В первую очередь необходимо выявить *звукоряд* или *систему звукорядов* (надо учитывать как однородные, так и полиморфные структуры — переменные, составные, смешанные) и определить интервальный род, к которому этот звукоряд принадлежит, либо указать на переменность интервального рода. Для народной песенности наиболее характерны такие интервальные роды, как пентатоника, диатоника, миксодиатоника (обиходный звукоряд), экмелика (звуки неопределенной высоты) и их сочетания.

2. Представить тип/типы *функциональности*.

3. По рассмотрении звукорядных и функциональных компонентов классифицировать лады в соответствии с их *жанровой спецификой*².

4. Имея в виду жанровые приоритеты, охарактеризовать (разумеется, выборочно) *региональные* и *локальные* свойства ладов.

5. Охарактеризовать специфику *интонирования*. Эта область труднее всего поддается какой-либо систематике, поскольку интонационная стихия исторически изменчива и зависима от множества факторов (диалекта, условий исполнения, сохранности традиции и т.д.). Но возможно указать на принципиально важные тенденции в интонировании конкретных структур в исполнительской манере конкретных исполнителей. Живое воспроизведение позволяет точнее распознать иерархию ладовых опор, существующую в сознании мастеров народного пения.

Наметив, пунктирно, алгоритм уже апробированного метода ладового анализа русской (в частности, южнорусской) народной песни, мы считаем целесообразным сосредоточиться на одном из инновационных в этномузыкологии исследовательских методов — компьютерном

анализе народно-песенной высотной структуры.

Возникает закономерный вопрос: в какой мере необходим компьютерный анализ для верного определения лада? Действительно, человеческий слух (в идеале) гибче, нежели компьютерная программа, распознаёт оттенки опорности и неопорности тонов высотной системы. Однако мы не можем, слушая народного певца, отделить высотный показатель от тембрового и динамического, вследствие чего нередко принимаем изменение тембровой окраски тона за интонационную погрешность или даже внедрение в диатонический напев элементов микрохроматики.

Компьютерные программы позволяют анализировать отдельно высотный и тембровый параметры. Соответственно мы с большей определенностью сможем говорить о собственно ладовых явлениях и эффектах, привносимых тембровой окраской. Стабильность или мобильность высоты тонов, определенность их интервальных соотношений (точно фиксируемых компьютером) свидетельствуют о том, сложился ли песенный звукоряд как законченная система или он существует как бы в состоянии становления, только лишь в процессе кристаллизации. В любом случае компьютерный анализ позволяет точнее указать на типологические особенности конкретного лада в его живом воспроизведении.

Заключительным этапом компьютерного анализа становится воссоединение полученных результатов анализа высотности и тембра, позволяющее выявить «объективное» воздействие тембра на высотную картину лада.

В истории отечественной этномузыкологии было несколько периодов заметного возрастания интереса к точным методам анализа звуковысотности народного пения. Основанием для этого всякий раз являлись предположения об особых интервальных системах, свойственных фольклорной ладовости или, во всяком случае, об особом строе интонирования народных исполнителей. Попытки точно определить звуковысотность пения мастеров из Афанасьевки

² Частично лады были атрибутированы тем или иным жанром упомянутыми выше авторами — Гиппиусом, Рубцовым, Рудневой, Щуровым, а также их последователями. Еще ранее этой проблемы касался К. В. Квитка [Квитка 1971; 1971a].

предпринимал в середине 1960-х гг. В. М. Щуров, однако процесс подобного исследования в стенах Акустической лаборатории Московской государственной консерватории в те годы был еще крайне медленным и трудоемким. Спустя 30 лет и позже к проблеме компьютерного анализа русской народной песни обратились музыковеды следующего поколения — Н. Н. Гилярова [Звук 2004, 3–21], Т. А. Старостина [Старостина 2003], Д. В. Смирнов [Харуто, Смирнов 1999; Смирнов 2003]. Ими была применена, в частности, программа, разработанная А. В. Харуто, — SPAX. Результаты этих фрагментарных исследований сводились к тому, что высотная шкала народного пения значительно дробнее, нежели последовательность высот равномерно темперированного строя, и насчитывает не 12 позиций, а вдвое или втрое больше. Сделанные наблюдения, однако, не могли быть наглядно воплощены в нотной записи, что значительно нивелировало их убедительность.

Компьютерный анализ результативно используется сибирскими этномузыкологами при исследовании внеевропейских музыкальных культур, не поддающихся традиционной нотации [Мазепус 1998; Кондрачева 2004; Харуто, Карелина 2008; Харуто 2011]. Компьютерные методы анализа сыграли большую роль в раскрытии тайн оперного вокала. Так, автор теории резонансного пения В. П. Морозов использовал спектрограммы при изучении роли так называемых певческих формант, в особенности высокой певческой форманты, придающей голосу блеск и полетность [Морозов 2002, 51].

Обоснованность (или необоснованность) гипотезы о дробной, микрохроматической шкале звукоряда русской песни (в частности, в исследуемом локусе) можно проверить на практике — овладев пением в аутентичной манере, при разговорном (низком) положении гортани. Довольно быстро становится очевидно, что сознательное воспроизведение микрохроматических сочетаний маловероятно. Возникновение высотных вариантов одних и тех же ступеней диатонического или ангемитонного звукоряда есть не что иное, как внедрение экмелики, т.е. несистемных тонов в виде «подъездов», «соскальзываний», произвольных

и произвольных мелизмов, простого детонирования при окончании фазы дыхания и т.п.

Применение компьютерного анализа имеет как свои плюсы, так и минусы, причем связанные с одним и тем же обстоятельством. Так, человеческое ухо осознает высотную структуру как функционально-дифференцированное целое и потому может субъективно истолковать то или иное интервальное сочетание. В свою очередь, компьютерная программа объективно фиксирует ряд высот вне зависимости от их функциональных отношений. Целесообразно поэтому, основываясь на слуховом восприятии, использовать компьютерные данные как дополнительные и уточняющие.

Применительно к песенному материалу усёрдского локуса компьютерный анализ используется нами со следующими целями:

- 1) определить, каково индивидуальное воплощение диатонического интервального рода в певческой традиции данной местности;

- 2) выявить различия манеры интонирования у исполнителей разных поколений;

- 3) уяснить, на чем конкретно основывается эффект «микрохроматики» в народном пении;

- 4) определить, каково певческое ощущение тонов звукоряда и совпадает ли оно с теоретической концепцией модальной функциональности.

Нами используются компьютерные программы *Celemony melodyne studio 3.2* и *Izotope RX*, показывающие частотное качество тонов и спектр их гармоник. В настоящее время технически возможен лишь полноценный анализ одноголосия, поэтому мы обратимся к рассмотрению запевов протяжных песен или к единичным образцам мастерского сольного исполнения протяжной лирики.

В качестве примера возьмем запевы уникальной по сложности песни «Долина была широкая», записанной в с. Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области в 1961 и 2012 гг. В 1961 г. В. М. Щуровым был записан ансамбль мужчин в возрасте 50 с лишним лет, в 2012 г. в экспедиции Т. А. Старостинной — женский коллектив, состоящий из пожилых женщин (запевале тогда было 82 года).

Обратимся к графикам и спектрограммам, которым для удобства чтения предпослана эскизная нотная запись. Рукописный график позволяет соотнести высоту интонирования с темперированной

шкалой, выраженной в герцах. Отклонения от высот темперированной шкалы также помечены в нотной записи цифрами над конкретными звуками.

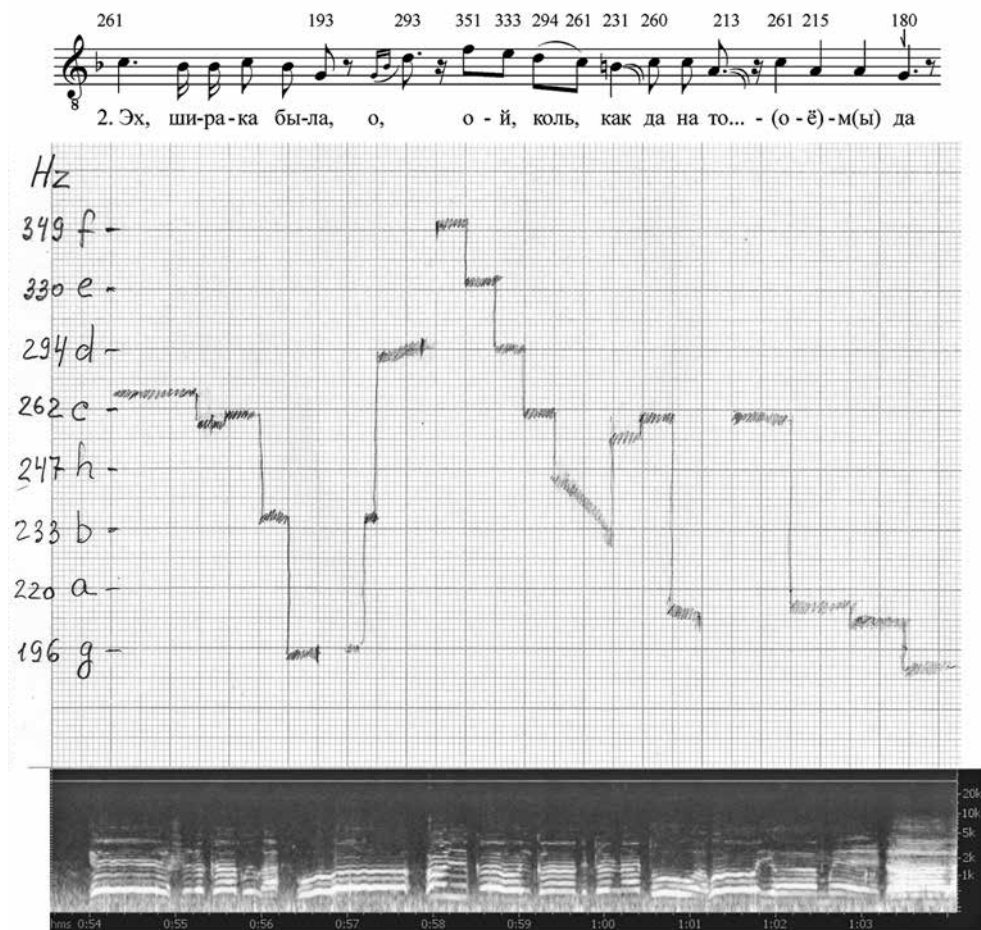


Рис. 1. «Долина была широкая», с. Нижняя Покровка, 1961 г.

Picture 1. "The valley was wide", Nizhnyaya Pokrovka Village, 1961

Сначала рассмотрим мужской вариант 1961 г. Несмотря на то что запевала не столько поет, сколько «рассказывает», интервальное содержание запева упорядочено. Мелодия выдержана в низком *g* дорийском: все интервалы между ступенями его звукоряда сохраняют свою акустическую величину, разве что с мельчайшими поправками. Явственно прослеживается стабильность нижней опоры *g* (конечного), господствующего тона *c* и переменного *b*. Даже неустой *a* обнаруживает тенденцию к высотному постоянству. Особенно показателен ход по характерным ступеням дорийского лада (VII — VI в. — V — IV),

который пропеваается исключительно «чисто», в соответствии с числовыми величинами равномерно темперированной шкалы. Исключение составляет интонирование III ступени; однако в данном случае имеет место не «нейтральная», а скорее «переменная» терция. Тенденция к понижению наблюдается в конце запева: создается впечатление, что запев при окончании как бы теряет «тонус», уступая место хорошему подхвату.

Обратимся к женским запевам «Долинушки» в варианте 2012 г. Сходство с мужским запевом прослеживается в переменности большой и малой терций

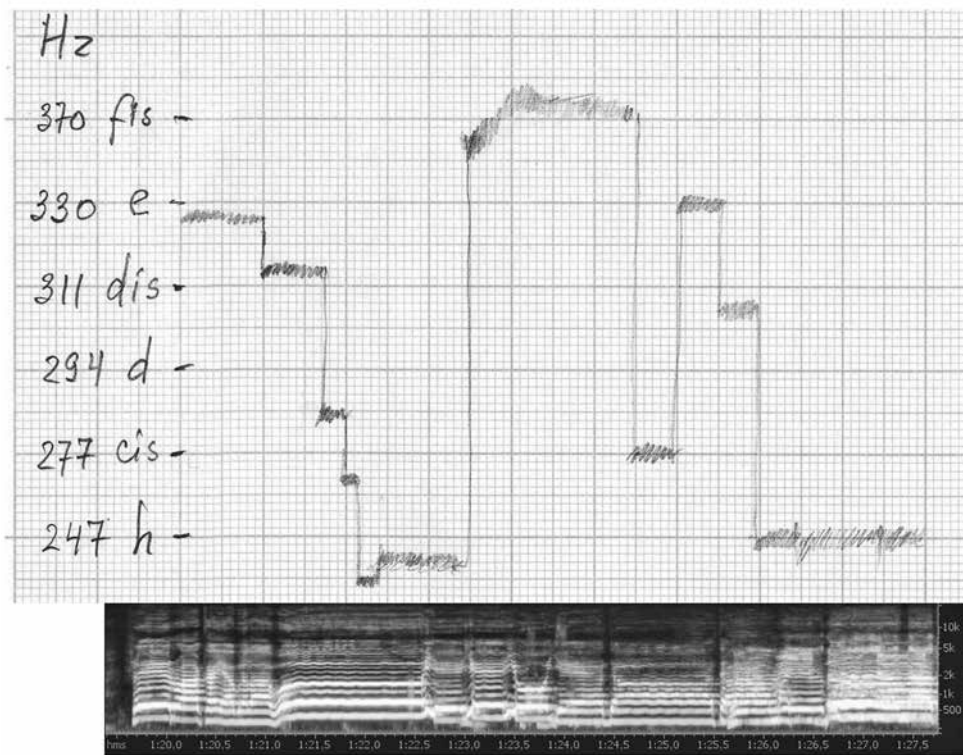
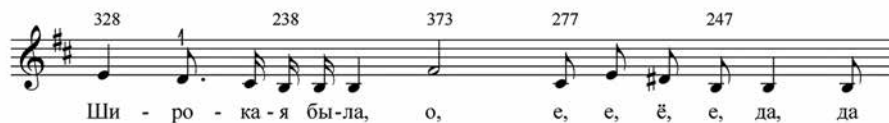


Рис. 2. «Долина была широкая», с. Нижняя Покровка, 2012 г. Запевы М.Г. Лопатиной (1932 г. р.)
Picture 2. "The valley was wide", Nizhnyaya Pokrovka Village, 2012. Solos by M. G. Lopatina (born 1932)

от главной опоры, общем соотношении ступеней в запеве в целом: начальное нисхождение с IV ступени к I с последующим «взлетом» на квинту и заключительным «фигурным» спуском к I. Отличие мужского и женского запевов состоит в продолжительности (женский запев короче), амбигусе (женский запев ограничивается квинтой, в отличие от септими у запевалы-мужчины), распределении функций высотных опор: женский запев своим господствующим тоном имеет квинту (V ступень), которая ярко звучит и долго выдерживается.

В функциональном отношении мужские запевы вполне можно назвать «многоступенными», имеющими несколько опорных тонов разной весомости: на I (конечный тон, претендующий на значение центрального), IV (господствующий), III (1-й переменный) и V (2-й переменный)

ступенях. В женских запевах опоры распределяются иначе: здесь наиболее значителен господствующий тон на V ступени; конечная опора на I ступени звучит несколько бледнее и слабее динамически. Переменная опора на IV ступени находится как бы в тени соседнего господствующего тона. Таким образом, если лад мужских запевов «заземляется» на нижней опоре и разворачивается по квартам во всю ширь полной диатоники, то лад женских запевов оказывается «подвешен» к верхнему тону — самому яркому, интонационно стабильному и продолжительному.

Рассмотрим редкий образец сольного исполнения протяжной песни — песню «Ночь темная» в записи Е. Т. Сапелкина (1917 г. р.), выдающегося мастера народного пения из села Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области (см. рис. 4).

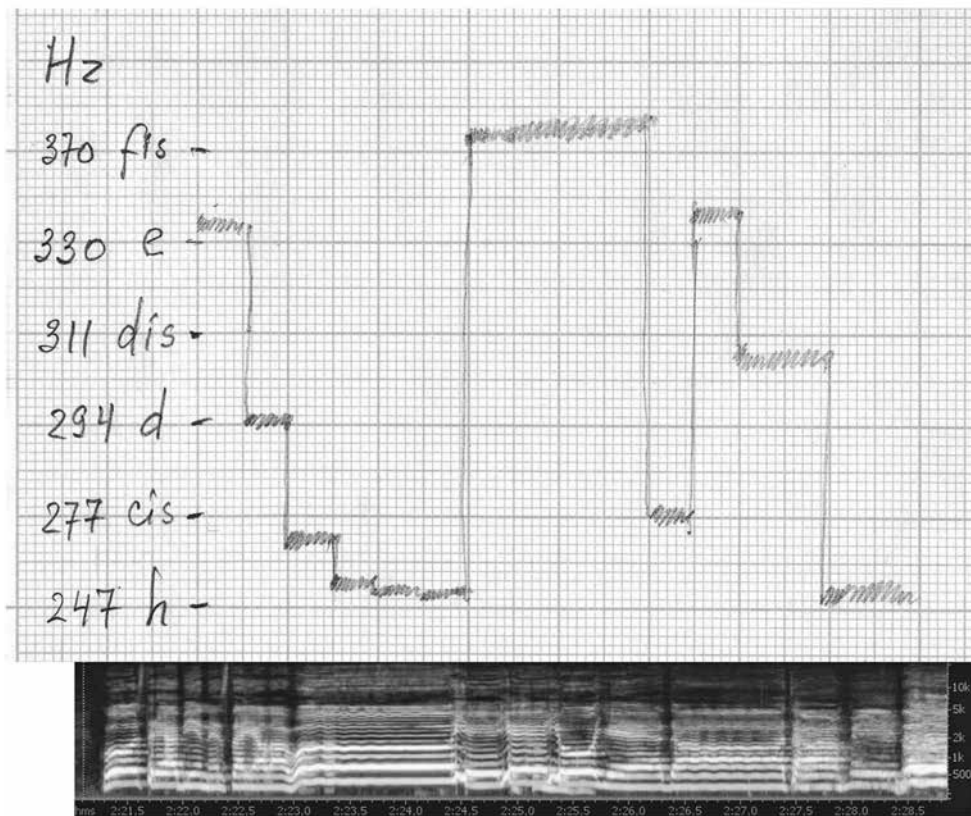


Рис. 3. «Долина была широкая», с. Нижняя Покровка, 2012 г. Запевы М.Г. Лопатиной (1932 г. р.)

Picture 3. "The valley was wide", Nizhnyaya Pokrovka Village, 2012. Solos by M. G. Lopatina (born 1932)

Перед нами образец протяжной лирики, генетически связанной с календарно-обрядовой песенностью: на это указывает сравнительно узкий квинтовый амбитус, постоянное пребывание голоса в пределах малого тетраchorда (*a-h-c-d*), мелодия, почти полностью строящаяся на основе краткой попевок — нисхождения от IV ступени к I. Явно пропускает ангемитонный костяк лада — *g-a-c-d*.

Абсолютно стабильно певец воспроизводит только I ступень — нижнюю опору лада, конечный тон. Второй по постоянству тон — завышенная IV ступень, которая к концу 2-й строфы приходит на высотную позицию чистой кварты от устоя. Практически все интервальные соотношения мобильны. Секунда между I и II ступенями колеблется между полутонном и почти что малой терцией; секунда

между II и III ступенями (малая) варьируется в пределах тона, несколько большим (но не безусловным) постоянством отличается большая секунда между верхними тонами звукоряда (IV и V ступенями).

В расположении интонационной вариативности в строфе есть своя логика. Начав с широких (акустически «расширенных») бросков голоса от нижней опоры к верхней, Сапелкин, по мере приближения к концу строфы, суживает интервалу настолько, что в последней фразе голос буквально «снижает», сползая в конечный устой практически с низкой II ступени. Иными словами, перед нами предельно индивидуализированная картина интонационного прочтения лада и его развертывания в песенной строфе. Подобное возможно благодаря сольному исполнению и творческому дерзновению самобытного народного певца.

236 ————— 345 ————— 311
 236 ————— 233 ————— 226
 236 ————— 315 ————— 233 ————— 311 ————— 226
 8 Ночь те-м(ы)-на - е, эх, да те́-м-на - я.

301 ————— 302
 304 ————— [201] 225 ————— 302 ————— 233 ————— 227
 8 Ох, да ты су-да - руш-ка ши да ма-я, да

301
 201 ————— 274 ————— 222 301 ————— 224 ————— 224 ————— 236 ————— 244 224
 8 ра-з(ы)-ми - ла - я, о, и, я, я, эх, да ми-ла - я

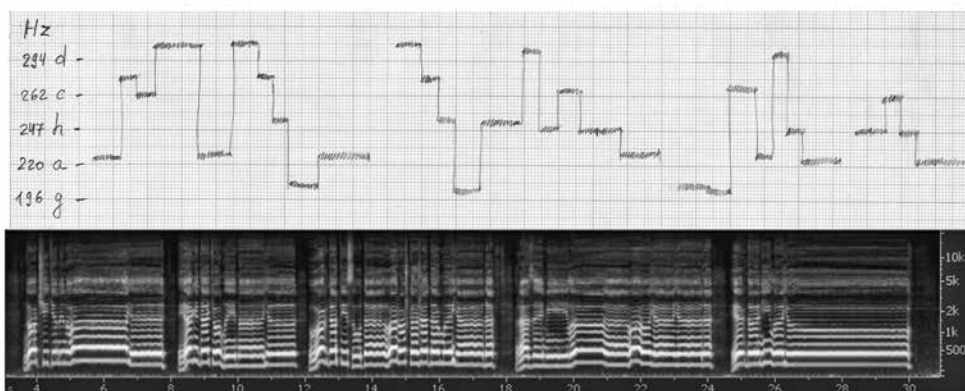


Рис. 4. «Ночь темная». Исполняет Е. Т. Сапелкин (1917 г. р.)

Picture 4. "The night is dark". Performed by E.T. Sapelkin (born 1917)

Характерный тритоновый бросок голоса, которым славился Сапелкин, усиливается благодаря тембровой картине. Начальное *a* крайне бедно по тембру — на спектрограмме виден провал. А опорное *d*, напротив, имеет широкий спектр с преобладающим 2-м (октавным) обертоном. Таким образом, несколько расширенная кварта *a-d*, которая, строго говоря, не образует шага в 6 полутонов, расширяется в сознании слушателя до тритона.

Обратившись к спектрограмме Сапелкина, нетрудно усмотреть ее сходство

с графиками тембра женских запевов. Думается, это не столько локальная закономерность, сколько отражение индивидуальной певческой манеры народного мастера, который на протяжении всей жизни пел преимущественно с женщинами [Никитина 2014]³. Любопытно, однако, что к настоящему времени подражание молодых афанасьевских песенников-мужчин своему выдающемуся предшественнику сформировало своего рода локальную традицию мужского пения в женской манере.

³ Обстоятельства жизни и личностные свойства выдающихся народных исполнителей (в том числе Е. Т. Сапелкина) освещены в издании: Никитина В. Н. Письма народных музыкантов (последняя четверть XX века). М., 2014.

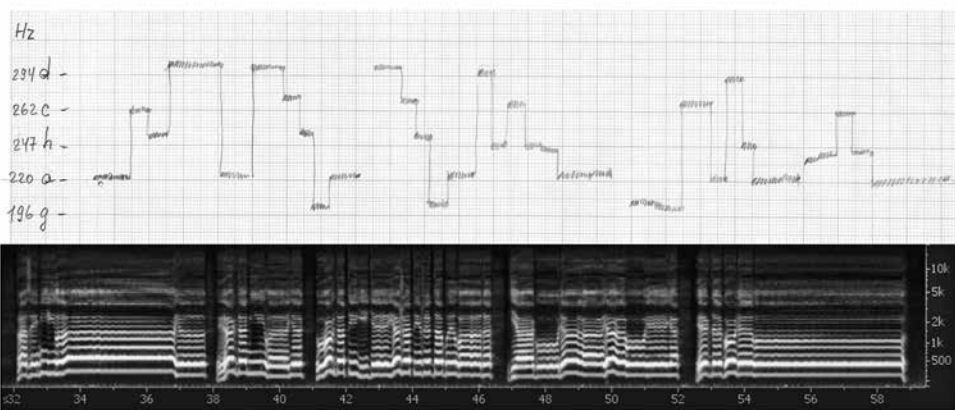


Рис. 5. «Ночь темная». Исполняет Е. Т. Сапелкин (1917 г. р.)

Picture 5. "The night is dark". Performed by E. T. Sapelkin (born 1917)

Обратимся к женскому запеву той же песни «Ночушка темная» из с. Нижняя Покровка (запись 2012 г.).

Высотный облик запева производит очень стройное впечатление: при функциональном приоритете I и IV ступеней (как и в варианте Сапелкина), запевала из с. Нижняя Покровка весьма тщательно выдерживает квартовое расстояние между опорами *cis* и *fis*. Неопорные ступени (II и III) обнаруживают большую зонную свободу, но тяготеют к ясности тоновых и полутоновых отношений с соседними опорами; эта тенденция наиболее ясна в запеве 2-й строфы, когда запевала (вместе со всем ансамблем) обрела уверенность.

На спектрограмме мы видим следующее: исполнительница явно стремится к тембровой плавности переходов между слогами текста и звуками напева.

Думается, в этом сказывается то, что песня, вероятнее всего, была перенята ею от песенников-мужчин. Однако определенные тембровые колебания присутствуют и в этом запеве; кроме того, плотный слой высоких гармоник — характерный признак местной женской манеры пения.

Бегло сравним только что рассмотренный запев М. Г. Лопатиной (1930 г. р.) с тремя подражательными образцами: это запевы дочери Марии Григорьевны, Н. И. Маняхиной (1952 г. р.), бывшей участницы детского ансамбля Ю. Ю. Лопатиной (1993 г. р.) и одного из авторов настоящей работы.

Как ни удивительно, общая картина звуковысотности в запеве А. Б. Охлобыстиной в наибольшей степени близка оригиналу: это вполне объяснимо, поскольку исполнение предварялось многократным прослушиванием пения М. Г. Лопатиной

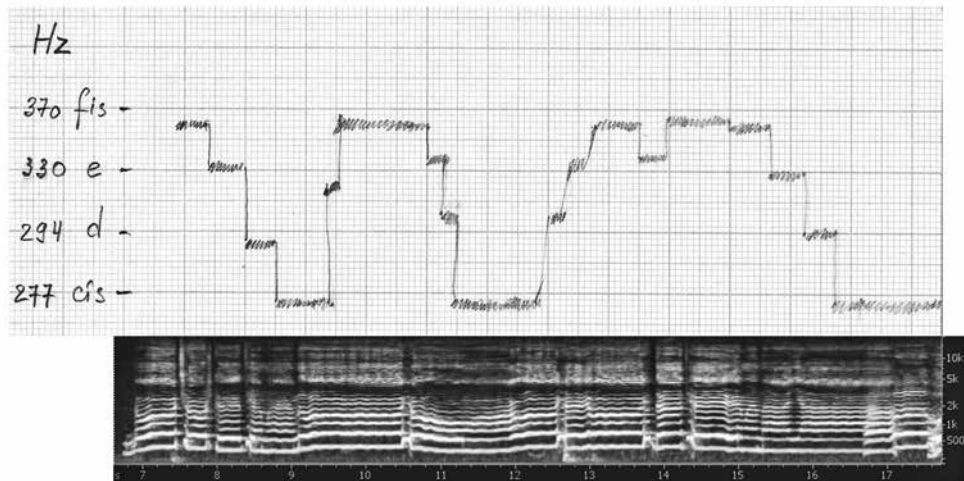


Рис. 6. «Ночушка темная», с. Нижняя Покровка, 2012 г. Запевы М.Г. Лопатиной (1932 г. р.)

Picture 6. "The night is dark". Nizhnyaya Pokrovka Village, 2012. Solos by M. G. Lopatina (born 1932)

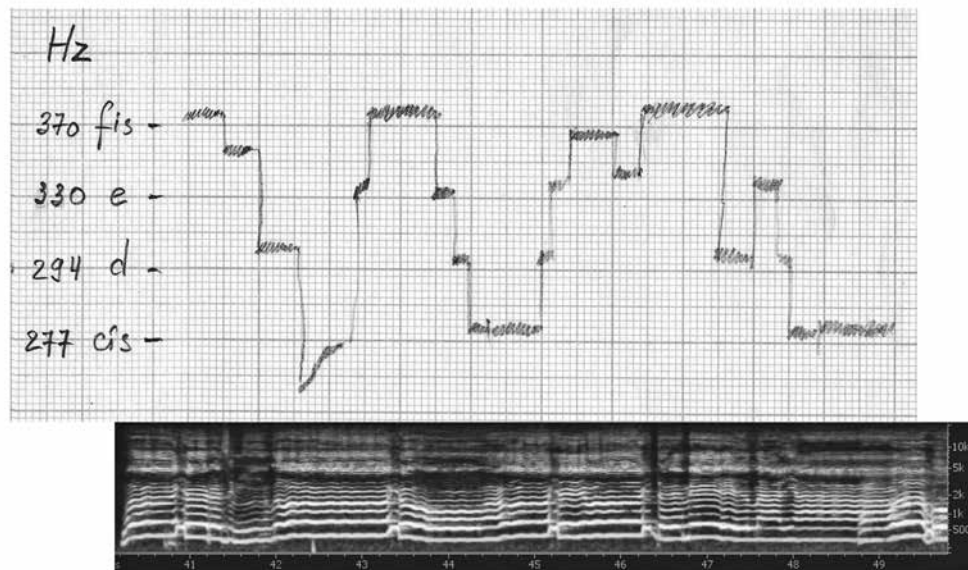
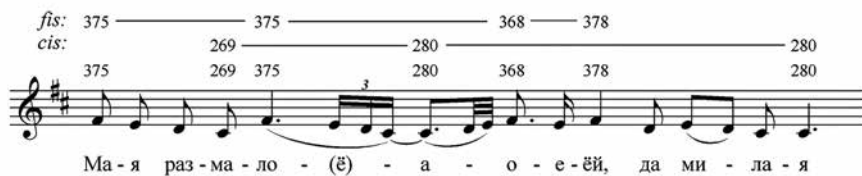


Рис. 7. «Ночушка темная», с. Нижняя Покровка, 2012 г. Запевы М.Г. Лопатиной (1932 г. р.)

Picture 7. "The night is dark", Nizhnyaya Pokrovka Village, 2012. Solos by M. G. Lopatina (born 1932)

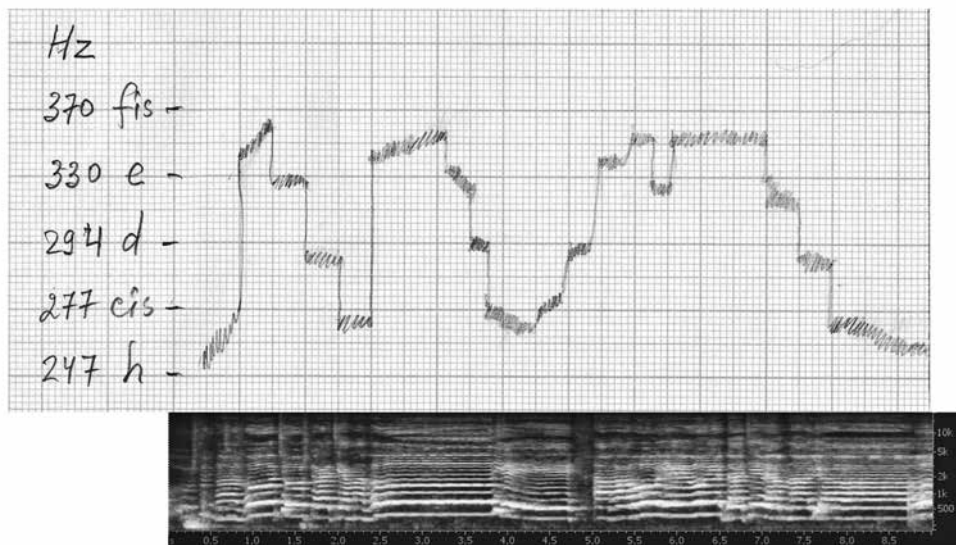


Рис. 8. Запев Н.И. Маняхиной (1952 г. р.)
Picture 8. Solo by N. I. Manyakhina (born 1952)

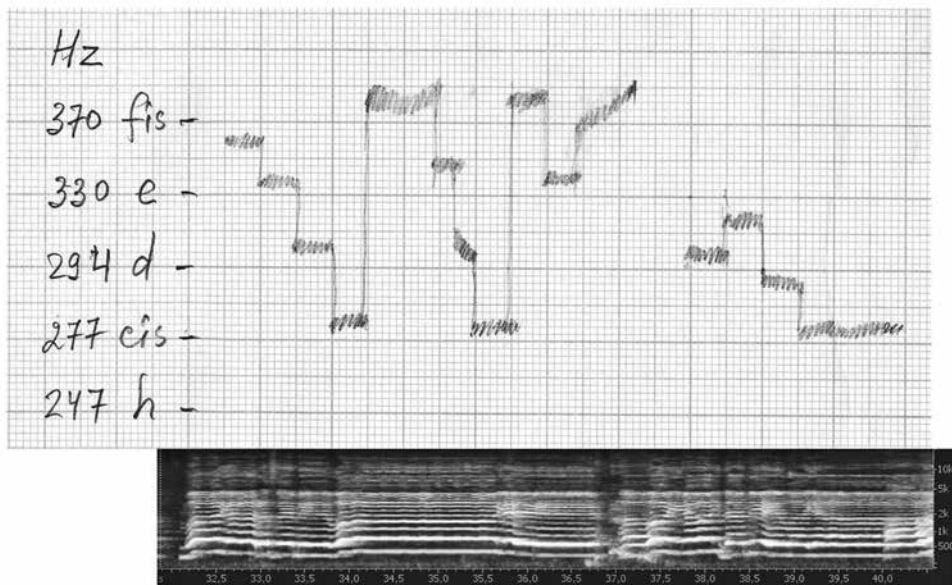


Рис. 9. Запев Ю.Ю. Лопатиной (1993 г. р.)
Picture 9. Solo by Yu.Yu. Lopatina (born 1993)

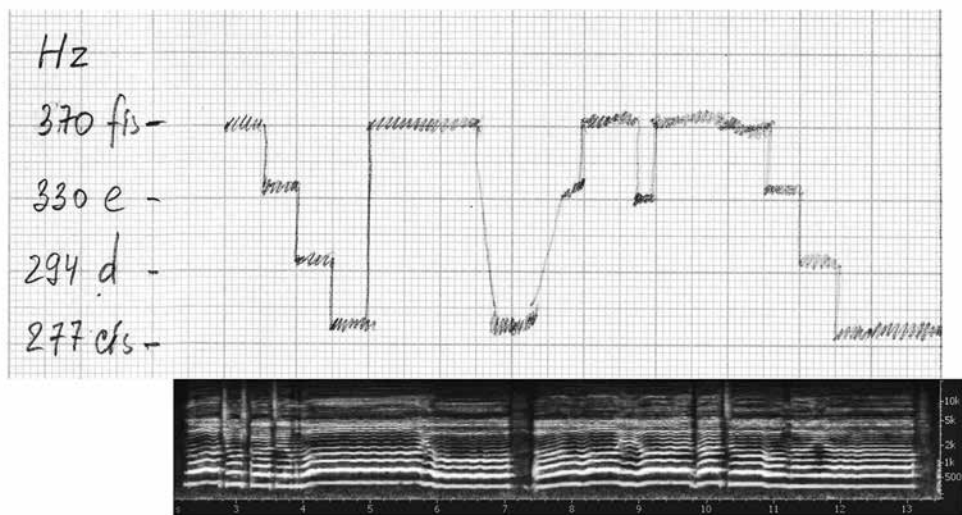


Рис. 10. Запев А.В. Охлобыстиной (1991 г. р.)
Picture 10. Solo by A.V. Okhlobystina (born 1991)

и подробным нотированием (в обиходе «расшифровкой») песни.

Что касается запевов молодых исполнительниц из самой Нижней Покровки, то в них наблюдается некая большая «нервозность», связанная с гипертрофированной атакой опорных звуков. Вследствие этого именно высотные опоры опутываются экзотическими «подъездами», чего не было в пении старших поколений. Одна из причин этого — стремление (иногда нарочитое) исполнителей среднего и молодого возраста воспроизвести эффект звуковой терпкости, свойственный фольклорному пению, в отличие от академического. Заметим, что подобная тенденция в целом характерна для городских фольклорных ансамблей.

Представляется существенным следующее наблюдение: при сходстве музыкального текста песен, при идентичности звукорядного материала разных вариантов лад всякий раз представляется неким «индивидуальным проектом» даровитого народного исполнителя, своеобразным «слепком» с его голосового аппарата. Каждый мастер, находясь в пространстве общей традиции, создает собственную певческую «микротрадицию», доказывая тем самым жизнеспособность устной культуры.

Нами были продемонстрированы лишь выборочные примеры компьютерного

анализа. За рамками статьи остался значительный ряд аналогичных опытов. В целом проделанный нами компьютерный анализ запевов протяжных песен усёрдской традиции позволяет высказать несколько предположений.

1. *Один и тот же звукоряд*, воспроизводимый разными исполнителями, может обретать *разный ладовый облик*. Так, в пении мужчин приоритетное значение имеет нижняя высотная опора — это реально слышимый центр высотной системы. Звукоряд при этом пропеваётся тщательно и интонационно стабильно. Система множественных высотных опор имеет четкую иерархию. В итоге выстраивается картина зрелой, устоявшейся в певческой традиции диатоники. В женском пении центром лада зачастую становится верхняя опора — квинтовый тон звукоряда. Эта высота наиболее комфортна для женского голоса, она звучит ярко и интонационно устойчиво. Нижний конечный тон обретает значение некой второстепенной опоры. Неопорные тоны существенно варьируются по высоте, сопровождаются экзотическим скольжением голоса. В итоге ладовая картина напоминает не собственно диатоническую структуру, а своего рода «эскиз» диатоники, где уже намечены опорные высоты, но еще не

выстроилась законченная система интервальных отношений.

2. Многообразие интонационных воплощений диатонических ладов в усёрдском многоголосии является следствием долгого и многоэтапного *взаимодействия стилистических компонентов разных жанров, разных региональных и локальных традиций, разных гендерных сфер народной культуры*. Господство диатоники как приоритетного интервального рода в усёрдских протяжных песнях не вызывает сомнений по следующим причинам: 1) в исполнении песенников-мужчин старшего поколения тоновые и полутоновые соотношения тонов диатонического звукоряда выдерживаются весьма последовательно; ладовая структура богата внутренней переменностью, характерной именно для диатоники, и вполне самодостаточна; 2) имеющие место колебания высотности внутри одной ступени *не образуют никакой системы*, что свидетельствует о зонном интонировании, но не о микроинтервалке; 3) присутствие экмелических элементов в женских песнях опять же говорит не об особом интервальном роде, но о существенном субстрате речевого, «допесенного» интонирования.

3. При всей индивидуальности исполнительских манер мастеров народного пения можно выделить, в самом крупном плане, *два типа воспроизведения* мелодической интервальной модели:

— *мужской тип*, для которого характерно пропевание звукоряда как целостной структуры, с упорядоченным акустическим соотношением тонов и полутонов; с умеренной интонационной дифференциацией опорных и неопорных звуков;

— *женский тип*, для которого характерно подчеркнутое разделение звукоряда на опорные (высотно стабильные) и неопорные (высотно мигрирующие) тоны; пропевание не столько мелодии, сколько воспроизведение фигур «возгласов»; динамический контраст ярко и четко

звучащей опоры (или опор) и скольжения по неопорным тонам.

Несходство названных типов интонирования обусловлено различием жанровой природы и жизненного предназначения женского и мужского пения. Женское пение укоренено в сфере обрядовых жанров, связанных с речевым, возгласным, плачевым типом звукоподачи [Рубцов 1973]⁴. Жанровый слой мужской протяжной лирики, исторически более поздний и не связанный с архаичной обрядностью, был призван скорее скрашивать время досуга. В манере интонирования песенников-мужчин поколения 1900-х гг. присутствует закрепившийся в церковном пении навык плавно переводить голос с одной ступени на другую, поскольку в юные годы все они пели в церковных хорах.

4. Существенно различается специфика *спектра гармоник* в мужском и женском пении. В мужских запевах преобладает область низких формант, чем подчас определяется «рокочущий» тембр голоса, несмотря на пение в высокой тесситуре. В женском пении сильно проявлена верхняя область спектра, что связано с подключением микстового и головного регистров, интенсивной работой головного и носового резонаторов (в запевах М.Г. Лопатиной — запевалы из села Нижняя Покровка — носовой призывк явственно слышен).

Тембровые «провалы» и «сплохи», заметные на спектрограммах, возникают и в женском, и в мужском пении: это связано с различиями спектра гармоник при разных гласных. Можно указать лишь на следующее различие: в женских запевах наблюдается сплошная полоса высоких частот, т.е. присутствует постоянный «верещающий» оттенок звучности, из-за которого четкость произнесения словесного текста может теряться; в мужских запевах господствует слой низких частот, при котором текст слышится более явственно⁵.

И в мужском, и особенно в женском пении представлены все певческие форманты — и высокие, и низкие (об этом

⁴ Концепция Ф. А. Рубцова, основанная на приоритете названных типов интонирования, сформировалась под впечатлением западнорусской песенной стилистики, в которой доминирует женское, обрядовое начало.

⁵ Позволим себе вольную ассоциацию. В большом помещении с множеством отражающих поверхностей при отсутствии микрофона женская речь часто воспринимается как неразборчивая, затемненная постоянным жужжащим фоном, в то время как мужская, как правило, прослушивается достаточно ясно.

свидетельствуют заметные на спектрограммах два горизонтальных «слоя» частичных тонов, между которыми пролегал более или менее явная темная полоса). Происхождение высокой певческой форманты у народных мастеров пока не прояснено в полной мере. Использование надсвязочной полости (основного резонатора при образовании высокой форманты у академических певцов), требующее неизменного высокого положения гортани и препятствующее четкому произнесению согласных, у народных исполнителей ограничено. Есть основание полагать, что народные мастера привлекают целый комплекс резонаторов, что в сумме дает эффект высокой форманты.

Необходимо учитывать еще одно обстоятельство. На всех спектрограммах хорошо видна самая яркая линия второго (октавного) обертона. Не исключено, что этот частичный тон, будучи наиболее мощным компонентом спектра, сам порождает свой столб гармоник, который наслаивается на спектр менее слышимого основного тона. В этом случае «индекс диссонантности» общей картины увеличивается. С некоторой условностью можно провести аналогию со спектральной картиной звучания колокола, в которой также происходит наложение друг на друга нескольких

спектров [Климин 2015, 33–36, 217–220]. Если наши предположения имеют основания, то становится более ясна природа сонорной терпкости народного певческого тембра и эффект диссонантности, присутствующий даже формально консонантному народному многоголосию.

В усёрдских протяжных песнях наблюдается подвижное соотношение элементов мужского и женского исполнительства: в женских запевах может возникать типично мужское гибкое «перевивание» голоса из одной тесситурной зоны в другую, а в пении Е. Т. Сапелкина (и его последователей) господствует типично женская возгласная, а иногда и плачевая манера пения.

Можно констатировать, что в результате напластований множественных и разнородных стилистических компонентов в окрестностях сторожевого города Усёрд сформировалась неповторимая по своему ладовому богатству и тембровой яркости песенная культура, которая (вопреки историческим и социально-экономическим реалиям) по сей день продолжает развиваться. В свою очередь, исследователи, вооруженные современными аналитическими методиками, имеют возможность проверить свои слуховые гипотезы и восхититься интуитивными звуковыми открытиями мастеров народного пения.

Источники и материалы

Аренский 1891 — *Аренский А. С.* Краткое руководство к практическому изучению гармонии. М., 1891.

Катуар 1924 — *Катуар Г.* Теоретический курс гармонии. Ч. 1. М., 1924.

Линёва 1909 — *Линёва Е. Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. СПб., 1909.

Народное 2005 — Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005.

Никитина 2014 — *Никитина В. Н.* Письма народных музыкантов (последняя четверть XX века). М., 2014.

Протопопов 1930 — *Протопопов С. В.* Элементы строения музыкальной речи. Ч. 1. М., 1930.

Риман 1898 — *Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / Пер. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг, 1898.

Риман 1901 — *Риман Г.* Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов / Пер. Ю. Энгеля. М., 1901.

Римский-Корсаков 1949 — *Римский-Корсаков Н. А.* Практический учебник гармонии. 17-е изд. М.; Л., 1949.

Руднева 1957 — *Руднева А. Н.* Народные песни Курской области. М., 1957.

Способин 1969 — *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М., 1969.

Тюлин 1939 — *Тюлин Ю.* Учение о гармонии. Л., 1939.

Чайковский 1891 — *Чайковский П. И.* Руководство к практическому изучению гармонии. 5-е изд. М., 1891.

Щуров 1995 — *Щуров В. М.* Белгородское Приосколье. Песни усёрдской стороны. М., 1995.

Щуров 2004 — *Щуров В. М.* Белгородское Приосколье. Вып. 2: Песни Бирюченской округи. Белгород, 2004.

Щуров 2005 — *Щуров В. М.* Белгородское Приосколье. Вып. 3: Песни над Тихой Сосной. Белгород, 2005.

Дискография

CD б/н, 2005. «Долина была широкая»: поют народные исполнители села Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области / Сост. и авт. аннот. Г. Я. Сысоева. 25 аудиозаписей, общее время звучания: 59:23. Записи 1999 г. (№ 1–13 исполняет этнографический ансамбль старшего поколения) и 2002 г. (№ 14–25

исполняет фольклорный ансамбль «Усёрд», рук. В. Нечаев). Брошюра 4 с., инлей 1 с. Воронеж, 2005. (Из коллекции записей Кабинета народной музыки Воронежского государственного института искусств. Вып. 7.)

Исследования

Алексеев 1976 — *Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада. М., 1976.

Алексеев 1986 — *Алексеев Э. Е.* Ранне фольклорное интонирование. Звуковой аспект. М., 1986.

Алексеев 1990 — *Алексеев Э. Е.* Нотная запись народной музыки: Теория и практика. М., 1990.

Баранова 1980 — *Баранова Т. Б.* Переход от модальности к тональной системе в западно-европейской музыке XVI–XVII веков: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980.

Бершадская 1972 — *Бершадская Т. С.* К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни // Проблемы лада. М., 1972. С. 181–190.

Бояркина 2002 — *Бояркина Л. Б.* К проблеме изучения мордовского субстрата в русской музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала. Ижевск, 2002. С. 211–228.

Гилярова 1999 — *Гилярова Н.* Календарная песенность Пензенского края (к вопросу о взаимодействии песенных культур) // Музыка устной традиции: Матер. Междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой. М., 1999. С. 91–101. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 27.)

Гиппиус 2003 — *Гиппиус Е. В.* Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. С. 112–168.

Гуляницкая 1975 — *Гуляницкая Н.* Современное учение о гармонии: Теоретические концепции англо-американских курсов: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1975.

Гуляницкая 1977 — *Гуляницкая Н.* Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. Ладозвукорядный материал. М., 1977.

Дорохова 2013 — *Дорохова Е. А.* Этнокультурные «острова»: пути эволюции: Песенный фольклор русских сел Курского Посемья и Слободской Украины. СПб., 2013.

Енговатова, Ефименкова 1991 — *Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б.* Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: принципы анализа: Матер. науч.-практ. этномузыкологической конф. М., 1991. С. 49–88.

Звук 2004 — Звук в традиционной народной культуре: Сб. науч. ст. / Сост. Н. Н. Гилярова. М., 2004; аудиоприложение (компакт-диск).

Кастальский 1948 — *Кастальский А. Д.* Основы народного многоголосия. М.; Л., 1948.

Квитка 1971 — *Квитка К. В.* Ангемитонные примитивы и теория Сокальского // Квитка К. В. Избранные труды. Т. 1. М., 1971. С. 286–305.

Квитка 1971а — *Квитка К. В.* Первобытные звукоряды // Квитка К. В. Избранные труды. Т. 1. М., 1971. С. 215–274.

Климин 2015 — *Климин Е. А.* Исторический звукоидеал русских колоколов XVI — начала XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2015.

Кондратьева 2004 — *Кондратьева Н. М.* Формообразование в музыке народов Сибири: критерии динамики, звуковысотности, тембра // Фольклор: современность и традиция: Матер. Третьей Междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 160–165. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 48.)

Королькова 2004 — *Королькова И. В.* Стилевые свойства лирических песен северо-западных областей России (на материале фольклорных традиций Северо-Запада России) // Фольклор: современность и традиция: Матер. Третьей Междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 215–225. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 48.)

Лобкова 1999 — *Лобкова Г. В.* Типологические особенности обрядовых форм допесенного интонирования (по материалам псковских коллекций Фольклорно-этнографического центра) // Музыка устной традиции: Матер. Междунар. конф. памяти А. В. Рудневой / Науч. ред. Н. Н. Гилярова. М., 1999. С. 183–200. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 27.)

Лобкова 2000 — *Лобкова Г. В.* Древности Псковской земли: Жатвенная обрядность: образы, ритуалы, художественная система. СПб., 2000.

Мазепус 1998 — *Мазепус В. В.* Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология / Сост. В. М. Гацак. М., 1998. С. 24–51.

Мельник 1985 — *Мельник Е. И.* Песенный тип и вариант в локальной традиции // Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция: Сб. ст. / Сост. А. М. Мехнецов. Л., 1985. С. 28–45.

Морозов 2002 — *Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. М., 2002.

Одоевский 1979 — *Одоевский В. Ф.* Мирская песнь, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами // Русская мысль о музыкальном фольклоре: Матер. и документы. М., 1979. С. 92–98.

Пашина 1998 — *Пашина О. А.* Календарно-песенный цикл у восточных славян. М., 1998.

Преснякова 2004 — *Преснякова И. А.* Становление русскоязычной музыкально-тео-

ретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII — первой половины XIX в. (1773–1862): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004.

Рубцов 1973 — *Рубцов Ф. А.* Основы ладо-вого строения русских народных песен // Руб-цов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. М.; Л., 1973. С. 8–81.

Руднева 1975 — *Руднева А. Н.* Курские тан-ки и карагоды. М., 1975.

Руднева 1990 — *Руднева А. В.* Русское на-родное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М., 1990.

Рыжкин 1939 — *Рыжкин И. И.* Теория ладо-вого ритма (Б. Яворский) // Мазель Л. А., Рыж-кин И. И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М.; Л., 1939. С. 105–205.

Савельева 2015 — *Савельева Н. М.* Духов-ная музыкальная традиция молокан. М., 2015.

Серов 1952 — *Серов А. Н.* Русская народная песня как предмет науки. М., 1952.

Смирнов 2003 — *Смирнов Д. В.* Причитания Верхней Пинеги (компьютерный анализ звуко-высотности) // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 2. М., 2003. С. 26–36.

Сокальский 1888 — *Сокальский П. П.* Рус-ская народная музыка, великорусская и мало-русская, в ее строении мелодическом и рит-мическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.

Сокровищница 2015 — Сокровищница русской земли. Музыкально-этнографическое описание народных традиций Калужского края / Науч. ред. Н. Н. Гилярова. М., 2015.

Старостина 1986 — *Старостина Т. А.* Фольк-лорные истоки гармонии раннего Стравин-ского // Проблемы стиля в народной музыке. М., 1986. С. 132–149.

Старостина 1999 — *Старостина Т. А.* Ладо-вое строение песенной строфы // Музыка ус-тной традиции: Матер. Междунар. конф. памяти А. В. Рудневой / Науч. ред. Н. Н. Гилярова. М., 1999. С. 315–322. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 27.)

Старостин 2003 — *Старостина Т. А.* Раз-новидности русской народной натуральной ладовости // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 92–104.

Старостина 2013 — *Старостина Т. А.* Обэле-ментах общности ладовой организации юж-норусского и мокша-мордовского многоголо-сия // Финно-угорская музыкальная культура и современный мир: Матер. Междунар. науч. конф. (Казань, 7–9 ноября 2012 г.). Казань, 2013. С. 114–128.

Старостина 2014 — *Старостина Т. А.* О роли певческого звука в традиционной культуре: наблюдения собирателя // Меж-культурная коммуникация в условиях гло-бализации: проблема культурных границ в современном мире (25–26 апреля 2014 г., МГИМО-Университет). М., 2015. С. 179–183.

Старостина 2017 — *Старостина Т. А.* О ме-ханизмах образования южнорусских тритонов-ных ладов // Музыкальный фольклор и этно-музыкология: век XXI: Матер. Пятой Между-нар. конф. памяти А. В. Рудневой / Ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Е. В. Битерякова. М., 2017. С. 112–119. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 82.)

Сысоева 2011 — *Сысоева Г. Я.* Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья. Воронеж, 2011.

Харуто 2011 — *Харуто А. В.* Спектральные характеристики речевого, вокального и ин-струментального звука // Речь и музыка в тра-диционных культурах / Сост. З. А. Имамутди-нова. М., 2011. С. 339–352.

Харуто, Карелина 2008 — *Харуто А. В., Карелина Е. К.* К вопросу о музыкально-аку-стических свойствах тувинского горлового пения // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 108–113.

Харуто, Смирнов 1999 — *Харуто А. В., Смирнов Д. В.* Использование компьютерно-го анализа в исследовании звуковысотного строения народной музыки // Музыка устной традиции: Матер. Междунар. конф. памяти А. В. Рудневой / Науч. ред. Н. Н. Гилярова. М., 1999. С. 335–240. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 27.)

Холопов 1982 — *Холопов Ю. Н.* Модальная гармония. Модальность как тип гармониче-ской структуры // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблема национальных музыкальных куль-тур. Ташкент, 1982. С. 16–31.

Холопов 2003 — *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. СПб., 2003.

Холопов 2008 — *Холопов Ю. Н.* К проблеме лада в русском теоретическом музыкознании // Идеи Ю. Н. Холопова в XX веке. М., 2008. С. 79–100.

Холопов 2008а — *Холопов Ю. Н.* Ладопе-ременность как свойство модальных ладов // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. М., 2008. С. 101–104.

Щуров 1969 — *Щуров В. М.* Ефим Сапелкин и его ансамбль. М., 1969.

Щуров 1973 — *Щуров В. М.* О ладовом строении южнорусских песен // Музыкальная фольклористика. Вып. 1. М., 1973. С. 107–137.

Щуров 1986 — *Щуров В. М.* О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М., 1986. С. 5–29.

Щуров 1987 — *Щуров В. М.* Южнорусская песенная традиция. М., 1987.

Щуров 1989 — *Щуров В. М.* Песельники из села Фоцеватово. М., 1989.

Щуров 1998 — *Щуров В. М.* Стилевые осно-вы русской народной музыки. М., 1998.

© А. Б. Охлобыстина, Т. А. Старостина, 2019

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Охлобыстина А. Б. <https://orcid.org/0000-0002-8379-3776>

Заведующая производственной практикой, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского: Российская Федерация, 121069, г. Москва, Мерзляковский переулок, д. 11; тел.: + 7 (495) 691-05-54; e-mail: a.okhlobystina@yandex.ru

Старостина Т. А. <https://orcid.org/0000-0002-5357-8696>

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского: Российская Федерация, 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6; тел.: + 7 (495) 629-67-11; e-mail: i.starostin@gmail.com

ON THE METHODOLOGY OF PITCH ANALYSIS OF SOUTH RUSSIAN “DRAWN-OUT” FOLK SONGS

ANASTASIYA B. OKHLOBYSTINA

(Academic Music School at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory:
11, Merzlyakovskiy side-str., Moscow, 121069, Russian Federation)

TATIANA A. STAROSTINA

(Tchaikovsky Moscow State Conservatory: 13–6, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow,
125009, Russian Federation)

Summary. *The article is devoted to musical and theoretical aspects of Russian folk songs. The authors trace the history of theoretical views on the modal structure of folk songs and applies modern methods of analysis.*

The article considers two aspects of the pitch organization of the Russian folk song, modal and intonational. Computer analysis of audio recordings is used to study intonation; modal analysis is based on the work of Yu. N. Kholopov. The technique of computer analysis developed by the two authors takes recent Russian research into account, including work in the field of non-European traditional culture. The material under analysis is lyrical “drawn-out” (protiazknye) songs recorded at different times in the district of the former guard town of Usyord on the Voronezh-Belgorod frontier.

The authors use computer analysis to solve several problems. The first amounts to defining the type of intonation that folk performers of different generations use; the second is to differentiate types of intonation in male and female singing traditions; the third is to determine the intonational patterns of individual folk singers using diatonic modes. The authors consider the problem of intonation in connection with the specifics of timbre and the dynamics of sound. The article features illustrations that combine fragments of musical notation, graphs of pitch, and spectrograms.

Key words: mode, modality, intonation, spectrogram, timbre.

Received: October 20, 2018.

Date of publication: March 25, 2019.

For citation: Okhlobystina A. B., Starostina T. A. On the methodology of pitch analysis of South Russian “drawn-out” folk songs. *Traditional culture*. 2019. Vol. 20. No. 1. Pp. 103–126. In Russian.

DOI: 10.26158/TK.2019.20.1.010

References

Alekseev E. E. (1976) Problemy formirovaniya lada [Problems of mode construction]. Moscow. In Russian.

Alekseev E. E. (1986) Rannefol'klornoye intonirovaniye. Zvukovoy aspekt [Early folklore intonation. The sound aspect]. Moscow. In Russian.

Alekseev E. E. (1990) Notnaya zapis' narodnoy muzyki: Teoriya i praktika [Recording folk music in notes. Theory and practice]. Moscow. In Russian.

Baranova T. B. (1980) Perekhod ot modal'nosti k tonal'noy sisteme v zapadnoevropeyskoy muzyke XVI–XVII vekov [The transition from modality to a tonal system in Western European music of the 16th–17th centuries]. PhD diss. in Arts. Moscow. In Russian.

Bershadskaya T. S. (1972) K voprosu ob ustoychivosti i neustoychivosti v ladakh russkoy narodnoy pesni [On the issue of stability and instability in Russian folk song harmonies]. In: Problemy lada [Mode problems]. Moscow. Pp. 181–190. In Russian.

Boyarkina L. B. (2002) K probleme izucheniya mordovskogo substrata v russkoy muzyke [On

the problem of studying the Mordovan substrate in Russian music]. In: Etnomuzykovedeniye Povolzh'ya i Urala [Ethnomusicology of the Volga Region and the Urals]. Izhevsk. Pp. 211–228. In Russian.

Dorokhova E. A. (2013) Etnokul'turnyye “ostrova”: puti evolyutsii. Pesennyi fol'klor russkikh sel Kurskogo Posem'ya i Slobodskoy Ukrainy [Ethnocultural “islands”: paths of evolution. Folk-singing of the Russian villages of the Seym River basin in Kursk Region and Sloboda Ukraine]. St. Petersburg. In Russian.

Engovatova M. A., Efimenkova B. B. (1991) Zvukovysotnaya organizatsiya russkikh narodnykh pesen v svete strukturno-tipologicheskikh issledovaniy [Pitch organization of Russian folk songs in the light of structural and typological research]. In: Zvukovysotnoye stroeniye narodnykh melodiy: printsipy analiza [The pitch structure of folk melodies: principles of analysis]. Mater. of the Scholar. and Pract. Ethnomusic Conf. Moscow. Pp. 49–88. In Russian.

Gilyarova N. (1999) Kalendarnaya pesennost' Penzenskogo kraya (k voprosu o vzaimodeystvii

pesennykh kul'tur) [Calendar songs of the Penza Region (on the question of the interaction of song cultures)]. In: *Muzyka ustnoy traditsii* [Music of the oral tradition]. Mater. of the Intern. Scholar. Conf. in Memory of A. V. Rudneva. Moscow. Pp. 91–101. In Russian.

Gilyarova N. N. (ed.) (2015) *Sokrovishchnitsa russkoy zemli. Muzykal'no-etnograficheskoye opisaniye narodnykh traditsiy Kaluzhskogo kraya* [Treasury of the Russian land. The musical and ethnographic description of folk traditions of the Kaluga Region]. Moscow. In Russian.

Gilyarova N. N. (ed.) (2004) *Zvuk v traditsionnoy narodnoy kul'ture* [Sound in traditional folk culture]. Coll. of scholar. articles. Moscow. In Russian.

Gippius E. V. (2003) *Melodicheskiy sklad, myslimyy vne garmonii i taktovoy ritmiki, i melodicheskiy sklad, garmonicheskiy oposredovanny* [Melodic composition considered apart from harmony and rhythm and melodic composition that is mediated harmonically]. In: Mater. and articles on the 100th anniversary of the birth of E. V. Gippius. Moscow. Pp. 112–168. In Russian.

Gulyanitskaya N. (1975) *Sovremennoye ucheniye o garmonii: Teoreticheskiye kontseptsii anglo-amerikanskikh kursov* [The modern doctrine of harmony. Theoretical concepts of English and American courses]. PhD diss. in Arts. Moscow. In Russian.

Gulyanitskaya N. (1977) *Sovremennaya garmoniya: Tsikl lektsiy po kursu garmonii dlya studentov muzykal'nykh vuzov. Ladozvukoryadnyy material* [Modern harmony. A cycle of lectures for a course on harmony for students of musical institutes. Mode and scale material]. Moscow. In Russian.

Kastalskiy A. D. (1948) *Osnovy narodnogo mnogogolosiya* [Basics of folk polyphony]. Moscow; Leningrad. In Russian.

Kharuto A. V. (2011) *Spektral'nyye kharakteristiki rechevogo, vokal'nogo i instrumental'nogo zvuka* [Spectral characteristics of speech, vocal and instrumental sound]. In: *Rech' i muzyka v traditsionnykh kul'turakh* [Speech and music in traditional cultures]. Moscow. Pp. 339–352. In Russian.

Kharuto A. V., Karelina E. K. (2008) *K voprosu o muzykal'no-akusticheskikh svoystvakh tuvinskogo gorlovogo peniya* [On the question of the musical and acoustic properties of Tuvinian throat singing]. *Muzykal'naya Akademiya* [Music Academy]. 2008. No. 4. Pp. 108–113. In Russian.

Kharuto A. V., Smirnov D. V. (1999) *Is-pol'zovaniye komp'yuternogo analiza v issledovaniyakh zvukovysotnogo stroeniya narodnoy muzyki* [The use of computer analysis in the study of the pitch structure of folk music]. In: *Muzyka ustnoy traditsii* [Music of the oral tradition]. Mater. of the Intern. Conf. in Memory of A. V. Rudneva. Moscow. Pp. 335–240. In Russian.

Kholopov Yu. N. (1982) *Modal'naya garmoniya. Modal'nost' kak tip garmonicheskoy struktury*

[Modal harmony. Modality as a type of harmonic structure]. In: *Muzykal'noye iskusstvo. Obshchiye voprosy teorii i estetiki muzyki. Problema natsional'nykh muzykal'nykh kul'tur* [Musical art. General questions of music theory and aesthetics. The problem of national musical cultures]. Tashkent. Pp. 16–31. In Russian.

Kholopov Yu. N. (2003) *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theoretical course]. St. Petersburg. In Russian.

Kholopov Yu. N. (2008) *K probleme lada v russkom teoreticheskom muzykoznaniy* [On the problem of modes in Russian theoretical musicology]. In: *Idey Yu. N. Holopova v XX veke* [Yu. N. Kholopov's ideas in the 20th century]. Moscow. Pp. 79–100. In Russian.

Kholopov Yu. N. (2008a) *Ladoperemennost' kak svoystvo modal'nykh ladov* [Variability as a property of modal harmonies]. In: *Idey Yu. N. Holopova v XX veke* [Yu. N. Kholopov's ideas in the 20th century]. Moscow. Pp. 101–104. In Russian.

Klimin E. A. (2015) *Istoricheskiy zvukoideal russkikh kolokolov XVI — nachala XX veka* [The historical sound standard of Russian bells of the 16th — early 20th century]. PhD diss. in Arts. Saratov. In Russian.

Kondratyeva N. M. (2004) *Formoobrazovaniye v muzyke narodov Sibiri: kriterii dinamiki, zvukovysotnosti, tembra* [The development of form in the music of the peoples of Siberia: the criteria for dynamics, pitch, timbre]. In: *Fol'klor: sovremennost' i traditsiya* [Folklore: modernity and tradition]. Mater. of the 3rd Intern. Conf. in Memory of A. V. Rudneva. Moscow. Pp. 160–165. In Russian.

Korolkova I. V. (2004) *Stilevyeye svoystva liricheskikh pesen severo-zapadnykh oblastey Rossii (na materiale fol'klornykh traditsiy Severo-Zapada Rossii)* [Stylistic properties of lyric songs of northwestern regions of Russia (on the material of the folklore traditions of the Russian Northwest)]. In: *Fol'klor: sovremennost' i traditsiya* [Folklore: modernity and tradition]. Mater. of the 3rd Intern. Conf. in Memory of A. V. Rudneva. Moscow. Pp. 215–225. In Russian.

Kvitka K. V. (1971) *Angemitonnyye primitivy i teoriya Sokal'skogo* [Anhemitonic primitives and Sokalsky's theory]. In: *Kvitka K. V. Izbrannyye trudy* [Selected works]. Vol. 1. Moscow. Pp. 286–305. In Russian.

Kvitka K. V. (1971a) *Pervobytnyye zvukoryady* [Primitive scales]. In: *Kvitka K. V. Izbrannyye trudy* [Selected works]. Vol. 1. Moscow. Pp. 215–274. In Russian.

Lobkova G. V. (1999) *Tipologicheskiye osobennosti obryadovykh form dopesennogo intonirovaniya (po materialam pskovskikh kollektsey Fol'klorno-etnograficheskogo tsentra)* [Typological features of the ceremonial forms of pre-poetic intonation (based on materials from the Pskov collections of the Folklore and Ethnographic Center)]. In: *Muzyka ustnoy traditsii* [Music of the oral tra-

dition]. Mater. of the Intern. Conf. in Memory of A. V. Rudneva. Moscow. Pp. 183–200. In Russian.

Lobkova G. V. (2000) Drevnosti Pskovskoy zemli: Zhatvennaya obryadnost': obrazy, ritualy, khudozhestvennaya sistema [Antiquities of the Pskov land. Harvest rites: images, rituals, art system]. St. Petersburg. In Russian.

Mazepus V. V. (1998) Artikulyatsionnaya klasifikatsiya i printsipy notatsii tembrov muzykal'nogo fol'klora [Articulation classification and principles of notation of the timbres of musical folklore]. In: Fol'klor. Kompleksnaya tekstologiya [Folklore. Comprehensive textology]. Moscow. Pp. 24–51. In Russian.

Melnik E. I. (1985) Pesenny tip i variant v lokal'noy traditsii [Song type and variation in local tradition]. In: Russkaya narodnaya pesnya. Stil', zhanr, traditsiya [Russian folk song. Style, genre, tradition]. Coll. of articles. Leningrad. Pp. 28–45. In Russian.

Morozov V. P. (2002) Iskusstvo rezonansnogo peniya [The art of resonant singing]. Moscow. In Russian.

Odoyevskiy V. F. (1979) Mirskaya pesn', napisannaya na vosem' glasov kryukami s kinovarnymi pometami [Secular song written for eight voices with hooks with cinnabar marks]. In: Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klоре: Mater. i dokumenty [Russian thought on musical folklore: Materials and documents]. Moscow. Pp. 92–98. In Russian.

Pashina O. A. (1998) Kalendarno-pesennyi tsikl u vostochnykh slavyan [The calendar and song cycle of the Eastern Slavs]. Moscow. In Russian.

Presnyakova I. A. (2004) Stanovleniye russkoyazychnoy muzykal'no-teoreticheskoy terminologii v otechestvennykh muzykal'nykh rukovodstvakh kontsa XVIII — pervoy poloviny XIX v. (1773–1862) [The formation of Russian musical-theoretical terminology in domestic musical guides of the late 18th — first half of the 19th century (1773–1862)]. Abstr. of PhD diss. in Arts. Kazan. In Russian.

Rubtsov F. A. (1973) Osnovy ladovogo stroyeniya russkikh narodnykh pesen [Basics of the modal structure of Russian folk songs]. In: Rubtsov F. Stat'i po muzykal'nomu fol'klору [Articles on musical folklore]. Moscow; Leningrad. Pp. 8–81. In Russian.

Rudneva A. N. (1975) Kurskiye tanki i karagody [Kursk dances and karagodas]. Moscow. In Russian.

Rudneva A. V. (1990) Russkoye narodnoye muzykal'noye tvorchestvo: Ocherki po teorii fol'klora [Russian folk music. Essays on the theory of folklore]. Moscow. In Russian.

Ryzhkin I. I. (1939) Teoriya ladovogo ritma (B. Yavorskiy) [The theory of modal rhythm (B. Yavorskiy)]. In: Mazel L. A., Ryzhkin I. I. Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniiya [Essays on the history of theoretical musicology]. Issue 2. Moscow; Leningrad. Pp. 105–205. In Russian.

Savelyeva N. M. (2015) Dukhovnaya muzykal'naya traditsiya molokan [The religious musical tradition of the Molokans]. Moscow. In Russian.

Serov A. N. (1952) Russkaya narodnaya pesnya kak predmet nauki [The Russian folk song as a scholarly subject]. Moscow. In Russian.

Shchurov V. M. (1969) Efim Sapelkin i ego ansambl' [Efim Sapelkin and his ensemble]. Moscow. In Russian.

Shchurov V. M. (1973) O ladovom stroyenii yuzhnorusskikh pesen [About the modal structure of South Russian songs]. In: Muzykal'naya fol'kloristika [Musical folkloristics]. Issue 1. Moscow. Pp. 107–137. In Russian.

Shchurov V. M. (1986) O regional'nykh traditsiyakh v russkom narodnom muzykal'nom tvorchestve [About the regional traditions in Russian folk music]. In: Muzykal'naya fol'kloristika [Musical folkloristics]. Issue 3. Moscow. Pp. 5–29.

Shchurov V. M. (1987) Yuzhnorusskaya pesennaya traditsiya [The South Russian song tradition]. Moscow. In Russian.

Shchurov V. M. (1989) Pesel'niki iz sela Foshevatovo [Singers from the village of Foshevatovo]. Moscow. In Russian.

Shchurov V. M. (1998) Stilevyeye osnovy russkoy narodnoy muzyki [The stylistic foundation of Russian folk music]. Moscow. In Russian.

Smirnov D. V. (2003) Prichitaniya Verkhney Pinegi (komp'yuternyy analiz zvukovysotnosti) [Lamentations of Upper Pinega (computer analysis of pitch)]. In: Aktual'nyye problemy polevoy fol'kloristiki [Actual problems of field folkloristics]. Issue 2. Moscow. Pp. 26–36. In Russian.

Sokalskiy P. P. (1888) Russkaya narodnaya muzyka, velikorusskaya i malorusskaya, v eye stroyenii melodicheskoy i ritmicheskoy otlichnoy eye ot osnov sovremennoy harmonicheskoy muzyki [Russian (Great Russian and Little Russian) folk music in its melodic and rhythmic structure and its differences from the principles of modern harmonic music]. Kharkov. In Russian.

Starostina T. A. (1986) Fol'klornyye istoki garmonii rannego Stravinskogo [Folkloric sources of harmony in the early Stravinsky]. In: Problemy stilya v narodnoy muzyke [Stylistic problems in folk music]. Moscow. Pp. 132–149. In Russian.

Starostina T. A. (1999) Ladovoye stroyeniye pesennoy strofy [The modal structure of the song stanza]. In: Muzyka ustnoy traditsii [Music of the oral tradition]. Mater. of the Intern. Conf. in Memory of A. V. Rudneva. Moscow. Pp. 315–322. In Russian.

Starostina T. A. (2003) Raznovidnosti russkoy narodnoy natural'noy ladovosti [Varieties of Russian folk natural modes]. In: Yuriy Nikolayevich Kholopov i ego nauchnaya shkola [Yuri Nikolaevich Kholopov and his scholarly school]. Moscow. Pp. 92–104. In Russian.

Starostina T. A. (2013) Ob elementakh obshchnosti ladovoy organizatsii yuzhnorusskogo i moksha-mordovskogo mnogogolosiya [About

elements of commonality in the modal organization of southern Russian and Moksha-Mordovan polyphony]. In: *Finno-ugorskaya muzykal'naya kul'tura i sovremennyy mir* [Finno-Ugric musical culture and the modern world]. Mater. of the Intern. Scholar. Conf. (Kazan, 7–9 November, 2012). Kazan. Pp. 114–128. In Russian.

Starostina T. A. (2014) *O roli pevcheskogo zvuka v traditsionnoy kul'ture: nablyudeniya sobiratelya* [About the role of singing sound in traditional culture: observations of a collector]. In: *Mezhkul'turnaya kommunikatsiya v usloviyakh globalizatsii: problema kul'turnykh granits v sovremennom mire* [Intercultural communication in the context of globalization: the problem of cultural borders in the modern world]

(25–26 April, 2014, Moscow State University of Foreign Affairs). Moscow. Pp. 179–183. In Russian.

Starostina T. A. (2017) *O mekhanizmaxk obrazovaniya yuzhnorusskikh tritonovykh ladov* [About the constructive mechanisms of South Russian tritone scales]. In: *Muzykal'nyy fol'klor i etnomuzykologiya: vek XXI* [Musical folklore and ethnomusicology: the 21st century]. Proc. of the 5th Intern. Conf. in Memory of A. V. Rudneva. Moscow. Pp. 112–119. In Russian.

Sysoeva G. Ya. (2011) *Pesennyi stil' voronezhsko-belgorodskogo pogranič'ya* [The song style of the Voronezh-Belgorod frontier]. Voronezh. In Russian.

© A. B. Okhlobystina, T. A. Starostina

ABOUT THE AUTHORS

Anastasiya B. Okhlobystina <https://orcid.org/0000-0002-8379-3776>

E-mail: a.okhlobystina@yandex.ru

Tel.: + 7 (495) 691-05-54

11, Merzlyakovskiy side-str., Moscow, 121069, Russian Federation

Head of on-the-job training, teacher of music and theory at the Academic Music School at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Tatiana A. Starostina <https://orcid.org/0000-0002-5357-8696>

E-mail: i.starostin@gmail.com

Tel.: + 7 (495) 629-67-11

13–6, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009, Russian Federation

PhD in Arts, Associate Professor of the Department of History of Russian Music, Tchaikovsky Moscow State Conservatory



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)