

Белорусы Латвии. Прошлое и настоящее

Номинация: «Белорусская история и культура в Латвии».

«Реконструкция исполнительской стилистики белорусского обрядового пения в Латгалии»

Исследовательская работа

Оленкина Сергея, Рига,

Белорусское общество «Прамень»

Рижская Гризинькалнская средняя школа им.Гердера

Руководитель Студии аутентичного фольклора «Ильинская
пятница»

(Меня привлекла данная тема,
потому что это входит в сферу моих профессиональных интересов, у меня есть
белорусские корни.

Очень хотелось, чтобы подлинное белорусское обрядовое пение продолжило бы
свою жизнь в современной городской среде, в том числе и в Латвии)

28.10.2016

Если говорить об обрядовом пении в целом, то пришлось бы рассматривать не только календарное обрядовое пение, но также пение, в контексте обрядов жизненного цикла человека: хрэсьбинских обрядов, обрядов вяселья и др.

Речь в этой работе пойдёт только о календарных песнях, причём песнях, исполняющихся на открытых пространствах: в поле, на горе, возле водоёмов. Условно назовём их «полевыми» песнями.

Руководимая мною Студия аутентичного фольклора «Ильинская пятница» исполняет такие песни, начиная с 1991 года. Тем не менее, от состава к составу почти всегда возникали некоторые трудности при их усвоении. Чтобы преодолеть эти трудности, я решил провести исследование звука в этих песнях методами акустики и компьютерного анализа звука.

Всего было исследовано 1845 гласных в речи, и 2826 гласных в пении.

Прежде, чем приступить к описанию исследования, необходимо остановиться на более подробной информации о самих песнях, на их функциях в контексте обрядов.

Следует сказать, что по признаку исполнительской манеры «полевые» песни в Латгалии, а также в приграничных районах Витебской и Псковской областей, можно отнести к одной традиции, которую можно обозначить, как Северно-белорусскую певческую традицию. (Надо сделать оговорку: конечно же эта традиция может быть также представлена состоящей из множества локальных традиций, которые обнаружат некоторые отличия друг от дружки в плане диалектных речевых особенностей, репертуарных особенностей, мелодики песен и др. Но имеющийся у автора материал всё же позволяет сделать вывод о частном характере этих отличий. При этом между этими традициями можно обнаружить множество сходств, о которых и пойдёт речь далее).

Известна обусловленность некоторых признаков певческой (исполнительской) манеры функциями пения, характерными именно для этнографической культуры. Функция пения формирует контекст исполнения песни. Например, колядные и волочёбные песни латгальских, витебских и себежских белорусов имеют сходный обрядовый контекст и общее пространство – «пад акном». И те и другие исполняются громким звуком. («Есть народное выражение «скричать коляду». [И.Земцовский 1975.] «Коляда – ходят к каждому дому, всё с пляской связано. Поют и всё подпляхивают», «Коляду-то пели... На улице, пад акном. Громким голасом таким», «В той дярэвни пають, а гулы в этай» [А.М.Мехнецов. 1989. стр.14]). Манера выкрикивания и

выплясывання такіх коляд вызначаецца семантикай абрадавой сітуацыі і абумоўленым ёю характарам камунікацыі паміж выканаўцам і адрэсатом.

Весенніе жытніе, толочныя, купальскія і жніўныя песні, а таксама веснянкі – песні, выкананыя ў полі, на гары ... і прыстасаваныя для озвучвання большых прастранстваў. Адрозніваюцца сваёй *манерай з пасылом гукі ў далі*. У гэтай *манеры* гук атрымлівае «то акустычнае якасць, якое дазваляе яму распаўсюдзіцца (іскамое якасць для ўсіх форм вясенне-летняга перыяду, выкананых на адкрытым прастранстве, асабліва на ўзвышэннасцях, у вады)» [С.В.Подрэзова. 2004. стр.194]. «Даўжэйшыя сельскія певцы здольны сконцэнтравана перадаць гук, каб дасягнуць «палявога» гучання на вялікае адлегласць. Певцы сучасных гарадскіх фальклорных ансамбляў не маюць гэтага якасця» [Rytis Ambrazevičius. 1995.] *Семіацыйнае значэнне* гэтых асаблівасцей манеры часта падкрэплена выканаўцамі. Напрыклад: «І ведаеш як пелі – вона аш агалоскі! У мене што – я паю так як вядома намякаю. *Саўсем ня то, дзіця*. «*Што ёсць сілы ў тебе, то і пелі. Не ціха, а грук... на ўсю галаву! ... Крычалі страшна! ... Наўраўнае крычыш ўво ўсё. ... арём тока давай! ... Во ўсё гора гучым да і ўсё*». У гэтым выпадку абавязкова выкарыстоўваецца тэрміналогія, апісваючая тэмбр і дынаміку выканання – то ёсць *метатэкст* *замяняе некаторыя ўтрачаныя аспекты сапраўднага тэкста* (!!!) [С.В.Подрэзова. 2004. стр.201]

Можна выдзяліць структурныя элементы фальклорнага тэкста («тэкста» ў агульным сэнсе), вызначаючы «рэальнае гучанне». Акрамя *тэкста і мелодыі* – гэта *певчая манера*, у значнай ступені абумоўленая *функцыяй* песні, *кантэкстам* выканання, у асабліва *кінетыкай, характарам камунікацыі і агульнай семантикай сітуацыі, якая ўзнікае ў стварэнні асабога абрадавага стану*.

Хочацца прывесці назіранне, наўраўнае вядома многім, хто знаёмы з абрадавымі песнямі архаічнага пласта. Адногалоснае, гетэрафоннае півненне, характэрнае вузкім аб'ёмнасцю напева, часта ўсё гэта прадпалагае такой спосаб фарміравання гукі (і тэхніку галасаведення), пры якой на працяжэнні большай часткі пючайся строка (ці некаторых ёй фрагментаў) захоўваецца пастаяннае, адчётліва адрозніваемае гучанне абэртонаў. Як правіла, лепш за ўсё чуваць (а па меншай меры адрозніваць) першы, актаўны абэртон, хоць відавочна, пры розных спосабах фарміравання гукі, з той ці іншай ступенню ачыстнасці выяўляюцца і другія абэртона. Маючы некаторы вопыт воспріятыя, можна чуваць, што ў працэсе праднесення музыкалаьна-паэтычнага тэкста ад слога да слога захоўваюцца адрозніваемыя тэмбральныя асаблівасці гласных (а па меншай меры на некаторых фрагментах строка). Т.е. відавочна захоўваецца ачыстнасць адрозніваемых камбінацый абэртонаў з прыблізна

одинаковым уровнем громкости. Следует принять во внимание, что различные обертона как правило находятся в определённых звуковысотных отношениях между собой (например, интервал между основным тоном и первым обертоном составляет октаву, между первым и вторым – квинту, вторым и третьим – кварту и т.д.). Единство фонетических особенностей гласных сохраняется на различных участках (фрагментах) строки, и вероятно во многом формирует звуковой облик данной традиции.

Фактически, с этой точки зрения, архаичное обрядовое пение справедливо будет считать разновидностью обертонового (флажолетного) пения. Конечно же оно имеет свою специфику, в отличие от других его видов (например у некоторых тюркских народов, где мелодическая линия конструируется из отчётливо слышимых обертонов).

Практика исполнения этнографической песни говорит, что сохранение на протяжении всей пропеваемой строки отчётливо слышимых обертонов сопровождается своеобразными слуховыми и вибрационными ощущениями: пространство как бы заполняется звуковой вибрацией (увеличивается массивность звука), иногда возникает ощущение звукового столба, появляется отчётливо слышимый «голос», «гул» («эхо») сверху (если это в помещении, то под потолком, или в той части помещения, куда направлен звук), и при этом как-будто бы наблюдается ослабление слышимости основного тона.

Интересны характеристики обрядового пения, которые дают сами традиционные исполнители. Термины «гулы» и «отголоски», неизменно присутствующие в описаниях вероятно являются словесными эквивалентами акустических особенностей такового: «И знаешь как пели – вона ашь атгалоски!» «В той дярэвни в канце пають, а гулы в этай» [А.М.Мехнецов.сост.1989.стр.14]. «На гору саберутся оравой, кричат, только отголоски идут. ... Пovýше заберутца и пають эту масленую песню. Штоб вы́ше лесу голас падымался» [А.М.Мехнецов.сост.1989.стр.19]. «Да, бувала, вайдём на гару, штобы гульчэй було. ... сабярёмси и паём.» [Там же. А.М.Мехнецов.сост.1989.стр.121]. Характерное для обертонового пения наличие мощной, далеко распространяющейся вибрации воздуха отражено в следующих высказываниях: «Гремит всё вокруг – пели! ... И саберутца бабы, идут и там – а-ё! – только дярэвня тряшчыть, как играют» [А.М.Мехнецов.сост.1989.стр.121].

Подчёркнутое звучание определённой системы обертонов вероятно является одним из секретов привлекательности архаичного пения в наши дни. При относительной скромности, зачастую бедности выразительных средств, архаичная песня способна оказывать сильное, порой завораживающее воздействие. Сила

этого воздействия, во многом, заключена именно в исполнительской манере, и в частности в характере звучания обертонов, в гипнотизирующей регулярности, непрерывности их звучания, в гармонических особенностях звучания доминирующего аккорда.

В чём основа этого акустического феномена? Повышая тесситуру, мы автоматически поём громче. Увеличение подскладочного давления увеличивает нагрузку на голосовые связки, что приводит к быстрой их утомляемости. «Есть еще один способ увеличить громкость пения. Мы можем, основываясь на опыте, найти «комфортную» конфигурацию вокального тракта, т.е. такую артикуляцию, которая вызывает наибольшую возможную интенсивность звука. Это и подразумевается под техникой с использованием формант, или формантной техникой» [Rytis Ambrazevičius “Formant Technique in Traditional Singing”. Стр.1]. Акустически это объяснимо следующим образом. При нахождении соответствующей «комфортной» артикуляции, форманты (области значительного усиления амплитуды обертонов) подстраиваются под близлежащие обертона и усиливают их. (Последнее справедливо для этнографического пения. В академическом пении сопрано, первая форманта усиливает основной тон, который как раз в тесситуре сопрано попадает в область её действия). «Поскольку пение «просто громче» и выше ограничено диапазоном регистра, техника с использованием формант дает возможность человеку расширить динамический диапазон своего голоса. С другой стороны, добавление формантной техники обеспечивает защиту голосовых складок (экономит их усилия)»[Rytis Ambrazevičius “Formant Technique in Traditional Singing”. Стр.1]. Иными словами, при тех же певческих усилиях, голос певца звучит значительно громче.

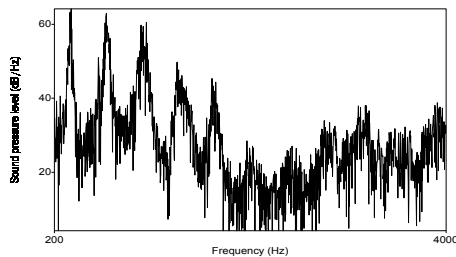
Кроме увеличения громкости звучания, применение формантной техники имеет и другие фонетические эффекты: так как речь идёт о подстройке, либо только первой форманты F1, либо двух первых формант F1 и F2, основная энергия звука концентрируется в определённой совокупности обертонов (например 1 и 3 обертона в гласной «о»), если под них подстраивается F1 и F2 – это для женских голосов. В мужских голосах форманты подстраиваются и усиливают более высокие обертона). Относительная мощность основного тона и других, не попавших под действие формант обертонов, ослабляется. Звук приобретает новые фонетические качества (меняется тембровая окраска).

Резонно предположить, что тембровая окраска звука, в качестве звукового эталона играет не последнюю роль в механизме применения формантной техники вместе с мышечными ощущениями при нахождении нужной «комфортной артикуляции» (конфигурации вокального тракта).

Что такое форманта.

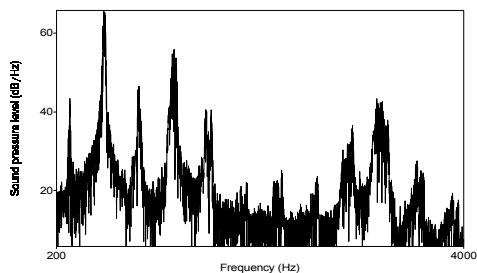
Звук имеет колебательную природу. Любое колебание может быть разложено на гармонические составляющие.

Рис.1. Спектральная картинка гласного «а» из духовного стиха в исполнении хора



На рис.1 самая левая гармоника – основной тон, т.е. тот тон, который дают голосовые связки. Далее идут обертона. Как видно, амплитуда (громкость звучания) обертонов уменьшается, по мере увеличения частоты (удаления от основного тона). Эта закономерность нарушается, начиная с 7-й гармоники. О причинах этого будет сказано далее.

Рис.2. Спектральная картинка гласного «а» из белорусской обрядовой песни в этнографическом исполнении.



На рис.2 представлена спектральная картинка гласного «а» в оригинальном исполнении белорусской купальской песни. И, как видно, картина здесь совершенно другая. Уже первый обертон намного громче основного тона. Второй обертон практически равен ему по силе. Третий обертон опять громче. Далее спад, и уже знакомое усиление на этот раз, начиная с 9 гармоники. Это объясняется тем, что благодаря резонансным явлениям, *существуют области частот, которые усиливаются наиболее значительно и постоянно*. Области спектральных максимумов, соответствующие резонансным частотам вокального тракта, называются **формантами**. Но, как видно из рис.1. в хоровом пении действие формант по каким-то причинам выражено гораздо слабее, нежели в этнографическом пении.

В данном исследовании рассматриваются речевые форманты F1, F2 и певческая форманта (singer formant).

Величина форманты F1 показывает расстояние между телом языка и твёрдым нёбом, т.е. открытость-закрытость гласного. Чем выше значение этой форманты, тем гласный более открыт, и наоборот.

Величина форманты F2 показывает расстояние между телом языка и краем губ, т.е. степень углублённости гласного. Чем выше величина, тем более поверхностным является гласный.

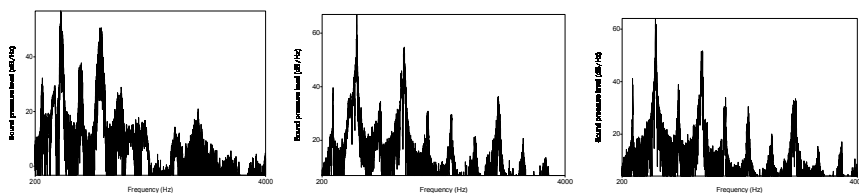
Подстройка формант.

Изменяя конфигурацию голосового тракта (ротовой полости, глоточного отверстия и др. – т.н. ротоглоточного рупора), можно добиться «комфортной» позиции в которой без усиления давления на голосовые связки можно добиться громкого звучания. Достигается это тем, что первые две форманты F1 и F2 подстраиваются под соответствующие гармоники, значительно усиливая их.

Певческая форманта.

Неотъемлемой частью любого пения является «наличие выраженного пика в области 2-3 кГц. Этот пик создаётся в результате...» сложных акустических процессов «и носит название **«певческой форманты»** [И.Алдошина, Р.Приттс «Музыкальная акустика». Стр.428]. (*singers formant*, в литературе на русском языке часто применяется термин «высокая певческая форманта» - аббревиатура ВПФ). Следует сказать, что умение владеть певческой формантой является необходимым признаком любого пения вообще. Великий итальянский тенор Л.Паваротти в своей книге о пении писал, что для того, чтобы научиться переходить от одного гласного к другому, ему потребовалось 6 лет. Осмелюсь предположить, что имелось в виду умение сохранять одинаково эффективное действие singer formant на всех гласных.

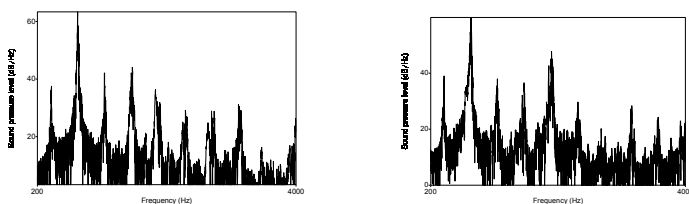
Формантные огибающие.



Гласный «u»

Гласный «o»

Гласный «a»



Гласный «е»

Гласный «и»

Рис.3. Спектральные картинки гласных в белорусском «полевом» обрядовом пении.

На рисунке 3 показаны спектральные картинки пяти классов гласных в белорусском «полевом» пении. Если мысленно провести кривую линию по вершинам гармоник, то эту линию можно назвать *формантной огибающей*. Из картинки видно, что формантная огибающая гласных «у», «о» и «а» практически совпадут. Некоторые отличия начинаются с гласного «е», и на гласном «и» они становятся наиболее видны. В чём эти сходства и различия? На всех гласных видны результаты действия подстройки формант. На гласных «у», «о» и «а» наиболее усиленными оказываются 1 и 3 обертона. На гласном «е» сила действия второй форманты на 3 обертона уменьшается и частично это действие сдвигается к 4 обертонам. На гласном «и» усиление 4 обертона становится выраженным. Если вернуться к тезису о «выраженности определённых комбинаций обертонов с приблизительно одинаковым уровнем громкости», то в данном случае можно говорить, что в обертоновых аккордах доминируют первый и третий обертона (нельзя забывать, что звучание основного тона всё-таки, как правило, тоже в достаточной степени слышно). Интервал между основным тоном и первым обертоном – октава, и между первым и третьим обертоном – тоже октава. Можно говорить о доминирующем звучании двух параллельных октав в обертоновом аккорде. Октава – интервал, обладающий специфическим «лёгким», «прозрачным» звучанием. Собственно здесь мы подобрались к тайнам тембральных особенностей звучания белорусской «полевой» обрядовой песни.

Редукция гласных

Есть ещё одна особенность такого пения, которая отчётливо слышна при прослушивании – так называемая редукция гласных звуков. Если прислушаться к произношению гласных в этом пении, то можно обнаружить, что гласные произносятся в несколько изменённом виде. Так, гласные «у» и «а» по звучанию могут оказаться приближенными к гласному «о», гласные «и» и «е» к гласному «э». Причём все классы гласных оказываются как бы разделёнными на 2 группы. В одну группу попадают объёмные гласные «у», «о», «а», сближенные по звучанию, а в другую более плоские гласные «и», «е», «э», также сближенные друг с дружкой. Звук в целом при этом приобретает некие характерные свойства,

которые в среде руководителей и участников фольклорных ансамблей получили специфические названия: часто этот звук называют «обиженным».

На самом деле никакой обиды в этом звуке конечно же нет. Явление редукции гласных связано с вышеописанной «подстройкой формант». Плюс ко всему редукция является функцией тесситуры звучания, наиболее характерной для этого типа пения. Обрядовые «полевые» песни северно-белорусской традиции (Латгалия, Витебская и Псковская области) как правило звучат в высоких, но не предельно высоких тесситурах грудного регистра. Тембральные особенности звука в этом пении, описанные выше, тоже обусловлены этими специфическими тесситурными особенностями, а также особенностями ладовой организации мелодики этих песен.

Речь идёт об объёме лада. В большинстве этих архаичных по происхождению песен используется малообъёмный лад, т.е. интервал между нижними и верхними нотами невелик. В высоких тесситурах подвижность артикуляционной мускулатуры затруднена, и большие звуковысотные скачки в широком частотном диапазоне производить не так просто. Так что объём лада, тесситура, редукция гласных – звенья одной системы. *Группирование гласных значительно облегчает артикуляционные задачи* в этом специфическом виде пения. В процессе пения артикуляционной мускулатуре приходится перестраиваться не в 6-7 позиций (как в речи), что при пении в высокой тесситуре было бы затруднительно, а фактически в 2.



Рис.4. Диаграммы F1-F2 в белорусском обрядовом «полевом» пении, а также в речи исполнительниц.

Редукция гласных вообще характерна для многих видов пения, не только для традиционного, но для белорусского обрядового «полевого» пения – особенно. На рис.4 показаны различия в степени редукции гласных в речи исполнительниц «полевых» песен, и в их пении.

Итак из предыдущих рассуждений можно сделать некоторые выводы о типических особенностях белорусских обрядовых «полевых» песен севернобелорусской традиции. Для этого типа пения характерны следующие особенности:

1. Это громкое пение в высоких тесситурах грудного регистра. В данном случае это умеренно высокие тесситуры (для сравнения в Брянской области песни, выполняющие те же функции, звучат гораздо выше)
2. Небольшой объём лада, относительная статичность напевов, наличие акцентированных опорных тонов большой длительности.
3. Высокая степень редукции гласных
4. Отчётливо выраженные тенденции к группированию классов гласных по значениям F1-F2 (2 группы: «у-о-а» и «э-е-и»).
5. Отчётливо выраженное применение техник подстройки формант F1, F2 (тотальное на всех тонах, либо фрагментарное – на опорных тонах).

Если исполнители сумеют воспроизвести вышеперечисленные признаки, песня предстанет перед слушателями во всей своей первозданной красе.

<https://www.youtube.com/watch?v=dd5WOqPehYE> – белорусские обрядовые песни. Выступление «Ильинской пятницы» в фольклорном лагере в г. Зеленограде (Россия)

<https://www.youtube.com/watch?v=wDMwirI2pnw> – флэшмоб «Ильинской пятницы» в день Ивана Купала на Ратушной площади в Старой Риге

Список литературы:

1. И.Алдошина, Р.Приттс «Музыкальная акустика. Учебник для высших учебных заведений». Санкт-Петербург. 2009. Изд. «Композитор».
2. Байбурин А.К. «Ритуал в традиционной культуре». Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб. «Наука». 1993.,
3. С.Власова «Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника». Вестник РФС №.4(9) 2003
4. С.Власова «Традиционное пение: музыкальная логика и вокальная техника». Вестник РФС №.1(10) 2004.
5. В.В.Емельянов «Развитие голоса. Координация и тренинг». Санкт-Петербург. 1997
6. Н.И.Жуланова «Молодёжное фольклорное движение». Сб. «Фольклор и молодёжь». М., 2000.
7. И.И.Земцовский «Мелодика календарных песен». Л. «Музыка».1975.
8. И.И. Земцовский «Артикуляция фольклора как знак этнической культуры»// Этнознаковые функции культуры. М. Наука, 1991
9. Г.В.Лобкова «Семантика интонационных средств народной песенной речи» сб. «Звук в традиционной культуре», М., 2004
10. А.М.Мехнецов «Типическое в природе и формах фольклора» сб. «Звук в традиционной культуре», М., 2004
11. А.М.Мехнецов (составитель). «Песни Псковской Земли». Сб. Вып.1. Л. Всесоюзное изд-во «Советский композитор» Ленинградское отделение. 1989
12. И.В.Мазюк «Некоторые особенности песенного исполнительства Белорусского Полесья». Сб. Славянская традиционная культура и современный мир. Вып.7. М. 2005
13. В.П.Морозов «Биофизические основы вокальной речи». «Наука». Л.1977
14. В.П.Морозов «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники». Москва. ИП РАН, МГК им. П.И.Чайковского, Центр «Искусство и наука». 2002
15. И.А.Морозов «Семиотический анализ ситуаций звукопорождения в русской традиции». Сб. «Фольклор: современность и традиция». Материалы третьей международной конференции памяти А.В.Рудневой. М. 2004
16. И.А.Морозов, И.С.Слепцов. «Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX-XXвв.)». М. «Индрик». 2004.
17. С.В.Подрезова «Отражение музыкально стилизованных особенностей распевов пасхального тропаря «Христос воскрес» в народной терминологии». Сб. «Фольклор: современность и традиция». Материалы третьей международной конференции памяти А.В.Рудневой. М.2004
18. С.Оленкин. «Применение методов акустики в исполнительской практике: прочтение фонограммы». Журнал Российской академии музыки им.Гнесиных «Вопросы этномузыкознания». 2013_4.
19. Ambrazevičius Rytis “Tradicionālās dziedāšanas pārraidīšana folkloras grupās izmaiņu likumi” “Etnogrāfiskā dziedāsana. Rīgā 1995. gada 20.-23. aprīlī. Izd. Rīga. E.Melngaiļa Tautas mākslas centrs. 1996.
20. Rytis Ambrazevičius, Asta Leskauskaitė «The Effect of spoken dialect on singing technique in Lithuanian traditional music» (<http://www.personalas.ktu.lt/~rytambr> (Перевод с англ. опубликован на сайте: <http://pjatnica.com/>))
21. Rytis Ambrazevičius, Asta Leskauskaitė. 2008. The effect of Spoken Dialect: The Example of Lithuanian. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2 (1&2): 1-17
22. http://www.musicstudies.org/JIMS2008/articles/Ambrazevicius_JIMS_0821201.pdf