

ЭМОТИВНОСТЬ В ФОРМИРОВАНИИ ВОКАЛЬНОГО ТЕКСТА: ОТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ К ВОСПРИЯТИЮ

В.В. Клименко¹, Е.А. Приходовская¹

¹ Томский государственный университет, Томск, 634050, Российская Федерация

Аннотация. Рассматриваются различные фазы функционирования вокального звука в пространстве текста, посредством которого звук передается от своего источника адресату (слушателю). Вводится понятие аудиомодели, которая является единственным связующим звеном между композитором и слушателем. Композитор создает только хронологически ограниченный нотно-вербальный текст. За аудиомодель, непосредственно вступающую в контакт с психикой носителя воспринимающего сознания, «отвечает» певец-исполнитель данного произведения. Предметом его творчества (и) является эмотивность вокального звука, выступающая центральной проблемой в нашей статье. В работе анализируется целостный путь вокального звука от возникновения до восприятия. Выделяются шесть фаз последовательного преобразования звука в пространстве. «Пронизывающим» свойством вокального звука является эмотивный «заряд», преобразующийся в воспринимающем сознании в эмоциональную характеристику. Утверждается интегративная функция эмотивности в отношении всех задействуемых средств выразительности. Приводятся фазы функционирования эмотивности: 1) эмотивного импульса (в дальнейшем – эмотивного процесса); 2) образования звуковой волны; 3) акустического преобразования; 4) перцептивного взаимодействия вокального звука со слуховыми мембранами адресата; 5) апперцепции как передачи эмотивного импульса; 6) превращения эмотивного импульса в эмоциональный «заряд» в воспринимающем сознании адресата (слушателя). Данные вопросы раскрыты на примере ряда образцов из вокальной литературы.

Ключевые слова: эмотивность, эмотивный импульс, эмотивный процесс, аудиомодель, вокальный звук, апперцепция, фаза

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Клименко, В.В., Приходовская, Е.А. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 133–146. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146.

EMOTIVITY IN THE FORMATION OF VOCAL TEXT: FROM OCCURRENCE TO PERCEPTION

V.V. Klimenko¹, E.A. Prikhodovskaya¹

¹ Tomsk State University, Tomsk, 634050, Russian Federation

Abstract. The article discusses the various phases of the functioning of vocal sound in the text space, through which the sound is transmitted from its source to the addressee (listener). The concept of an audio model is introduced, which is the only link between the composer and the listener. The composer creates only chronologically limited musical-verbal text. For the creation of an audio model that directly comes into contact with the psyche of the bearer of the perceiving consciousness, the singer-performer of this work is “responsible”. The subject of his work (s) is the emotiveness of vocal sound, which is the central problem in our article. The article discusses the holistic path of vocal sound, from its origin to its perception. There are six phases of sequential transformation of sound in space. The “penetrating” property of vocal sound is an emotive “charge”, which is transformed in the perceiving consciousness into an

emotional characteristic. The integrative function of emotiveness is affirmed in relation to all involved means of expressiveness. The phases of the functioning of emotivity are given: 1) of the emotive impulse (hereinafter – the emotive process); 2) of sound wave formation; 3) acoustic transformation; 4) of perceptual interaction of vocal sound with auditory membranes of the addressee; 5) of apperception as the transmission of an emotive impulse; 6) of transformation of an emotive impulse into an emotional "charge" in the perceiving consciousness of the addressee (listener). These issues are considered on the example of a number of samples from vocal literature.

Keywords: emotivity, emotive impulse, emotive process, audio model, vocal sound, apperception, phase

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Klimenko, V.V., Prikhodovskaya, E.A. (2022), "Emotivity in the formation of vocal text: from occurrence to perception", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 133–146. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-133-146.

Вокальная музыка представляет собой специфическую отрасль музыкального искусства; изначально и а priori она является синтезом, прежде всего, что общеизвестно – синтезом слова и музыки (см.: (Васина-Гроссман В., 1972; Вагнер Р., 1906; Алексеева В., 2010; Барсова И., 2007)). Обобщив эту распространенную характеристику вокальной музыки, можем утверждать – вокальная музыка является сферой пересечения вербального и невербального. Вопреки очевидным терминологическим ассоциациям, слово в вокальной музыке не всегда соответствует области вербального, а музыкальная интонация – области невербального (первые, «лежащие на поверхности» примеры – вокализ (полное отсутствие вербальной нагрузки) и лейтмотивная система или приемы звукоизобразительности, придающие невербализованному музыкально-интонационному целому уровень почти словесной конкретики).

В качестве способа взаимосвязи вербального и невербального в вокальной музыке предлагаем рассматривать *эмотивность*, понимаемую, вслед за В. Шаховским, как «имманентно присущее языку семан-

тическое свойство выразить системой своих средств эмоциональность как факт психики» (2008). Если таким свойством, согласно множеству лингвистических исследований, обладает язык вербальный, нельзя не увидеть такое свойство у языка синтетического (как минимум, нотно-вербального), присущего вокальной музыке. Подчеркнем *интегративную функцию* эмотивности в вокальном произведении: «Эмотивность... предстает как интегративный фактор соединения [в вокальных произведениях] слова, музыки и вокальной техники...» (Приходовская Е., 2011, с. 6). Функционирование эмотивности в вокальной музыке, прежде всего вокально-сценической, раскрывается подробно в работах П. Волковой (см.: 1997)).

В вокальной музыке регулярно изучаются средства выразительности и способы их организации; эмотивность обычно отсутствует, но, как заметим, не противоречит указанным исследованиям. Эмотивные характеристики вокального произведения составляют как с нейроронаксической теорией (Р. Юссон), так и с резонансной теорией (В.П. Морозов) единую, целостную панораму. Наиболее близким к эмо-

тивности оказывается исследование В. Юшманова, фигурирующее как «психотехника пения» (2004). Однако и психотехника рассматривается как внутренний процесс психики певца, безотносительно адресата (слушателя).

Эмотивность традиционно связывают с вербальным началом, в том числе и в вокальной музыке. В вокальной музыке, как неоднократно утверждалось (см. (Ионова С., 2005) музыкальная интонация умножает эмотивный «заряд» слова, однако этого наблюдения мало. Вокальная фраза – это не просто вербальная конструкция, наделенная музыкальной интонацией. Эмотивность функционирует в различных формах на всех стадиях разворачивания вокального произведения от звукообразования до формирования целостного синтетического образа. Таким образом, **эмотивность возникает в вокальной музыке до появления в ней вербального текста.**

Эмотивность как кардинальное свойство вокального произведения «пронизывает» все его составляющие, выступая интегративным фактором всех присутствующих средств выразительности¹. Слушателю, как правило, непонятна фиксируемая композитором нотно-вербальная структура. Доступна адресату (слушателю) для восприятия и формирования соответствующего эмотивного «заряда» исключительно аудиомодель текста. Аудиомодель является фактом внутреннего слуха и психики певца, ее наличие инициирует подразделение средств, задействованных в вокальном произведении, на *предзаданные* автором (композитором) и *вариативные* (создаваемые исполнителем-певцом). Певец изна-

чально «работает» с фиксированным текстом, располагающим стабильно предзаданными характеристиками. Первичный эмотивный «заряд» присутствует уже в тексте и во внутреннем слухе певца, основная задача которого – создание убедительной аудиомодели произведения.

Поскольку речь идет о сквозном, «пронизывающем» все произведение действию эмотивности как кардинального свойства текста (а значит, и аудиомодели), имеет смысл подразделить это действие на характерные фазы.

В первую очередь – в качестве первой фазы – фиксируем *эмотивный импульс*, с которого «все начинается» и которым «закладываются» многие параметры текста (в дальнейшем эмотивный импульс «разворачивается» как эмотивный процесс, который можно подразделить на ряд различных этапов: переходя от аудиомодели к воспринимаемому сознанию (в данном случае, сознанию слушателя), оба эти понятия объединяются в эмотивный «заряд»).

В связи с приведенными наблюдениями можно утверждать функциональную синонимичность эмотивного импульса и эмотивного процесса: эмотивный процесс является множеством рядоположенных эмотивных импульсов. Поэтому эмотивный импульс и эмотивный процесс следует считать единой формой действия эмотивности в вокальном тексте. Эмотивный импульс «задается» композитором в синтетическом тексте вокального произведения с помощью тесситурных средств вокальной партии или фактурных средств сопровождения – фортепианного или оркестрового. Вокальное

произведение зачастую предваряется инструментальным вступлением, содержащим основные эмотивные и ритмические ориентиры текста. И те, и другие параметры текста выявляются и формулируются до начала вербального текста; значит, можно констатировать независимость эмотивного «заряда» вокального произведения от вербального текста, являющегося его составляющей.

В музыкальной литературе существуют образцы противоречия эмотивного «заряда» между вербальным и интонационным компонентами синтетического текста: ария Лауретты «*O mio babbino caro*» из оперы Дж. Пуччини «Джанни Скикки» и ария Орфея «*Je perdu mon Euridice*» из одноименной оперы К.В. Глюка, например. В первом случае вербальный текст арии раскрывает готовность героини к самоубийству (даже при незначительном уровне знания итальянского языка слова «*vorrei morir*»² говорят о многом), во втором случае – утрату любимой женщины. Перед певицей в первом случае и певцом во втором – возникает сложная задача приведения к единству противоречивых эмотивных «зарядов» вербального и музыкального элементов синтетического текста. Это противоречие подчеркивается различием эмотивных импульсов, содержащихся в инструментальной и вокальной партиях. Остановимся на указанных примерах подробнее.

При анализе вокального произведения сложно разграничить эмотивный импульс и эмотивный процесс. Эмотивный процесс в данном случае предстает последовательностью ряда эмотивных импульсов.

Ария Лауретты сама по себе очень сложна и неопределенна с точки зрения эмоций, выраженных через музыку. Эмотивный «заряд» арии противоречив и имеет в себе внутренний конфликт: Лауретта в ней просит своего отца согласиться на мошенническую авантюру с подделкой завещания на своего отца Джанни Скикки, чтобы заполучить наследство Буозо Донати – богатого господина, который скончался и завещал все имущество монастырю. Семья ее возлюбленного не позволит, чтобы их сын женился на девушке без приданого. Понимая все шаткость положения, все риски и неопределенность будущей авантюры, Лауретта впадает в чувство отчаяния от страха, что отцу может не повезти и авантюра с наследством будет сорвана, т.е. главным образом в арии противопоставляются два эмоциональных тезиса: 1) чувство счастья от любви («*O mio babbino caro... Mi piace, e bello, bello...*»)³ и 2) чувство отчаяния и страха, что свадьба с возлюбленным не состоится («*e se l'amassi indamo,... ma per buttarmi in Arno... Mi struggo e mi tornento!.. vorrei morir!*»)⁴.

В данном произведении хорошо иллюстрируется дополнение и даже, можно сказать, переплетение между вокалистом и аккомпанементом, а также между разными партиями инструментов, сплетенными в единую ткань оркестрового сопровождения.

В первом случае яркое проявление эмотивного противоречия между вокальной и оркестровой партией возникает уже в начале произведения. Яркие аккорды медных духовых с твердой атакой, волнуемое

tutti – тремоло струнной секции и через несколько тактов после короткой паузы – мягкое вступление вокалиста с белькантовой партией. Таким образом выражается яркий контраст между тревожным предчувствием беды и безмятежным счастьем. Одновременно с этим тревожное предчувствие предвосхищает то, что будет во второй части вокальной партии, когда девушка начнет смотреть на вещи реально, «без иллюзий».

В качестве примера противоречия эмотивных импульсов между разными партиями оркестра можно привести взаимосвязь звучания партии скрипок и арфы, особенно в кульминации произведения на словах «*vorrei morir!*». Эмотивный «заряд» партии скрипок усиливает трагизм и отчаяние героини, а легкое пиццикато арфы противопоставляется данному трагизму и несет позитивный эмотивный «заряд». То, что выражено арфой, как бы успокаивает Лауретту и убеждает ее не решаться на отчаянный поступок со столь безвозвратными последствиями.

В арии Орфея противопоставление эмотивных импульсов оркестра и вокалиста реализуется главным образом тем, что на протяжении почти всей арии (кроме одного эпизода) звучит мажорный лад. Это очень необычный ход.

Однако, если рассмотреть другие музыкальные средства выразительности, то можно заметить и элементы, которые усиливают выражение эмотивного импульса персонажа. Трагический характер предваряется во вступлении партии скрипок. Сам по себе выбор скрипок в качестве инструмента для оркестровой партии позволяет лучше изобразить

тонкие волнения в душе персонажа. Ведь именно струнные инструменты способны менять динамику звука после атаки инструмента (в отличие, например, от ударных), а также в отличие от духовых они могут звучать на одном дыхании, так как музыканту, играющему на духовом инструменте, нужно иногда делать вдох. Этот выбор инструмента позволяет передать ощущение не прекращающихся ни на мгновение душевных мук Орфея.

Но периодически усиливающаяся и уменьшающаяся динамика аккомпанирующей партии струнных передает характер «мятущейся души» персонажа, который испытывает массу разнообразных чувств, в основном между чувством любви к утраченной супруге и чувством вины, что не смог уберечь любимую от смерти (еще большее от того, что умерла она таким банальным и легко предотвратимым способом (укусила змея во время романтической прогулки)). Орфея, который был известным музыкантом, его воле повиновались души людей, имел признание и был знаменит, самодостаточен и обладал хорошей самооценкой, момент смерти любимой ввел в состояние прострации и беспомощности.

В целом и чувство вины, и горечь утраты, входя в резонанс и усиливая друг друга, приводят Орфея к эмоции отчаяния от страха никогда уже больше в жизни не встретиться с любимой. Ритмически это выражается таким образом: в самом начале арии присутствует фраза из-за такта – тем самым передается ощущение неуверенности и внезапно наступившего нежданного несчастья. Структура ритма с акцентом

на сильную долю, короткая длительность, и снова сильная, потом две короткие длительности на сильную долю, далее форшлаг к сильной первой доле – все это передает ощущение некоторой растерянности, волнения и опустошения.

С точки зрения формы арии как средства передачи эмотивного процесса – это длинные ферматы на пустых паузах между разными частями, но каждый последующий повтор основной мелодии должен приобретать еще больший накал. Ферматные паузы дают время на осмысление персонажем произошедшего и на принятие решений для тех или иных активных действий – ведь нашему персонажу предстоит долгий неопределенный путь в царство мертвых, что известно из легенды. Мелодически мятущиеся чувства души Орфея передаются через многократное повторение похожих по структуре мотивов. Есть очень длинные – размером с такт – кульминационные высокие ноты, выражающие уровень эмоционального напряжения.

Сама мелодическая линия вокальной партии состоит из разных по характеру фрагментов. Вначале это поступенное движение с одним скачком на кварту, далее почти зеркальное инвертированное движение назад – этим передается воспоминание Орфея о былом времени до трагедии, когда все было хорошо. Одновременно с этим – факт нежелания Орфея принять то, что его возлюбленной больше нет среди живых, выражение нежного отношения и любви к своей возлюбленной.

Во второй части вокальная партия движется в основном по терциям, квартам. Диапазон нот при этом

расширяется в верхнем регистре. И это усиливает передачу семантики слов «Sort cruel! Quelle rigueur!» («Суровый рок! Как жестоко!»). При этом есть ощущение активного сопротивления персонажа такой судьбе, приобретает характер воинственности и мужественности. Мелодия, присутствующая в партии солиста, дублируется в партии струнных, что усиливает эмотивный «заряд» высказываний Орфея, а также придает ощущение нереальности происходящего, что согласуется с мифом об Орфее и Эвридике, предвосхищая то, что будет дальше: Орфей пойдет в царство Аида и Персефоны.

Эмотивный импульс присутствует в художественном целом вокального произведения как тембральная краска. Либо это тембры оркестровых групп вступления, либо голосовая краска у певца. Человеческий голос является самым тонким инструментом с самыми большими выразительными способностями в сравнении со всеми другими музыкальными инструментами. В целом это свойство голоса вполне объяснимо тем, что «особый энергетический ток, тонкое чувственное воздействие на психофизиологическую структуру» (Коляденко Н., 2005, с. 63) является свойством вокальной музыки.

Вкратце можно выделить несколько базовых средств – тип дыхания и соотношение ВПЧ и НПФ⁵ (Морозов В., 2008, с. 89). С точки зрения дыхания, его интенсивность на протяжении времени звучания. Но более точно под определение краски, которую можно менять, подходит понятие тембра. Стоит разграничить это от классического определения тембра – как уникаль-

ной характеристики разницы в интенсивности отдельных обертонов, присущих голосу изначально и уникальных у каждого певца. При помощи вокальной техники певец может менять «точку», куда посылает звук. Ближе к зубам, или же ближе к нёбу, петь более «светлым» звуком (с преобладанием ВПФ) или же более «темным» звуком (с большим преобладанием НПФ), причем процесс изменения точки посылы звука динамичен и непрерывен, выражая субъективные эмоции исполнителя (см.: (Клименко В., 2017)).

В дальнейшем эмотивный импульс разворачивается как эмотивный процесс (выше уже отмечалась взаимосвязь и сложность точного разделения эмотивного импульса и эмотивного процесса), зоны которого так или иначе фиксируются певцом при исполнении произведения, чаще всего выступая также формообразующим механизмом произведения. Наиболее ясно такая формообразующая функция зон эмотивного процесса прослеживается, например, в ариях *Da capo*.

Стадии пути вокального звука в вокальном произведении обозначим как фазы. Согласно общеизвестному определению, фа́за (от др.-греч. φάσις, φάσεως – высказывание, утверждение, появление) – период, ступень, этап в развитии какого-либо явления. Учитывая, что музыкальное произведение может рассматриваться как самоорганизующаяся система (Евин И., 2004, с. 30–33), вспомним понятие фазы в рамках самоорганизующихся систем. Термодинамическая фаза – термодинамически равновесное состояние вещества, качественно отличное по своим свойствам от других рав-

новесных состояний того же вещества. Подразумевается способность вещества переходить из одной фазы в другую. В данном случае как «вещество» трактуем вокальный звук.

Таким образом, эмотивный импульс представляется, как было сказано, первой фазой вокального звукообразования. Уточним, что «процесс певческого звукообразования – это контроль над исходящим потоком воздуха, контактирующим со связками и резонаторами» (Клименко В., 2017, с. 47). Мы сосредоточены на «вертикальном срезе», что требует внимания к движению вокального звука от певца к слушателю.

На всех уровнях предлагаемой иерархии констатируем функционирование *комплексных единиц*, каждая из которых представляет собой некоторую межъязыковую целостность. Параметрами формирования межъязыкового единства комплексных единиц служат *интенсивность* (вертикальный параметр) и *интонационность* (горизонтальный параметр) каждого из элементов, включенных в синтетическую целостность комплексной единицы. Фиксируем комплексную единицу, определяемую как трехкоординатный минимум. Она охватывает минимальные значения всех составляющих синтетического единства. Такой *трехкоординатный минимум* – средство выражения в синтетическом языковом пространстве эмотивного импульса, выступающего как первая фаза функционирования вокального звука.

Назовем компоненты внутреннего синтетического единства трехкоординатного минимума в соотнесении с параметрами интенсивности звука и интонационности.

Координаты системы академического вокала:

вокальная атака – интенсивность одномоментного взятия и подачи дыхания, коррелирует с понятием артикуляции;

тесситура – минимальный «строительный» элемент интонационного рельефа вокальной партии.

Координаты системы симфонического оркестра:

штрих – показатель интенсивности одномоментного взятия звука, коррелирует с понятием артикуляции;

нота – звуковысотность, фиксируемая в принятой системе нотации и являющаяся минимальным «строительным» элементом интонационно-мелодической линии.

Координаты системы вербальных средств выразительности:

слог – комбинация согласных вокруг гласной, определяющая фонетическую интенсивность одномоментной подачи звукового комплекса вокалистом, коррелирует с понятием артикуляции⁶;

фонема – делящаяся гласная, составляющая интонационную основу вокального проведения мелодической линии⁷.

Тембр голоса, бесспорно являющийся элементом системы академического вокала, функционирует в синтетическом целом минимальной комплексной единицы иначе, чем рядоположенные элементы. Справедливы слова Е. Назайкинско-го о том, что «тембр... есть полная качественно-предметная характеристика звукового источника, складывающаяся для слуха по совокупности единичных проявлений... Тембр – генеральное свойство звучащего источника... В широком смысле

тембр оказывается вне ряда, образуемого высотой, громкостью, длительностью и пространственной локализацией. Его отношение к ним является не координационным, а субординационным – тембр вбирает эффекты всех других свойств, выступает как характер звучания в целом» (2007, с. 12–13). Таким образом, тембр голоса, являясь элементом системы академического вокала, охватывает не только уровень минимальной единицы, но и все более сложные уровни, «вбирая» все прочие свойства и иерархические отношения единиц системы.

В сцене смерти Родриго из оперы Дж. Верди «Дон Карлос» «O Carlo, ascolta» отчетливо выделяются два типа организации дыхания, соответствующие двум эмотивным характеристикам, сосуществующим в сцене (два эмотивных «ракурса», присутствующих одновременно). Первый эмотивный раздел отражает физическое состояние умирающего героя, стремящегося сообщить Карлосу ту информацию, которую он должен передать. Этот раздел охватывает обрамляющие (начальный и финальный) эпизоды: «O Carlo, ascolta...» и «La terra mi manca...», а также среднюю часть («Di me non ti scordar⁸...»). В этих эпизодах дыхание короткое, «импульсное», неглубокое, передающее состояние уходящего из жизни, теряющего сознание Родриго. Второй эмотивный раздел (первая и третья основные части арии – «Io morirò⁹...») представлен глубоким и длинным дыханием, рассчитанным на «бесконечную кантилену». Она выражает последнюю радость Родриго – сознание выполненного долга, исполненной на Земле миссии: спасения

Фландрии. Итак, тип дыхания показывает тот или иной смысловой «пласт»: реалистический или символично-патриотический.

В арии Риголетто из одноименной оперы Дж. Верди («Cortigiani vil razza dannata») наблюдается последовательная смена эмотивов: 1) гнев, ярость («Cortigiani...»); 2) мольба («Marullo... Signore...»); 3) «уговаривание» – попытка «примирения» («Miei signori¹⁰...»). Соответственно происходит последовательная смена типов дыхания: 1) импульсивное, частое, глубокое (сильное), отвечающее задаче «разорванности» реплик; 2) неравномерное, более легкое и рассчитанное на *diminuendo* (нисходящие интонации *lamento*); 3) неглубокое, но длинное и ровное («по типу» кантилены *bel canto*).

Вкупе с параметрами длины и плотности певческого дыхания, каждый эмотивный раздел характеризуется специфическим тесситурным рельефом вокальной партии. Тесситура как специфическое средство выразительности, существующее в рамках музыкальной языковой семьи, фиксировалась исследователями уже неоднократно: «в той стороне звукового ощущения, которая изменяется с изменением частоты колебаний и обычно называется высотой звука, следует на самом деле различать два момента: 1) высоту звука в собственном смысле этого слова и 2) тембровую характеристику, включающую светлоту и объемность звука... высокие звуки всегда более светлые, более острые, более легкие, менее массивные, они имеют как бы меньший объем, тогда как низкие звуки более темные, тупые, тяжелые, более массивные,

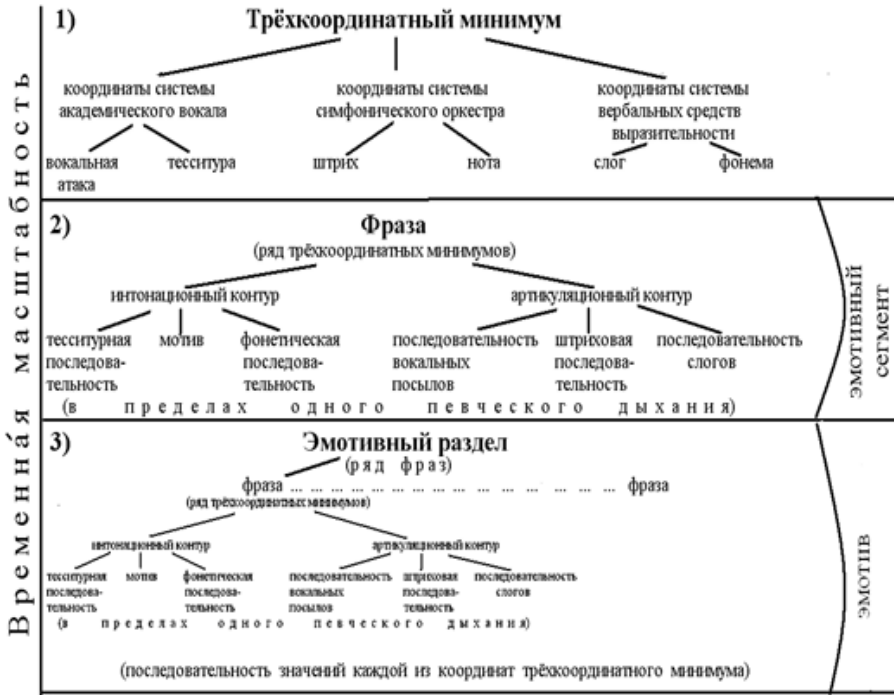
им как бы присущ больший объем. Это имеет совершенно всеобщий характер» (Теплов В., 1985, с. 77–78).

Если рассматривать тесситуру как равноправное другим выразительное средство, то «музыкальная интонация предстает как органичное единство звуковысотности, ритма, динамики, тембра и тесситуры» (Бородавкин С., 2005, с. 37). Бесспорно, для инструментальной музыки тесситура имеет достаточно весомое значение, однако преимущество в вопросах значимости тесситуры принадлежит музыке вокальной. Обусловлено это тем, что эмотивная нагрузка тесситуры в вокальной и инструментальной музыке различается принципиально: «воспринимаемая звуки той или иной высоты и их соотношение, человек подсознательно соотносит их с напряжением голосовых связок» (Бородавкин С., 2005, с. 25). Кроме напряжения голосовых связок тесситурная составляющая вокальной партии включает факторы, относящиеся к «области психотехники певческой фонации – особенностям волевого и подсознательного управления певцами певческим процессом» (Юшманов В., 2004, с. 4). Данные факторы говорят о первичности тесситуры для восприятия слушателем того или иного эмотивного раздела.

Для определения понятия тесситурного рельефа считаем необходимым обратиться к понятию тесситурного показателя, введенному С. Бородавкиным: «Тесситурный показатель звука, исполняемого на определенном инструменте, есть отношение номера ступени хроматического звукоряда инструмента, считая от нижней, к общему количеству ступеней по его диапазону» (2005,

с. 27). Вводим другое понятие – *тесситурный рельеф* вокальной партии данного эмотивного раздела. В сознании композитора в течение творческого процесса моделируются еще не конкретные звуковысотные значения, а только приблизительные контуры рельефа. Адресатом

«читаются» в процессе восприятия аудиомодели тоже не точные показатели, а целостный рельеф¹¹. Приведем схему, предложенную одним из авторов статьи впервые в диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения (Приходовская Е., 2017).



Первая фаза – эмотивный импульс «задает» многие параметры средств выразительности всего произведения.

Вторая фаза – образование соответствующей звуковой волны. Высота звука определяется частотой горизонтальных колебаний звуковой волны. Плотность дыхания представлена интенсивностью вертикальных колебаний звуковой волны. Таким образом, комплекс горизонтальных и вертикальных колебаний звуковой волны является непосредственным выражением эмотивного импульса. В каждом конкретном случае, в различных фрагментах произведения этот комплекс может быть разным,

что требует специального анализа с точки зрения певца (см.: (Бурцева А., 2022)). Тембр и его динамика – врожденный характер звука, а также «разная точка звука» изменение характера звука (высокая или низкая певческая форманта).

Прежде чем достичь слуховых мембран адресата, вокальный звук проходит еще одну фазу. Это третья фаза – акустического преобразования звука. От пространства, в котором существовал вокальный звук, зависело появление новых методов вокального звукоизвлечения, новых (для того времени) вокальных и композиторских школ. Яркий пример

этого – творчество К. Монтеверди. Именно Монтеверди стал тем, кто развил и усилил технику *Belcanto*, которая сама по себе помогала голо-су быть «полным», чтобы его было слышно в любой точке зрительного зала, в любых акустических условиях. Он обогатил вокальные номера большим арсеналом новых средств выразительности, раскрыв потенциал профессионального голоса.

Четвертая фаза движения этой звуковой волны – ее контакт со слуховыми мембранами адресата (слушателя). Сначала звуковая волна фигурирует как ощущение, «читаемое» на перцептивном уровне. Потом, переходя на уровень апперцепции, эта звуковая волна передает эмотивный импульс от певца к слушателю. Становясь фактом восприятия, эмотивный импульс перевоплощается в эмоциональный. Происходит «расшифровка» музыкального сообщения, заложенного в аудиомодели произведения.

Пятая фаза – апперцепция как передача эмотивного импульса – фаза, на которой звуковая информация, полученная мембраной барабанной перепонки, воспринимается клетками внутреннего уха человека (Алдошина И., 2014, с. 105) и прошедшая путь по слуховому каналу первичной слуховой коры, изначально анализируется, сопоставляется с предыдущими по времени звуками и памятью (слуховыми впечатлениями, полученными ранее). Именно на этом этапе происходит преобразование звукового сигнала в эмотивный импульс.

Следующая фаза – это уже одновременно работа коры – анализ вербальной логической информации, – и сложная работа лимбической си-

стемы, фаза превращения эмотивного импульса в эмоциональный «заряд» в воспринимающем сознании (с выделением соответствующих гормонов и нейромедиаторов). В целом тут уже формируется финальная часть восприятия эмотивного импульса, заложенного автором.

Важно отметить, что слуховое восприятие эмотивного импульса – субъективно, так как барабанная перепонка у каждого своя, у каждого свой уникальный мозг и уникальный опыт. Более того, влияют факторы ожидания и факторы самочувствия и настроения человека (см.: (Савельев С., 2011)).

Итак, подводя итоги работы, сформулируем ее основные тезисы.

Феномен эмотивности является важнейшей для певца категорией его взаимодействия с синтетическим текстом вокального произведения. Именно эмоциональный «заряд» получает адресат (слушатель) в процессе акта восприятия. Речь идет о действии эмотивности как свойства текста, так как певец, как и композитор, является участником создания текста – такой его формы, как аудиомодель. **Действие эмотивности «пронизывает» весь процесс создания текста как объекта восприятия адресата.** Певческий звук предстает как динамическая самоорганизующаяся система. Перечислим фазы модификации данной системы, показанные в статье:

- 1) эмотивного импульса (+ эмотивного процесса), в восприятии слушателя фигурирующая в целом как эмотивный «заряд»;
- 2) образования звуковой волны;
- 3) акустического преобразования;
- 4) перцептивного взаимодействия вокального звука со слуховыми мембранами адресата;

5) апперцепции как передачи эмотивного импульса;

6) превращения эмотивного импульса в эмоциональный «заряд» в воспринимающем сознании адресата (слушателя).

Таким образом очерчиваются основные вехи пути вокального звука от возникновения к восприятию. Новым и принципиально важным выступает тезис об участии эмотивности (смыслового параметра текста) в формировании певческого звука.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Вокальное произведение во всей синтетической целостности востребованных в нем средств выразительности в дальнейшем называем текстом, при обращении к тем или иным элементам синтеза уточняем формулировку – вербальный текст, музыкальный текст и др.

² Хочу умереть.

³ О, мой любимый папа, он мне нравится, он такой красивый.

⁴ И если бы я любила его... но чтобы бросить меня в Арно... я бы тосковала и возвращалась!.. Я хочу умереть!

⁵ ВПЧ – это высокая певческая форманта (Морозов В., 2008, с. 57), НПФ – это низкая певческая форманта (Морозов В., 2008, с. 69).

⁶ Как уже утверждалось, «строение слова подразумевает две наиболее очевидные сферы: 1) идейная сторона, заключаю-

щая в себе “необходимый результат мысли” и 2) физическое воплощение – комбинация конкретных звуков, соответствующих определенным буквам алфавита, наделенная неким значением» (Васина-Гроссман В., 1972, с. 14).

⁷ В качестве иллюстрации приведем произвольный пример характеристики звука как комплексной языковой единицы: сопрано (тембр) «ра» (слог + фонема) b2 (нота + тесситура) staccato (штрих + вокальная атака) или баритон (тембр) «вы» (слог + фонема) f1 (нота + тесситура) legatissimo (штрих + вокальная атака).

⁸ Не забывай меня...

⁹ Я умираю...

¹⁰ Господа мои...

¹¹ Высокая тесситура неизбежно создает более напряженную эмотивную характеристику того или иного события.

ЛИТЕРАТУРА

Алдошина И., Притс Р. Музыкальная акустика: Учеб. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2014. 720 с.

Алексеева В.А. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. 164 с.

Барсова И.А. Музыка. Слово. Безмолвие // Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века: Сб. ст. СПб.: Композитор, 2007. 240 с.

Бородавкин С.А. Тесситура как средство вокальной выразительности. Одесса: ВМВ, 2005. 134 с.

Бурцева А.И., Клименко В.В. Динамика воздушных потоков как процесс музыкального звукообразования // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2022. № 12.

Вагнер Р. Опера и драма / пер. с нем. А. Шепелевского, А. Винтера. М.: Юргенсон, 1906. 262 с.

Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1: Ритмика. М.: Музыка, 1972. 150 с.

REFERENCES

Aldoshina, I., Prits, R. (2014), *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics], Composer. St. Petersburg, Saint Petersburg, 720 p. (in Russ.)

Alekseeva, V.A. (2010), *Muzyka i slovo: problema sinteza v esteticheskoi teorii i hudozhestvennoi praktike* [Music and word: the problem of synthesis in aesthetic theory and artistic practice], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 164 p. (in Russ.)

Barsova, I.A. (2007), “Music. Word. Silence”, *Kontury stoletiya. Iz istorii russkoj muzyki XX veka* [Contours of the century. From the history Russian music of the XX century], Kompozitor, Saint Petersburg, 240 p. (in Russ.)

Borodavkin, S.A. (2005), *Tessitura kak sredstvo vokal'noi vyrazitel'nosti* [Tessitura as a means of vocal expression], VMV, Odessa, 134 p. (in Russ.)

Burtseva, A.I., Klimenko, V.V. (2022), “Air flow dynamics as a process musical sound formation”, *Muzykal'nyi al'manah Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk

- Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н.В. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 22 с.
- Евин И.А. Искусство и синергетика. М.: Едиториал УРСС, 2004. 164 с.
- Ионова С.В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 205 с.
- Клименко В.В. Аэродинамическая природа вокального звука // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2017. № 4. С. 47–52.
- Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2005. 392 с.
- Морозов В.П. Искусство резонансного пения. М., 2008. 592 с.
- Назайкинский Е.В. Чистые тембры: (Вместо предисловия) // Оркестр. Инструменты. Партитура: Сб. ст. Вып. 2 / отв. ред. Е.В. Назайкинский. М., 2007. С. 5–17. (Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского).
- Приходовская Е.А. Слово – музыка – вокальная техника: Законы создания вокальных сочинений. Дюссельдорф: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
- Приходовская Е.А. Смысловой и выразительный потенциал монооперы. Томск: Изд. дом Том. гос. ун-та, 2017. 422 с.
- Савельев С.В. Изменчивость и гениальность. М.: ВЕДИ, 2011. 100 с.
- Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды: В 2 т. М.: Педагогика, 1985. Т. 1. 385 с.
- Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 416 с.
- Юшманов В.И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: Дис ... д-ра искусствоведения. СПб., 2004. 262 с.
- musical almanac State University], no. 12. (in Russ.)
- Evin, I.A. (2004), *Iskusstvo i sinergetika* [Art and synergy], Editorial URSS, Moscow, 164 p. (in Russ.)
- Ionova, S.V. (2005), *Emotivnost' teksta kak lingvisticheskaya problema* [Emotivity of the text as a linguistic problem], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 205 p. (in Russ.)
- Klimenko, V.V. (2017), “Aerodynamic nature of vocal sound”, *Muzykal'nyi al'manah Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Musical almanac of Tomsk State University], no. 4, pp. 47–52. (in Russ.)
- Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-hudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synesthesia of musical and artistic consciousness: Based on the art of the 20th century], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)
- Morozov, V.P. (2008), *Iskusstvo rezonansnogo peniya* [The art of resonant singing], Moscow, 592 p. (in Russ.)
- Nazaikinskii, E.V. (2007), “Pure timbres: (Instead of a preface)”, *Orkestr. Instrumenty. Partitura* [Orchestra. Tools. Score], Iss. 2, in E.V. Nazaikinskii (ed.), Moscow, p. 5–17. (in Russ.)
- Prikhodovskaya, E.A. (2011), *Slovo – muzyka – vokal'naya tekhnika: zakony sozdaniya vokal'nykh sochinenii* [Word – music – vocal technique: laws of creation vocal compositions], LAP LAMBERT Academic Publishing, Dusseldorf. (in Russ.)
- Prikhodovskaya, E.A. (2017), *Smyslovoi i vyrazitel'nyi potencial monooperi* [The semantic and expressive potential of the mono-opera], Izdatel'skii dom Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, Tomsk, 422 p. (in Russ.)
- Savelyev, S.V. (2011), *Izmenchivost' i genial'nost'* [Variability and genius], VEDI, Moscow, 100 p. (in Russ.)
- Shakhovskii, V.I. (2008), *Lingvisticheskaya teoriya emotsii* [Linguistic theory of emotions], Gnosis, Moscow, 416 p. (in Russ.)
- Teplov, B.M. (1985), “Psychology of musical abilities”, *Izbrannye trudy: V 2 t.* [Selected works in 2 vols.], Vol. 1, Pedagogika, Moscow, 385 p. (in Russ.)
- Vasina-Grossman, V.A. (1972), *Muzyka i poeticheskoe slovo. Ch. 1: Ritmika* [Music and poetry. Part 1: Rhythmika], Muzyka, Moscow, 150 p. (in Russ.)
- Volkova, P.S. (1997), *Emotivnost' kak sredstvo interpretacii smysla hudo-*

zhestvennogo teksta (na materiale prozy N.V. Gogolya i muzyki Yu. Bucko, A. Holminova, R. Shchedrina) [Emotivity as a means of interpreting the meaning of a literary text (based on the prose of N.V. Gogol and music by Yu. Butsko, A. Kholminov, R. Shchedrin)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Volgograd, 22 p. (in Russ.)

Wagner, R. (1906), *Opera i drama* [Opera and drama], in A. Shepelevsky, A. Winter (trans.), Yurgenson, Moscow, 262 p. (in Russ.)

Yushmanov, V.I. (2004), *Pevcheskii instrument i vokal'naya tekhnika opernyh pevtsov* [Singing instrument and vocal technique of opera singers], D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 262 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Клименко Вячеслав Валерьевич, солист Томской филармонии, солист Хоровой капеллы Томского государственного университета, ответственный секретарь Музыкального альманаха Томского государственного университета

Приходовская Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент Томского государственного университета

E-mail: prihkatja@mail.ru

Authors information

Vyacheslav V. Klimenko, soloist of the Tomsk Philharmonic Society, soloist of the Tomsk State University Choir Capella, executive secretary of the Musical Almanac of Tomsk State University

Ekaterina A. Prikhodovskaya, D. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Tomsk State University

E-mail: prihkatja@mail.ru

Поступила в редакцию 19.01.2022

После доработки 02.02.2022

Принята к публикации 05.02.2022

Received 19.01.2022

Revised 02.02.2022

Accepted for publication 05.02.2022