

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.27>

Григорьева Ирина Леонидовна

ТРИ ТОЧКИ ОТСЧЕТА В ФОРМИРОВАНИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАЯННОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена трем важнейшим историческим событиям, повлиявшим на становление академического баянного искусства. Раскрывается взгляд современных музыковедов на ранее признанные факты истории. Основное внимание автор акцентирует на начальном периоде академизации в сфере исполнительства на гармонике и баяне. Определяются главные достижения таких деятелей, как Н. Белобородов, П. Чулков, Я. Орланский-Титаренко, П. Гвоздев. Рассматриваются особенности выбора и создания репертуара в изучаемом периоде, который способствовал становлению академической баянной музыки.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/4/27.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 4. С. 131-135. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Музыкальное искусство

Musical Art

УДК 7; 78; 786.8

Дата поступления рукописи: 05.02.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.27>

Статья посвящена трем важнейшим историческим событиям, повлиявшим на становление академического баянного искусства. Раскрывается взгляд современных музыковедов на ранее признанные факты истории. Основное внимание автор акцентирует на начальном периоде академизации в сфере исполнительства на гармонике и баяне. Определяются главные достижения таких деятелей, как Н. Белобородов, П. Чулков, Я. Орланский-Титаренко, П. Гвоздев. Рассматриваются особенности выбора и создания репертуара в изучаемом периоде, который способствовал становлению академической баянной музыки.

Ключевые слова и фразы: гармонь; баян; баянное искусство; академизация; академическая музыка; исполнительство на гармонике и баяне.

Григорьева Ирина Леонидовна

*Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
irinaccord@mail.ru*

ТРИ ТОЧКИ ОТСЧЕТА В ФОРМИРОВАНИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАЯННОГО ИСКУССТВА

Уникальность развития исторического пути баянного искусства и сейчас является предметом особого интереса многих исследователей. Большинство из них подчеркивают стремительный процесс академизации, произошедший в более короткие сроки по сравнению с другими инструментами (Д. Варламов, М. Имханицкий, Р. Шайхутдинов и др.). Хроматическая гармоника «Баян» с момента своего появления к середине XX века перерождается в качественно новый инструмент. Кроме самой конструкции, трансформации коснулись исполнительского мастерства и методики обучения. Изменения, произошедшие в баянном репертуаре, также значительны и связаны с переходом от эстетики гармонного исполнительства к академическим традициям.

Вместе с тем проблема выявления ключевых событий, обозначивших эволюцию баянного искусства, остается по-прежнему **актуальной**. Взгляды на некоторые общеизвестные факты меняются, появляются новые уточняющие материалы. Поэтому в настоящей статье принимается попытка обобщения существующего опыта истории с учетом последних изменений, что обуславливает ее **новизну**.

Цель статьи состоит в определении наиболее значительных исторических событий, повлиявших на становление процесса академизации баянного искусства с точки зрения современности. Раскрытие сущности понятий *академизация* и *академическая музыка*, описание значения инициатив подвижников баянной культуры и связанных с ними фактов истории составят **задачи** исследования.

На выбор тематики статьи автора вдохновило высказывание известного баяниста, профессора, заслуженного артиста РФ и РБ, кандидата искусствоведения Раджапа Юнусовича Шайхутдинова в его научном издании «Академическое баянное искусство Башкортостана»: «В истории баянного искусства академического направления традиционно в качестве “точек отсчета” отмечают три важнейших события: создание в начале 1890-х годов Н. Белобородовым оркестра-кружка любителей игры на хроматических гармониках; изготовление мастером П. Стерлиговым инструмента под названием “баян” (1907) и первый в истории сольный концерт в двух отделениях ленинградского баяниста П. Гвоздева (1935)» [9, с. 29].

Сосредоточив внимание на этих «трех точках отсчета», постараемся раскрыть отношение современных музыковедов к ранее известным историческим данным, а также проанализируем особенности процесса развития баянного искусства первой половины XX века.

Для начала следует дать пояснение *академизации* и *академической музыке* в отношении к рассматриваемой области.

Из множества вариантов расшифровки затрагиваемых понятий автору ближе всего утверждение одного из видных ученых, занимающегося проблемами академизации, Д. И. Варламова: «...под понятием “академическое музыкальное искусство” мы имеем в виду универсальное направление в художественном творчестве, пользующееся унифицированным интонационным языком, который с помощью специфических

художественно-выразительных средств на основе осмысленной и эмоционально-чувственной интонации способен отражать и транслировать экзистенциальные отношения. Отсюда академизация есть процесс развития синкретичного фольклора в универсальную систему академического искусства. Академизация вовсе не означает забвения народных традиций, она означает преобразование традиций на уровне создания общечеловеческих ценностей» [1, с. 72].

Из высказывания видно, что академическое искусство обладает такими свойствами, которые позволяют его выделить в отдельный вид. При этом музыковед придерживается мнения, что академическая музыка не является антиподом фольклорной, а базируется на достижениях последней. Можно предположить, что под академической музыкой здесь подразумевается также и классическая, поскольку отдельно о ней ничего не сказано.

Таким образом, под академической музыкой можно понимать такую музыку, которая имеет центральное отличие от своего предшественника (интонационное мышление) и бытует в рамках профессиональных музыкальных традиций.

В этой связи сущность изменений баянной музыки в сторону академической будет заключаться в наполнении сочинений для баяна новым содержанием, соответствующим «серьезной музыке», достигнутый художественный результат которого созвучен высказыванию В. Холоповой: «Академическая музыка по своей сути представляется культурой глубоко нравственной и духовной в широком смысле этого слова» [8, с. 2].

Стремление к совершенствованию начиналось с освоения баянистами классических композиций, что оказало огромное влияние на развитие мастерства, мышления и художественного вкуса. Со временем стали появляться оригинальные произведения, осваивались крупные формы. Один из историков аккордеонно-баянного искусства А. Мирек пишет: «Велика разница в репертуаре, исполнявшемся раньше и исполняемом теперь на современных усовершенствованных образцах гармонике – аккордеоне и баяне. Если в прошлом веке на гармониках играли самые примитивные мелодии и танцы, то в наши дни с концертных эстрад мы слышим прекрасно исполняемые произведения классиков мировой литературы – органичные и клавирные сочинения И. С. Баха, сонаты Моцарта и Бетховена, виртуозные сочинения Листа и Паганини, многие произведения Глинки, Чайковского, Рахманинова, Рубинштейна, Мусоргского, Шопена, Франка, Дебюсси, Равеля, талантливые произведения советских и современных зарубежных композиторов» [4, с. 181].

И хотя это высказывание появилось в XX веке, но в наши дни также можно констатировать наличие большого разнообразия исполняемой баянистами музыки.

Связь с классическим репертуаром прослеживается на примере обозначенных ранее событий – «точек отсчета», которые следует рассматривать как первые признаки зарождения академизации. Устойчивый и необратимый процесс прогресса исследователи отмечают с середины 20-х годов XX века и связывают его, в первую очередь, со становлением системы обучения баянистов [1, с. 198].

Первый из исторических фактов, обозначивших академизацию гармонно-баянного искусства, связан с возникновением оркестра гармонистов Н. Белобородова. Сформированный в конце XIX века Николаем Ивановичем Белобородовым «Оркестр кружка любителей игры на хроматических гармониках» стал первым в мире оркестром гармонистов. В данном случае оркестровое музицирование как вид коллективного творчества внедрилось в сферу народных инструментов – гармоник. *«Оркестр же – как специфический вид тембровой организации – становится возможным лишь в рамках письменной, нотной традиции, при наличии партитуры»*, – пишет исследователь М. Имханицкий. И далее выделяет два условия: *«унисонное дублирование партий и деление партий на группы согласно оркестровым функциям»* [3, с. 163], – которые в оркестре Н. Белобородова соблюдались. Он самостоятельно обучал исполнителей своего коллектива, состоявшего из рабочих Тульского оружейного и патронного заводов, теории музыки и нотной грамоте [4, с. 67]. Для этих целей им была составлена «Школа для хроматической гармонике по системе Н. И. Белобородова» [10].

Инструменты, на которых играли оркестранты, были изготовлены специально по заказу и имели разные диапазоны и тембры [4, с. 66]. Первую хроматическую гармонику изготовил тульский мастер Леонтий Алексеевич Чулков в 1878 г. по чертежам Н. Белобородова. Ее преимущество состояло в добавлении хроматического ряда к диатоническому в правой клавиатуре. Это позволило исполнять гораздо больший репертуар. М. Имханицкий подчеркивает просветительскую роль такой хроматической гармонике для простых обывателей: «Между тем рабочий, например, тульского оружейного завода уже мог исполнять на ней (хроматической гармонике. – *И. Г.*) в любительском оркестре весьма сложные и развернутые сочинения музыкальной классики. И на том же самом инструменте в бытовом музицировании, в домашнем кругу, при организации любого веселья окружающих он мог воспроизводить – благодаря наличию на левой клавиатуре незамысловатого диатонического аккомпанемента – простейшие образцы популярных песенных и танцевальных жанров (вальсы, польки, кадрили, плясовые и лирические песни, романсы и т.п.)» [3, с. 161-162].

В ракурсе данного исследования интересно то, что исполняемая оркестром программа включала классические произведения: увертюра к опере М. Глинки «Жизнь за Царя», увертюра к оперетте Ф. Зуппе «Пиковая Дама», увертюра к опере Ф. Герольда «Цампа», – что не было свойственным для гармонистов конца XIX века и показывало прогрессивность идей Н. Белобородова.

Подводя итоги, следует отметить, что влияние Н. И. Белобородова и его оркестра гармонистов на развитие гармонной культуры в России было значительным. Новаторство проявилось через использование новой (оркестровой) формы исполнительства, связанной с созданием партитуры и с обучением нотной грамоте, и распространение инструментов с хроматической клавиатурой, позволяющих исполнять более разнообразный репертуар, включая сочинения классиков.

Хроматическая гармоника с диатоническим аккомпанементом стала прообразом баяна. Однако факт появления баяна пересматривался историками в XXI веке. Согласно сведениям, обнаруженным в последние

годы, первенство в создании баяна Я. Ф. Орланского-Титаренко и П. Е. Стерлигова оспаривается в пользу сына тульского мастера Л. А. Чулкова – Павла Чулкова. То, что в 1907 г. появилась хроматическая гармоника, сконструированная Петром Егоровичем Стерлиговым и названная Яковом Федоровичем Орланским-Титаренко «Баян», – факт общепризнанный [11, с. 34]. Однако было переосмыслено значение усовершенствованной П. Чулковым венской гармоники, которую он продемонстрировал на Тульской кустарно-промышленной выставке в 1897 г. Представленная трехрядная хроматическая гармоника с преобразованной левой клавиатурой (имеющей хроматический набор басо-аккордового аккомпанемента) по существу явилась тем инструментом, который нами обычно имеет в виду как «баян».

Краевед Леонид Рафельзон, занимающийся этим фактом, и сейчас находится в поисках дополнительных доказательств. В одном из своих интервью он говорит: «В архиве профессора Мирека сохранились письма племянника Чулкова к Альфреду Мартиновичу, написанные полвека назад. Это очень интересные материалы, которыми я пользуюсь в работе над своими книгами. К сожалению, даже в этой переписке нет сведений о личной жизни Павла Леонтьевича Чулкова. Если бы на эту публикацию откликнулся кто-то из его потомков, или людей знающих, мы закрыли бы много белых пятен в биографии этого замечательного человека. Может быть, сведения о первом российском баяне, наверняка сохранившиеся в семейных архивах потомков Павла Леонтьевича Чулкова, позволят доказать, что в 1897 году он создал в Самаре первый в мире баян?» [6].

Также известно, что само слово «баян» уже употреблялось до 1907 г. в отношении типов гармоник, обладающих особенной певучестью [3, с. 192].

Несмотря на это опровержение приоритета петербургских деятелей в появлении баяна, их роль для истории развития инструмента в российском обществе по-прежнему велика. Я. Ф. Орланский-Титаренко активно пропагандировал новый инструмент в своем исполнительстве, издавал для него пособия, с 1927 г. также передавал свое мастерство другим музыкантам – преподавал баян в Третьем государственном музыкальном техникуме (теперь это Санкт-Петербургский государственный музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова).

Благодаря его энтузиазму сформировался такой инструмент, который комбинировал в себе и новизну конструкции, и конкретный термин *баян*, и именно в этом заключается главное достижение.

Взгляд петербургского гармониста на репертуар исполнителей на баяне можно понять, изучив его «Самоучитель: для хроматической гармонии Баян, различных расположений клавиатур, с подробными описаниями упражнений и приложением пьес» [7]. В результате анализа можно сделать вывод, что автор продолжает традиции русского гармонного исполнительства. Это проявляется во включении в качестве иллюстративного обучающего нотного материала собственных обработок танцевальных и песенных жанров, к примеру: полька «Свобода», матросский танец «Матлот», вальс «Весна», русская народная песня «То не ветер ветку клонит», марш «Буденный», танец «Джон Грей» на музыку М. Блантера, плясовая «Барыня». Несколько выделяется из этого ряда романс композитора классика Ш. Гуно «Расскажите вы ей» из оперы «Фауст», но это не противоречит общей панораме выбранной музыки.

Становится очевидным широкий охват актуальных проблем исполнительства и основательный подход в обучении. Во-первых, пособие предназначалось широкому кругу исполнителей на баянах разных систем клавиатуры – ленинградской и московской, и для каждой из них была подобрана подходящая аппликатура. Во-вторых, в сборнике даны основные положения теории музыки и исполнительства на баяне: особенности записи нот, длительностей и пауз, счет, тонкости меховедения, аппликатура и пр. Упражнения представляют собой различные варианты гамм и арпеджио, аккорды – то, что до сих пор является технической базой современного баяниста. В-третьих, используемый «нотно-цифровой метод» обучения, в котором семь нот соответствовали семи цифрам, подписываемым над нотными станами, облегчал обучающимся начальное изучение основ нотной грамоты. Обращение к нотной записи выгодно отличало это издание от существующих пособий, по большей части опирающихся на цифровую систему [2, с. 49].

Методология написания данного самоучителя была настолько универсальной, что подобную структуру и сегодня можно обнаружить в школах игры на баяне, а именно наличие методических рекомендаций и разножанровые музыкальные произведения.

В целом само обращение к исполнению по нотам, равно как и создание системности обучения, также являлось признаком академических традиций музыкального искусства.

Впоследствии к повышению содержательности в образовании непрестанно призывали ведущие деятели аккордеонно-баянного искусства: «Преподавание игры на аккордеоне и баяне должно быть академичным, учебная литература – серьезной и полноценной, так как именно эти инструменты, являясь самыми распространенными в народе, и должны быть проводниками высокой культуры в массы» [4, с. 193]. В продолжение этой мысли, следует упомянуть о том, что воспитательная роль классики в дальнейшем учитывалась и применялась в учебных пособиях: к примеру, в «Школе для баяна» Л. Клейнарда, изданной в 1935 году, были размещены сочинения В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова. При этом сам факт появления самоучителей и школ игры на баяне стал еще одним подтверждением происходящей академизации.

Путь профессионализации баянного искусства осветило еще одно важное историческое событие. Оно связано с сольным концертом Павла Александровича Гвоздева, который состоялся в зале Общества камерной музыки в 1935 г. [11, с. 36].

Фактически уже доказано, что он не являлся первым, так как есть данные о сольном концерте в Ставрополе ростовского баяниста В. Павлючука в 1934 г., исполнившего на выборном баяне сочинения Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа [3, с. 213]. Но именно концерт П. Гвоздева вызвал огромный отклик у общества того времени. Его ученики Б. Егоров и В. Завьялов отмечали: «Концерт имел большой общественный резонанс и послужил ярким примером высокопрофессионального академического исполнения на баяне. Особенно сильное впечатление произвела тогда интерпретация Чаконы И. С. Баха. Впоследствии, уже в послевоенный период, это сочинение в переложении Гвоздева для баяна стало репертуарным для многих поколений баянистов» [5, с. 21].

Кроме И. С. Баха были исполнены сочинения Г. Генделя, Д. Тартини, В. А. Моцарта, Ф. Шопена. Во втором отделении прозвучала музыка русских композиторов – А. Бородина, М. Ипполитова-Иванова, П. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Глазунова.

Известно, что П. А. Гвоздев окончил Ленинградскую консерваторию как пианист, но свою артистическую жизнь посвятил баяну. Его сольный концерт выявил мышление глубокого классического исполнителя, осознающего потребности баяна в совершенствовании. Программа концерта представила баян по-новому, раскрыла его возможности как академического инструмента.

В дальнейшем П. Гвоздев продолжал концертную деятельность уже как солист Ленинградской филармонии. Его следующим значительным творческим проектом стала задумка концерта для баяна с оркестром, который смог реализовать ленинградский композитор Ф. А. Рубцов. В сборнике «Портреты баянистов» эта совместная работа описывается следующим образом: «Гвоздев подробно ознакомил Рубцова с музыкально-выразительными средствами баяна, продемонстрировал ему многочисленные характерные приемы игры. Все это помогло композитору создать первый в истории исполнительства оригинальный Концерт для баяна с оркестром русских народных инструментов, партитура которого была закончена в 1937 году. Редакцию сольной партии баяна выполнил П. А. Гвоздев» [Там же, с. 22].

Концерт был опубликован в 1947 году и получил широкое распространение в исполнительстве и педагогике последующих лет.

В заключение отметим, что, выделяя три наиболее значительных исторических события, удалось определить начало становления и развития профессионального гармонно-баянного искусства.

В ходе проделанного анализа было выявлено, что процесс академизации проявлялся на нескольких уровнях: совершенствование конструкции гармоники (появление хроматических клавиатур), обучение теории музыки и нотной грамоте, обновление репертуара баянистов (изучение классической музыки).

В этом течении особенно выделяется деятельность Н. Белобородова, Я. Орланского-Титаренко и П. Гвоздева как первопроходцев. Являясь большими энтузиастами своего дела, они сподвигли многих других музыкантов на модернизацию их достижений.

В репертуаре П. Гвоздева и оркестра Н. Белобородова особое место занимали сочинения композиторов классиков, так как образовательная роль таких произведений была для них полностью очевидна. Вместе с тем обращение к классической музыке было новшеством для гармонистов и баянистов конца XIX – первой половины XX в.

Появлению оригинальных академических сочинений предшествовали обработки исполнителями бытовых и песенных жанров, также существовала практика исполнения несложной классической музыки, как правило, романсов, песен и танцев. Создание баянных произведений в русле академической музыки стало качественно новым витком развития репертуара.

Академическая баянная музыка изначально базировалась на классических сочинениях и лишь спустя определенное время приобрела индивидуальные черты и особенные специфические решения, которые в будущем привели к новым творческим открытиям.

Подытоживая, стоит указать, что ни один из трех выделенных исторических фактов не может выразить в полном объеме всего ценного, что сделали названные личности для развития гармонно-баянного искусства. Эти данные лишь фиксируют основные предпосылки для эволюции мастерства баянистов в более профессиональное русло.

Список источников

1. Варламов Д. И. *Онтология искусства: избранные статьи 2000-2010 гг.* М.: Композитор, 2011. 316 с.
2. Завьялов В. Р. *Баянное искусство.* Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1995. 128 с.
3. Имханицкий М. И. *История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие.* М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
4. Мирек А. М. *Из истории аккордеона и баяна.* М.: Музыка, 1967. 195 с.
5. *Портреты баянистов: сборник статей / сост. М. И. Имханицкий, А. Н. Якупов.* М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001. 300 с.
6. Самарские судьбы [Электронный ресурс]. URL: <https://samsud.ru/blogs/hroniki-samarochki/samara-rodina-bajana-samara-rodina-bajan.html> (дата обращения: 31.01.2019).
7. *Самоучитель: для хроматической гармонии Баян, различных расположений клавиатур, с подробными описаниями упражнений и приложением пьес / сост. Я. Ф. Орланский-Титаренко.* Л.: Изд. автора, 1927. 38 с.
8. Холопова В. Н. *Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили).* М.: Московская консерватория, 2015. 227 с.
9. Шайхутдинов Р. Ю. *Академическое баянное искусство Башкортостана: научное издание.* Уфа: РИС УГАИ им. Загира Исмагилова, 2013. 224 с.
10. *Школа для хроматической гармонки по системе Н. И. Белобородова.* М.: Н. Куликов, ценз., 1880. 23 с.
11. *50 лет факультету народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Исторический обзор / ред.-сост. О. М. Шаров.* СПб.: Олимп-СПб, 2010. 256 с.

THREE REFERENCE POINTS IN THE FORMATION OF ACADEMIC BUTTON ACCORDION ART

Grigor'eva Irina Leonidovna

Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov
irinaccord@mail.ru

The article is devoted to three major historical events that influenced the formation of academic button accordion art. Modern musicologists' view on previously recognized facts of history is revealed. The author focuses on the initial period of academization in the field of playing the accordion and the button accordion. The paper identifies the main achievements of such figures as N. Beloborodov, P. Chulkov, Ya. Orlansky-Titarenko and P. Gvozdev. The peculiarities of the choice and creation of repertoire in the studied period, which contributed to the formation of academic button accordion music, are considered.

Key words and phrases: accordion; button accordion; button accordion art; academization; academic music; playing the accordion and the button accordion.

УДК 784.4:398.8(=511.152)

Дата поступления рукописи: 08.02.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.28>

В статье рассматриваются вопросы взаимосвязи семантики звука и артикуляции в народных песенных традициях. Подробно проанализировано звучание человеческого голоса, которое имеет в этнических культурах особое значение. Основные положения и выводы российских ученых, касающиеся семантики звука в народной музыкальной культуре, проиллюстрированы результатами исследований мордовской народно-песенной традиции. Песенная культура мокши и эрзи наряду с общими для большинства народных традиций признаками обладает собственной спецификой и самобытностью, проявляющейся, в частности, в артикуляции. На примере определенных песенных жанров мокша-эрзянского фольклора показана связь артикуляции и жанровой принадлежности песенного образца, а также непосредственная связь артикуляции и той семантической наполненности, которая заложена народной традицией в фольклорное произведение.

Ключевые слова и фразы: традиционная культура; музыкальный фольклор; народно-песенные традиции мордвы; звуковая семантика; вокальная артикуляция.

Гулая Татьяна Николаевна, к. культурологии, доцент

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва, г. Саранск
tngulay@mail.ru, vesta.klv@yandex.ru**СЕМАНТИКА ЗВУКА И ВОКАЛЬНАЯ АРТИКУЛЯЦИЯ
В НАРОДНО-ПЕСЕННЫХ ТРАДИЦИЯХ: ПРОБЛЕМА ВЗАИМОСВЯЗИ
(НА ПРИМЕРЕ МОРДОВСКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА)**

Последние исследования в области этномузыковедения (Т. А. Агапкина, Е. А. Дорохова, А. В. Ромодин, С. М. Толстая и др.) актуализировали такую важную и перспективную для изучения проблему, как звуковой код народно-песенной культуры и его взаимосвязь с артикуляцией. С нашей точки зрения, это вызвано, с одной стороны, стремлением науки понять глубинный смысл песенных традиций, с другой – тенденцией к привлечению методологических подходов других гуманитарных наук, в частности культурологии, философии, языкознания. В данном случае используется также понятийный аппарат семиотики – особого раздела знаний, имеющего дискуссионный статус и объединяющего исследования знаков, их значений, свойств и систем. Имеются в виду, прежде всего, системы человеческой коммуникации, знаки, задействованные в процессе общения и передачи информации. Исследования музыки как акта коммуникации, как кодированного сообщения начаты музыковедами советского периода. К примеру, Г. А. Орлов отмечал, что «создание музыки является, говоря техническим языком, кодированием, а слышание – декодированием смысла, значения, духовных ценностей» [18, с. 288]. В свою очередь, фундаментальным слоем иерархической системы кодов в музыке является тон, или «тоновое поле». Данное направление развивалось и углублялось учеными-этномузыковедами применительно к песенным традициям различных народов.

Настоящая статья посвящена проблеме взаимосвязи звуковой семантики и вокальной артикуляции. Как было упомянуто выше, вопрос о связи звука, смысла и артикуляции имеет особую **актуальность** на современном этапе этномузыковедческих исследований, что связано как с их углублением, так и с тенденцией к сохранению исчезающей аутентичной песенной культуры. Тема статьи рассматривается в двух аспектах: в целом для славянской народной культуры и в частности для мордовского песенного фольклора, с чем и связана ее **новизна**. Основной **целью** исследования является выявление взаимозависимости между смысловой наполненностью звука, особенностями его артикулирования и фольклорным жанром мордовского фольклора, который характеризуется той или иной спецификой звучания. В качестве методологической базы использованы две группы научных источников. Первую группу составляют статьи российских этномузыковедов,