

RU

Формирование семантики академического вокального тембра

Лимитовская А. В.

Аннотация. Цель исследования – выявить знаковые свойства академического певческого тембра, обуславливающие восприятие содержания вокальной музыки. В статье анализируются эволюционно-биологические и культурно-исторические механизмы формирования семантики певческих голосов. Их тембры классифицируются в соответствии с общепринятой номенклатурой, а также соотносятся с системой Барбары Макэфи. Предметом изучения становится стационарная часть тембра голоса, которая понимается как спектральный комплекс, обусловленный природными анатомическими и физиологическими особенностями певца. Обертоновая «окраска» голоса рассматривается в качестве акустического кода, который, с одной стороны, отражает телесно-габитуальные и личностно-социальные характеристики конкретного человека, а с другой – создаёт универсальные архетипические «образы голоса» – стереотипы, – важные при восприятии и речевого, и вокального звука. Научную новизну статьи определяет комплексная методология, сочетающая подходы теоретического музыкознания, естественнонаучных и гуманитарных дисциплин, так или иначе изучающих человеческий голос. Результатом исследования стали выводы о том, что тембр человеческого голоса является недвусмысленным и бессознательно читаемым знаком в голосовой коммуникации и важным структурообразующим элементом в системе смыслов музыкального произведения. Поэтому при формировании концертного и учебного репертуара исполнителям и педагогам необходимо руководствоваться не только эстетическими критериями и техническими возможностями певца, но и принимать во внимание имманентный спектр значений, сопутствующих звучанию голоса. Выбор музыкального материала с учётом семантики тембра голоса исполнителя становится важным шагом на пути к адекватной интерпретации вокального сочинения.

EN

Formation of semantics of academic vocal timbre

A. V. Limitovskaya

Abstract. The purpose of the study is to identify the iconic properties of academic singing timbre that determine the perception of the content of vocal music. The article analyzes the evolutionary, biological, cultural and historical mechanisms of the formation of the semantics of singing voices. Their timbres are classified according to generally accepted nomenclature, and also correlate with the Barbara McAfee system. The subject of the study is the stationary part of the timbre of the voice, which is understood as a spectral complex determined by the natural anatomical and physiological characteristics of the singer. The overtone “coloring” of the voice is considered as an acoustic code, which, on the one hand, reflects the bodily-habitual and personality-social characteristics of a particular person, and on the other hand, creates universal archetypal “voice images” – stereotypes – important in the perception of both speech and vocal sound. The scientific novelty of the article is determined by a comprehensive methodology combining the approaches of theoretical musicology, natural sciences and humanities disciplines that study the human voice in one way or another. The result of the study was the conclusion that the timbre of the human voice is an unambiguous and unconsciously readable sign in voice communication and an important structure-forming element in the system of meanings of a musical composition. Therefore, when forming a concert and educational repertoire, performers and teachers should be guided not only by the aesthetic criteria and technical capabilities of the singer, but also take into account the inherent range of meanings associated with the sound of the voice. The choice of musical material, taking into account the semantics of the timbre of the performer’s voice, becomes an important step towards an adequate interpretation of the vocal composition.

Введение

Проблемы исполнительской интерпретации перманентно актуальны для музыкальной науки, поскольку исследованию процесса звуковой материализации, зафиксированного в нотном тексте композиторского замысла, нет и не может быть предела.

Для того, чтобы максимально точно донести до слушателя «выразительно-смысловую сущность музыки» (так В. Н. Холопова (2014, с. 20) определяет музыкальное содержание), музыканту необходимо чрезвычайно бережно и внимательно отнестись не только к расшифровке графических структур нотной записи, но и к неотделимым компонентам текста, образующим систему исполнительских средств выразительности (тембр, динамика, агогика, артикуляция, тембр). Именно такой подход обеспечит оптимальный результат, который, по аналогии с прочно вошедшим в научный обиход термином «адекватное восприятие» В. В. Медушевского (1980), назовём *адекватной интерпретацией*.

В вокальной музыке одним из главных средств звукового воплощения содержания музыкального произведения становится тембр голоса певца. Как известно, в отличие от оперы, в камерном жанре он жёстко не регламентируется. Композитор намечает возможные варианты диапазоном мелодии и её тесситурой, что зачастую является основным аргументом при формировании концертного и учебного репертуара. При этом и певцы, и педагоги нередко упускают из виду, что тембр исполнителя может значительно варьировать или даже трансформировать музыкальное содержание вокального произведения (Лимитовская, 2024b; 2024c).

Представляется, что, подбирая репертуар для исполнения, нужно руководствоваться не только эстетическими критериями и техническими возможностями певца, но и принимать во внимание «важнейший когнитивный аспект, заложенный в человеческом подсознании» (Лимитовская, 2024c, с. 403) – семантику его голоса. В этой связи становится необходимо проследить формирование знаковых свойств академического вокального тембра, транслирующего чрезвычайно важный при воспроизведении и восприятии музыки иерархический комплекс смыслов и значений. Для это требуется решить следующие задачи:

- рассмотреть филогенетические предпосылки формирования стереотипов восприятия речевых тембров мужских и женских голосов;
- проследить культурную «реинкарнацию» гендерных тембровых стереотипов в номенклатуре певческих голосов.

В работе использована комплексная методология, обусловленная проблематикой исследования. Главным методологическим вектором статьи стал семиотический подход В. В. Медушевского (1980), позволяющий рассмотреть тембр академического певческого голоса в качестве музыкального знака. Эффективным для достижения поставленной цели оказалось применение метода «уликовой парадигмы» Карло Гинзбурга, давшего возможность реконструировать на основе почерпнутых из естественных наук косвенных данных представления о глубинных семантических истоках речевых стереотипов. Выявление влияния на их формирование биопсихических и социокультурных факторов стало возможным благодаря использованию метода контекстуального анализа.

Основой теоретической базы стал, прежде всего, фундаментальный труд Е. В. Назайкинского (1988) «Звуковой мир музыки». Особую значимость для определения направления исследования представляют размышления учёного о характеристической функции вокальной типологии. Кроме того, автор статьи во многом опирался на результаты собственных исследований участия тембра певческого голоса в трансляции и восприятии содержания музыкального произведения (Лимитовская, 2022; 2024b; 2024c). Для аргументации основных теоретических положений статьи привлечены работы по эволюционной биологии (Puts, Hill, Bailey et al., 2016), эндокринологии (Осадший, Солдаткин, Крючкова и др., 2021; Старостина, Стаценко, Свистушкин, 2022), отоларингологии (Шиленкова, Бестолкова, 2013; Afsah, 2024), социальной психологии (O'Connor, Barclay, 2017), коммуникации (Floyd, Ray, 2003), а также исследования в области восприятия звука в радиоречи (Пасикова, 2019; Сомова, 2011) и аудиомаркетинге (Lowe, Haws, 2017).

Результаты настоящего исследования могут быть интересны исполнителям камерной вокальной музыки, а также педагогам, реализующим учебные дисциплины «Сольное пение» и «Концертмейстерский класс». Осведомлённость об имманентном спектре значений, возникающих у слушателя под воздействием того или иного голоса, поможет скорректировать выбор произведений при формировании как концертного, так и учебного репертуара, а также избежать возникновения возможного несоответствия между художественным образом исполняемого произведения и его акустическим воплощением. Также материалы статьи могут быть использованы при практической реализации учебных курсов, которые призваны вести к пониманию содержательно-смысловой сущности вокального произведения («Теория музыкального содержания», «Основы исполнительской интерпретации» и т. д.).

Кроме того, статья может быть полезна музыковедам, ведущим исследования в области музыкального содержания и музыкальной коммуникации, а также широкому кругу читателей, интересующихся данной проблемой.

Обсуждение и результаты

Напомним, что тембр является одной из характеристик звука, который возникает в результате механических колебаний его материального источника. Изменяя плотность воздушной, водной или твёрдой среды, звуки формируют волны, которые, преобразовываясь органами слуха, передают разнообразную информацию, прежде всего о предметных свойствах объектов физического мира и их пространственной локализации. Подчёркивая бессознательный механизм их восприятия, Т. Рид отмечал: «Когда я слышу определённый звук, я непосредственно, без всякого рассуждения заключаю... Нет никаких предпосылок, при помощи которых это заключение выводилось бы по правилам логики. Оно является результатом принципа нашей природы, общего для нас с животными» (2000, с. 139). И поскольку среди параметров звука именно тембр «вбирает эффекты всех других свойств,

выступает как характер звучания в целом» (Назайкинский, 1988, с. 34), он становится акустическим кодом любого объекта физического мира, включая человека.

Как известно, «звучание» человека реализуется через голос. Тембрально-высотные характеристики звуков, издаваемых при помощи органов фонации, были особо значимы уже на заре существования человечества. Пока у наших предков не сформировалась речь, в процессе обмена необходимой для выживания *homo sapiens* как биологического вида информацией важную роль играли голосовые сигналы доречевой коммуникации. И. А. Трифонова (2008) полагает, что они являются звуковой материализацией (экстериоризацией) глубинных эмоций, вызываемых витальными (*vita* – жизнь) потребностями человека. Практически о том же пишет Д. К. Кирнарская: «В форме простейших голосовых сигналов люди сообщали друг другу о себе и побуждали собеседников к ответному действию» (2004, с. 52). Она же отмечает, что в те далёкие времена люди умели «содержательно передавать и воспринимать звуковую информацию» (Кирнарская, 2004, с. 52), подчёркивая, что главным инструментом в этих коммуникативных процессах был голос. Исходя из того, что звук вообще, а также звук голоса в частности, не существует вне тембра, можно предположить, что именно тембр актуализирует сформированные в ходе филогенеза глубинные когнитивные механизмы, которые, будучи «по умолчанию» встроенными в человеческую психику, и по сей день во многом определяют восприятие как речевого голоса в повседневной жизни, так и вокального тембра в музыке.

Самым простым голосовым информационным кодом, непроизвольно считываемым нами до сих пор, можно считать соотношение низких звуков с крупными объектами и, наоборот, высоких с маленькими. Подобная информация важна человеку не только для обеспечения собственной безопасности (крупный объект, даже если он не проявляет агрессии, с большой долей вероятности может быть потенциальным источником угрозы жизни и здоровью). Поведенческая программа продолжения рода и тесно связанная с ней необходимость установления иерархии в группе себе подобных обусловила значимость высоты и тембра человеческого голоса в борьбе за право быть главным в племени и дать жизнь следующему поколению.

Представляется, что именно на этом этапе развития человечества сформировалась палеолитическая когнитивно-акустическая триада – «низкий-большой-главный» и её антонимический вариант, которые лягут в основу восприятия любой звуковой информации, транслируемой человеческим голосом (Lowe, Haws, 2017). Исходя из того, что «звук – это не только энергия, но и источник этой энергии, связь между объектом и собственно звуковым полем мы воспринимаем как тембр» (Мякотин, 2020, с. 61), можно сделать вывод о том, что именно уникальная обертоновая «окраска» голоса становится однозначным акустическим маркером человека, кодируя невыразимые другим способом сведения об его размерах, маскулинности/феминности, а также готовности доминировать или подчиняться. Принимая во внимание мнение ученых о том, что «голос считается важнейшей второстепенной половой характеристикой» (Afsah, 2024), выскажем предположение, что когнитивная интерпретация семантики певческого академического звука будет во многом обусловлена эволюционно-биологическими механизмами, нашедшими отражение в повседневном-перцептивном восприятии речевых тембров. Ниже мы будем неоднократно обращаться к их классификации, данной Барбарой Макэфи (Barbara McAfee) в работе «Полный голос, искусство и практика владения вокалом» (*“Full Voice Art and Practice of Vocal Presence”*), которая соотносит тембр голоса с одной из пяти стихий: *The Earth Voice* (Земля), *The Fire Voice* (Огонь), *The Water Voice* (Вода), *The Metal Voice* (Металл), *The Air Voice* (Воздух) (Цит. по: Цибуля, 2019).

Тот же самый подход, только в отношении инструментального тембра, независимо от американского исследователя применяет А. Г. Алябьева (2012). Подобное установление соответствий между космическими первоэлементами и тембром звука обозначает истоки музыкально-когнитивных процессов на уровне архетипов коллективного бессознательного и объясняет глубинные, универсальные законы воздействия и восприятия тембра.

К примеру, низкий голос у мужчины прежде всего коррелируется с крупными габаритами его обладателя. Однако для естественного отбора важнее то, что массивность голосовых связок, в недрах которых формируется басовая окраска голоса, возникает на фоне повышенного уровня тестостерона. Этот гормон влияет не только на половую активность, но и на концентрацию внимания, объём памяти, скорость мышления и ориентацию в пространстве, а также свидетельствует о хорошем иммунитете и устойчивости к депрессии (Puts, Hill, Bailey et al., 2016). Таким образом, на раннем этапе существования человечества низкий мужской голос (бас) был весомой заявкой на выполнение желаемой биологической (альфа-самец) и/или социальной функции (лидер племени), поскольку его обладатель через тембр косвенно демонстрировал необходимый для этого набор качеств.

Напротив, высокий мужской голос может указывать на низкий уровень андрогенов, который чаще всего наблюдается у юношей в пубертате и взрослых мужчин с повышенным уровнем кортизола (гормон стресса). Кроме того, с возрастом также снижается количество тестостерона, и мужчина начинает говорить более высоко (Шиленкова, Бестолкова, 2013; Старостина, Стаценко, Свистушкин, 2022). Очевидно, что с точки зрения противоположного пола мужчины из перечисленных выше категорий менее привлекательны как партнёры для продолжения рода. И хотя эта причинно-следственная логика оценки высокого мужского голоса нередко даёт сбой, восприятие речевого тенора происходит чаще всего по вышеизложенной схеме, выводящей на первый план амаскулинность.

Поскольку мужчин с определённым набором экстериоризируемых через тембр личностных (биологических) и социальных качеств для гармоничного существования человеческого общества требуется ограниченное количество, природные «крайние» голоса бас и тенор встречаются нечасто. Большинство же мужчин после мутации обретают баритон (дословно значит – «тёмный звук»). В данном случае баритональный тембр сообщает о том, что его обладатель – обычный «нормальный» мужчина. При этом семантический диапазон голоса достаточно широк и варьируется в зависимости от того, к какому из крайних голосов он ближе по высоте.

Переходя к рассуждениям о формировании глубинной семантики женских голосов, отметим, что у женщины, как и у мужчины, гортань и голосовые связки являются гормонально зависимым органом. Поэтому тембр и высота женского голоса могут многое поведать о фертильности и здоровье его обладательницы. Очевидно, что в современных условиях экология, образ жизни, наличие вредных привычек, стресс и прочие факторы «цивилизации» часто вызывают отклонения от стереотипного восприятия голоса. Однако для наших древних предков высокий женский голос являлся индикатором молодости и в то же время сформированности биологической функции женщины репродуктивного возраста к продолжению рода.

Справедливость этих интуитивных выводов подтверждают современные исследования в области эндокринологии (Старостина, Стаценко, Свистушкин, 2022). Учёные доказали, что количество женского гормона эстрадиола влияет не только на участвующие в звукообразовании ларингеальные структуры, во многом обуславливающие тембр голоса, но и на округлость форм тела, мягкость кожи, эмоциональное состояние и либидо, то есть то, что обозначается словом «женственность». Кроме того, перцептивно-биологические механизмы слухового восприятия «подсказывают» мужчине, что обладательница высокого (звонкого и серебристого или мягкого и нежного) голоса – маленькая женщина с хрупким телосложением, которая нуждается в опеке и защите, а также может стать вполне достойным кандидатом на роль матери будущего потомства. Рядом с такой представительницей слабого пола мужчина кажется сильным и брутальным, что способствует, в случае необходимости, его психологической компенсации и повышению самооценки.

Интересно, что в фильмах-сказках советского периода все главные положительные героини (Ильмень-царевна в «Садко», Снегурочка, Золушка, Алёнушка из кинофильма «Огонь, вода и медные трубы» и т. д.) говорят именно такими высокими, тонкими «кукольными» голосами, которые являются звуковым воплощением кротости – качества, чрезвычайно приветствовавшегося и христианской церковью («Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Матф. 5:5)), и традиционной культурой («Ищи кротости, чтоб не дойти до пропасти» (Даль В. И. Пословицы русского народа. 1879. [https://ru.wikisource.org/wiki/Пословицы_русского_народа_\(Даль\)/Строгость_—_Кротость](https://ru.wikisource.org/wiki/Пословицы_русского_народа_(Даль)/Строгость_—_Кротость))). Самым ярким примером подобного голосового образа может служить Настенька из сказки «Морозко». Её тембр, как показывает анализ контента бесед-чатов на интернет-форумах, женщин активно раздражает, а многих мужчин приводит в восторг, что вполне соотносится с описанными выше эволюционными механизмами восприятия звука голоса. Они же объясняют тот факт, что в ситуации, когда женщина пытается понравиться мужчине, она рефлекторно начинает говорить тоньше и мягче (Floyd, Ray, 2003). Подобный пример голосового поведения, являющийся одним из инструментов реализации базовой биопрограммы развития, можно условно назвать «синдромом Настеньки» (термин автора статьи. – А. Л.).

Самым семантически неоднозначным является низкий женский голос. Во-первых, подобный тембральный окрас, биологически возникающий вследствие избытка тестостерона в женском организме, подсознательно расценивается как свидетельство возможной повышенной сексуальности. Так формируется неразрывно связанный со звучанием низкого грудного голоса архетип *роковой обольстительницы*.

С другой стороны, с возрастом у женщины становится больше мужских гормонов и голос понижается. Пресбифония, или физиологические возрастные изменения голоса, характерная для пожилого и старческого возраста (Шиленкова, Бестолкова, 2013), вызывает к жизни ещё одну устойчивую ассоциацию – *мать* или *старуха*. Разумеется, бывают низкие женские голоса и у юных, скромных девушек. Но этот природный физиологический феномен, который вызывает приводящее к когнитивному диссонансу противоречие между озабоченным (человек) и означающим (голос), встречается нечасто.

В восприятии низкого женского голоса противоположным полом есть ещё одна смысловая грань. В сочетании с минимальным динамическим уровнем он создает особый интимный субтон, генерирующий новый типаж – *женщина-загадка*, которая вызывает ощущение глубинной тайны и желание её постичь. Отметим, что в этом случае в восприятие включаются более поздние, психологические механизмы, базирующиеся, однако, на присущем мужчинам от природы охотничьему азарту и стремлении к исследованиям.

Таким образом, эволюционные корни человеческого восприятия тембра голоса во многом объясняют тот факт, что и в эпоху палеолита, и в настоящее время первоначальная оценка привлекательности, физической силы или социального статуса человека осуществляется именно под его (тембра) воздействием. Яркое подтверждение тому мы находим в исследованиях радиоречи (Сомова, 2011; Пасикова, 2019), где, как отмечает Е. Г. Сомова, имеет место «колоссальное возрастание информативной роли тембральных характеристик» (2011, с. 119). Подчёркнём, что речь о *стационарной части тембра*. Под этим термином мы понимаем спектральный комплекс, обусловленный физическими качествами источника звука. В случае с голосом – это физиологические и анатомические особенности человека, данные ему от природы.

Имеются сведения о том, что звучание голоса радиоведущего позволяет слушателям не просто визуализировать его внешний облик, но и наделить определёнными личностными характеристиками (Сомова, 2011, с. 121). Результаты исследований дают основание полагать, что тембр голоса актуализирует не только индивидуальный опыт. Аппелируя к глубинным структурам человеческой психики, он вызывает ассоциативность, которую возможно назвать интересубъективной, поскольку под воздействием звукового сигнала оживают не только личные, но и накопленные человеческим опытом впечатления. Как и в любом природном звуке, в звучании голоса заложено «глубоко запрятанное значительное содержание, содержание жизни его вида и рода, его инстинктов жизни и смерти, продолжения и сохранения» (Назайкинский, 1988, с. 67), которое образует его базовый семантический уровень. При этом отмеченное Ю. Н. Рагсом «коренное свойство нашего слуха –

способность обобщать в одном качестве количественно различающиеся звуковые явления» (Цит. по: Алябьева, 2012, с. 6) объясняет существование архетипических (универсальных) «образов голоса», на основе которых возникает следующий «культурный слой» связанных с ним стереотипов.

Поскольку история музыки длительное время была сопряжена с церковным пением, где царили мужские голоса, продолжение исследования формирования семантики академического вокального тембра начнем с тенора. В середине XX века известный певец (тенор) Дж. Лаури-Вольпи писал: «Теновый тембр – это “зона перехода”, лежащая между мужскими и женскими голосами, голос промежуточный, в некотором смысле “двуполюс”, в чем-то мужской, а в чем-то женский» (1972, с. 140). Обертонная окраска и частотный диапазон голоса тенора (его верхний участок точно соответствует нижнему регистру сопрано), транслирующие его «амаскулинность», обусловили значение этого голоса в церковном пении. Тенор надолго становится звуковым воплощением «ангелогласного пения» во славу Бога. Отметим, что упомянутая выше культурная семантика высокого мужского голоса интернациональна, что ещё раз подчёркивает ее биологические корни. Сначала в западной (григорианский хорал, а затем дисканты и органумы), а затем и в русской духовной музыке (прежде всего, знаменный распев) тенор, лишенный земной мужской «телесности», выступает как носитель сакрального начала, как материальная субстанция стремящейся к Богу души. Интересно, что когда на Руси к XVII – началу XVIII в. распространилось партесное пение и в хор добавились другие голоса, «партия теноров, певших мелодию (знаменного или греческого распева), была самой многочисленной и выделялась на фоне общего звучания хора» (Павел (Коротких), 2010, с. 27), ставя тем самым при исполнении духовой музыки через тембровую семантику правильный смысловой акцент.

При этом тенору предписывалось выпевать «сладким и преблагим гласом» (Павел (Коротких), 2010, с. 27), поскольку, как отмечает И. Е. Ефимова, «сама сладость пения отождествлялась со святостью, ведь “если душа сладостно поет перед Богом, то и в людях сладость пения возбуждает святую страсть”» (Ефимова И. Е. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») // Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Лань, 2001, с. 122-123). Возможно, это стало одной из причин формирования выходящей за рамки церковной службы семантики тенора. В мире наиболее частым эпитетом к этому голосу становится «сладкоголосый», и, несмотря на существование других по характеру звучаний, о которых будет сказано ниже, складывается стереотипный «образ голоса», нашедший отражение в оперных персонажах. Отметим, что базовая культурная семантика тембра в опере формируется в Западной Европе. Это объяснимо, поскольку в России профессиональная опера возникает значительно позже и пользуется уже готовыми наработками, которые нередко обогащаются и переосмысливаются.

Анализируя основные черты теноровых персонажей, можно отметить следующее. Герой чаще всего молод, любвеобилен (его участие в любовном многоугольнике обязательно) и эмоционально нестабилен. Как известно, «тестостерон и другие гонадотропные гормоны влияют на регуляцию эмоциональных реакций» (Осадший, Солдаткин, Крючкова и др., 2021, с. 19), поэтому образ, создаваемый тенором, импульсивен и подвержен частым сменам настроения. Ему присущи душевные терзания – он готов к подвигам, но редко осуществляет реальные действия, предпочитая страдать (склонность к депрессии у мужчин ученые также связывают с недостатком андрогенов (Осадший, Солдаткин, Крючкова и др., 2021, с. 19)). Нередко тенор занимает «позицию жертвы», демонстрируя экстернатальный локус контроля, подразумевающий оправдание своих жизненных неудач внешними обстоятельствами.

С другой стороны, выявленное учёными у мужчин старше 65-ти лет истончение голосовых связок, приводящее к феминизации голоса и повышению его основной частоты, особенно заметное у теноров, нашло отражение ещё в одном, нечасто встречающемся культурном амплуа тенора в опере. Это немногочисленные отцы в западноевропейском репертуаре (Идомоней в одноимённой опере Моцарта, Элеазар из «Жидовки» Галеви, Арджирио, Контарено, Паоло Эриссо в операх Россини), а также умудрённые и просветлённые старцы в русских операх (Финн, Берендей, Юродивый). Однако тенор, не охваченный любовной страстью, в опере редкий персонаж, и приведённые примеры, скорее, подчёркивают общее правило.

Если сопоставить звучание тенора с классификацией речевых тембров Барбары Макэффи, то больше всего он подходит под категорию *The Air Voice* (Воздух). Она характеризуется преобладающим головным резонированием, в результате формирующим несильный, но полётный звук, обуславливающий лёгкость тенового тембра. Акустический портрет тенора дополняет определённое возможной при звукоизвлечении «заглубленной» или «горловой» эмиссией (Лаури-Вольпи, 1972, с. 142) теплое и мягкое звучание, характерное для *The Water Voice* (Вода). В результате формируется собирательный «образ голоса», который, с одной стороны, имеет объективные биологические корни, а с другой – отражает интересубъективные личностные особенности описанных выше оперных типажей.

Отдельно необходимо сказать о такой разновидности высокого мужского голоса как драматический тенор (*Tenor di forza*), который стал востребованным в конце XIX века в операх Дж. Верди и веристов. Он также воплощает любовный потенциал тенора, однако это чувство качественно трансформируется. Тенор – «борец за свободу» (Каварадосси, Радамес, Манрико, Шенье) – балансирует между любовью к женщине и к Родине/справедливости, где последняя ипостась одерживает верх, добавляя в семантическую палитру высокого мужского голоса героический валёр. Но наиболее аттрактивным для зрителя является тенор-«мститель» (Отелло, Хозе, Канио), демонстрирующий в той или иной мере проявления психопатического состояния, вызванного ревностью. Мотивированный или беспочвенный страх потерять партнёра, который тенору по биологическим законам достаётся в качестве чрезвычайно удачного стечения обстоятельств, приводит к травмирующей психику

фрустрации и превращает первоначального гармоничного «воздушно-водного» тенора в «огненно-металлического дракона», поскольку в классификации Б. Макэфи драматический тенор можно соотнести прежде всего с типом *The Fire Voice* (Огонь). Активное, энергичное дыхание, вибрация в солнечном сплетении – всё это способно передать страсть, энергию и личные амбиции. Вариантом звучания этого голоса можно считать *The Metal Voice* (Металл), где сильный металлический тембр формируется, резонируя в области носа, лба и глаз. Отметим, что драматический тенор – голос противоречивый по своей природе, поскольку использует вокальную механику, характерную для более низких голосов. В воспитании *Tenor di forza* важно умение петь на пониженной гортани (ларингальная школа Артуро Мелокки (Зайтов, 2021, с. 101-112)). Это не только даёт добавляющее маскулинности плотное грудное звучание и пробивную силу голосу, но и вносит диссонирующий элемент в восприятие базовой семантики тенора.

В противоположность тенору, бас в опере – фигура масштабная и эпичная. Басовый персонаж ни при каких обстоятельствах не может быть «мелким». Обладатель глубокого низкого голоса (Б. Макэфи называет его *The Earth Voice* (Земля)) наделен твёрдым характером, устойчивостью и основательностью, а звучание баса связано с демонстрацией силы и власти. Дж. Лаури-Вольпи отмечает, что «в опере басу обычно поручается выражать мудрость, отеческую строгость, аскетическое мученичество, святость» (1972, с. 246). Правители, служители культа, благородные отцы, наставники, герои и злодеи – вот неполный перечень сценических амплуа баса. Отдельно надо отметить то, что сам Сатана (Мефистофель у Берлиоза, Гуно и Бойто, а также Ник Шедоу у Стравинского) материализован тембром этого голоса.

Таким образом, семантика «крайних» мужских голосов в опере достаточно определённа, конкретна, узка и специфична. Баритональные же персонажи, напротив, очень трудно однозначно классифицировать. И поскольку обладатель речевого баритона в повседневной жизни воспринимается как образец биологической нормы мужчины, характеризующейся значительной вариативностью в границах допустимого, то и на оперной сцене палитра создаваемых баритоном типажей отличается широтой и разнообразием.

Характеризуя семантические амплуа баритона, Дж. Лаури-Вольпи пишет: «В операх Россини и Верди баритон обрел себя по-настоящему, получив возможность создавать звукописные портреты любящих отцов, изображать ярость оскорбленных мужей, звучать в устах предрежащих власть монархов или мудрецов, предостерегающих от роковых ошибок. Наряду с этим, баритону порой поручается передать ветреный характер Дон-Жуана или характер неистощимого на выдумки непоседы-цирюльника» (1972, с. 204). Таким образом, в западноевропейской романтической оперной традиции тембр баритона ближе к семантическому спектру баса. В русской же опере XIX века этому голосу поручаются партии лирико-драматические (Водемон, Елецкий, Онегин, Грязной, Мизгирь, Демон, Алеко). Герой любит и страдает, что смещает семантический акцент в отечественном баритоновом репертуаре в теноровую сторону. В классификации Б. Макэфи самой подходящей характеристикой для баритона представляется *The Water Voice* (Вода), хотя он, в зависимости от драматургической роли персонажа, может быть отнесён к любой стихии, кроме воздушной.

Так же культурное продолжение в опере нашли имеющие эволюционные корни представления о типажах, связанных со звучанием женских голосов.

Сопрано (колоратурные, лирико-колоратурные и лирические) – чаще всего девушки, возможные будущие матери, воплощение чистоты и невинности. В звучании упомянутых разновидностей высокого женского голоса преобладает головное резонирование, что позволяет сопоставить его с речевым тембром *The Air Voice* (Воздух). И хотя характеристики этого типа голоса, данные Б. Макэфи, несколько субъективно-поэтичны («ангельский», «дуновение ветра», «вдохновение»), они отражают суть сопрановых типажей. Обогащение семантики сопрано идёт по теноровому сценарию. Оно становится возможным за счёт «использования подсызочного давления и более глубоких типов дыхания» (Зайтов, 2021, с. 144). Путь драматизации у этих голосов один – при звукоизвлечении значительную роль начинает играть грудное резонирование. В случае с сопрано это добавляет «женской телесности» в звучание высокого женского голоса. Соответственно, типаж драматических сопрано – это молодые и страстные женщины, обладающие преимущественно сильным характером. Отметим, что семантическое противоречие между природой голоса, определяющей высоту его основного тона, и вокальной механикой приводит к тому, что персонажи драматического сопрано воспринимаются как сложные натуры, обуреваемые внутренними терзаниями.

Завершая обзор культурных оснований в формировании семантики академического певческого голоса, обратимся к категории низких женских голосов: меццо-сопрано и редкое контральто. Как было описано выше, первопричиной подобного тембрального окраса является повышенный уровень тестостерона в женском организме. Отражая биологическую ситуацию, когда низкий голос подсознательно расценивается как свидетельство возможной повышенной сексуальности его обладательницы, на романтической оперной сцене возникает типаж роковой женщины, который, по мнению Е. Н. Ущиповской, «выступает как специфический тип женской личности, в котором сочетаются самовлюблённость и духовный поиск, желание манипулировать другими и природный талант, отсутствие чувства вины и реализация себя в другом человеке» (2021, с. 21), в чистом виде представленный образом Кармен. Другие «меццовые» персонажи, встречающиеся в культовых западных операх XIX века (Амнерис, Далила, Шарлотта, Эболи) обнаруживают психологическое сходство с типажам драматического сопрано, что позволяет исполнять указанные партии и тем, и другим типом голоса. В русской опере меццо-сопрано чаще всего материализует образы сильных духом молодых беззаветно любящих женщин (Люба-баша, Марфа из «Хованщины», Кума), при этом у слушателя не возникает ощущения внутреннего духовного терзания, поскольку единство тембра и эволюционно-биологических предпосылок, этот тембр вызывающих, создаёт в восприятии совершенно целостный, гармоничный образ.

Интересно, что при драматургическом противопоставлении двух женских типажей «победу» одерживают как раз сопрановые персонажи. В качестве иллюстрации позволим себе привести компилятивную цитату из воспоминаний великой Марии Петровны Максаковой. «Иногда мне приходилось слышать от зрителей, что в “Царской невесте” партия Марфы менее ярка, нежели Любаши. А значит, трудно поверить, что Грязной мог предпочесть отчаянной, огневой Любаши вялую пресноватую Марфу». И всё же, стоя рядом с А. Неждановой на сцене (эпизод в последнем акте, где Марфа и Любаша вдвоем), Максакова, испытав воздействие «хрустальной чистоты голоса, очарование необъяснимой женственности и трогательности» Марфы, признавалась от лица своей героини: «Я чувствовала, что бесполезно с нею тягаться: не одолею!» (Максакова М. П. Мария Петровна Максакова: Воспоминания. Статьи / сост., ред., лит. обр. и вст. ст.: Е. Грошева. М.: Советский композитор, 1985, с. 85).

Следующий типаж, отражающий ситуацию гормонального понижения голоса у женщин, – это оперные «старухи», среди которых по возрасту настоящей старухой является, пожалуй, лишь Графиня в «Пиковой даме». По законам жанра, меццо либо создает контрастную драматургическую оппозицию сопрано (Амнерис), либо просто исполняет роль второго плана, необходимую по сюжету (Ларина, няня).

Наиболее, на наш взгляд, выпадающими из эволюционно-биологического обоснования формирования культурной семантики низкого женского голоса в опере являются партии юных девушек, которые поют низкими голосами (Ольга, Полина). Разумеется, что у всякого правила бывают исключения и этот феномен можно объяснить только драматургической необходимостью и сослаться на условность оперного жанра. Однако в воспоминаниях о М. П. Максаковой есть строки, которые помогают постичь загадку контральтовой партии Ольги («Евгений Онегин») и в то же время не противоречат выдвинутой нами гипотезе: «Ее Ольга пела альтом подростка, чуть ломким по-мальчишески. У девочек в переходном возрасте бывает время, когда они “альтят”. Именно этот тембр, как краска образа, говорит о ее юности. Тогда становилось ясно, что этой девочке, не знающей любви, а только играющей в любовь, никакой колоратуры не нужно, но еще меньше нужны ей женские бархатные низы. <...> Она как бы не придавала значения словам, которые для Ленского были полны глубокого смысла» (Максакова, 1985, с. 239). То есть певица, поющая Ольгу, должна, применяя вокально-технологические термины, определяющие характер смыкания, исполнять всю партию на так называемых «тонких» связках в фальцетном режиме, не включая режим «толстых связок» и грудное резонирование, уплотняющие звук и обогащающие его обертонами, что, в конечном итоге, мешает правильному восприятию образа.

Выскажем предположение, что и «брючные роли» – партии мальчиков/юношей – должны исполняться в подобной манере, без злоупотребления упомянутыми выше бархатными низами, которые делают образ женоподобным. Не достигшие пубертата молодые люди, у которых еще не начали вырабатываться андрогены, образуют особую категорию, для звукового образа которой нужны специфические тембровые краски. В данном случае можно рекомендовать певице-контральто выбрать в качестве ориентира звучание хорового альта (мальчика), который первоначально заменял в церковном пении и без того бестембровый теноровый фальцет, и максимально приблизиться по манере звукоизвлечения к биологическому прототипу.

С точки зрения классификации Б. Макэфи, основной смысловой регистр низких женских голосов – это «Земля», но им доступна и огненная, и воздушная стихии. Разнообразие типажей, создаваемых меццо-сопрано и контральто, роднит их с баритонами.

Заключение

Подводя итоги, отметим следующее. Семантика академического вокального тембра формировалась на основе фундаментальных эволюционных механизмов, что определяет архетипичность генерируемых им звуковых образов. При этом базовое свойство тембра отображать индивидуальные особенности источника звука и в то же время обобщать корневые черты аналогичных звуковых объектов обуславливает формирование стереотипов восприятия речевого голоса. Они становятся важным инструментом звуковой коммуникации, поскольку вбирают в себя основные признаки типов натуры и личности, которые человек бессознательно соотносит со звуками того или иного акустического спектра.

Культурно-художественной концентрацией характеристичности речевого тембра можно считать сложившуюся в европейской оперной традиции номенклатуру певческих голосов. Она не только упорядочивает их по акустическим параметрам, но и соотносит с «определёнными человеческими типажам, представления о которых формировались на протяжении многих лет как в процессе биологической эволюции, так и при развитии социальных норм и эталонов» (Лимитовская, 2024а, с. 81). Таким образом, в тембре академического голоса проявляется его имманентная способность к «пробуждению представлений и мыслей о явлениях мира» (Лимитовская, 2024а, с. 78). Это свойство, по мнению В. В. Медушевского, является одним из признаков музыкального знака – структурообразующего элемента в системе смыслов музыкального произведения. Потому на пути к адекватной интерпретации вокальных сочинений певцам и вокальным педагогам необходимо помнить о титульности тембра в музыкально-когнитивных процессах и учитывать это при облечении в корректную звуковую форму зафиксированного на бумаге замысла композитора.

В завершение необходимо подчеркнуть, что семантика тембра певческого голоса является важным, но не единственным контекстуальным фактором, на который необходимо обратить внимание при выборе репертуара. Специфика гендерного мышления, отражённая в поэтическом тексте, а также наличие посвящений являются интересной темой для размышления об экстрамузыкальных смыслах в романсах. Кроме того, акустические

свойства голоса, а также исполнительские приёмы, варьирующие его тембр, могут стать перспективным направлением для дальнейших исследований.

Источники | References

1. Алябьева А. Г. О методе темброво-цветовых соответствий // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 4.
2. Зайтов Г. С. Резонансные стратегии в оперном вокальном исполнительстве: теория и практика: дисс. ... к. иск. Екатеринбург, 2021.
3. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004.
4. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / пер. с итал. Ю. Н. Ильина. М.: Музыка, 1972.
5. Лимитовская А. В. К вопросу о влиянии тембра певческого голоса на восприятие содержания вокального произведения (на примере исполнения романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо») // Художественное образование и наука. 2022. № 3 (32). <https://doi.org/10.36871/hon.202203014>
6. Лимитовская А. В. К вопросу о роли тембра в музыкальной коммуникации // Наука. Искусство. Культура. 2024а. Вып. 1 (41).
7. Лимитовская А. В. Тембр голоса и содержательные метаморфозы акустического текста (на примере Каватины Алеко С. В. Рахманинова) // Образование и культурное пространство. 2024b. № 1. https://doi.org/10.53722/27132803_2024_1_78
8. Лимитовская А. В. Тембр и смысл: когнитивные стратегии восприятия музыкального содержания вокального произведения (на примере романса С. В. Рахманинова «Здесь хорошо») // Pan-Art. 2024с. Т. 4. Вып. 4. <https://doi.org/10.30853/pa20240055>
9. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки: сб. статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. М.: Музыка, 1980.
10. Мякотин Е. В. Тембр как знаковая система. К проблеме структурного анализа музыкального тембра // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 6. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2020.6.33331>
11. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.
12. Осадший Ю. Ю., Солдаткин В. А., Крючкова М. Н., Фаустова А. Г. Депрессия у мужчин с дефицитом тестостерона // Журнал неврологии и психиатрии им. С. С. Корсакова. 2021. № 121 (10). <https://doi.org/10.17116/jnevro202112110119>
13. Павел (Коротких), иеромонах. Беседы о церковном пении // Труды Коломенской Духовной семинарии. М.: Русский раритет, 2010. Вып. 5.
14. Пасикова О. Н. Акустические средства репрезентации образа в радиорекламе // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2019. № 3 (33).
15. Рид Т. Исследования человеческого ума на принципах здравого смысла / пер. с англ., пред. Ю. Е. Милютин. СПб.: Алетейя; Лаборатория метафизических исследований при философском факультете СПбГУ, 2000.
16. Сомова Е. Г. Тембр как элемент звуковой метафоризации в радиоречи // Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 (42).
17. Старостина С. В., Стаценко Я. А., Свистушкин В. М. Оптимизация комплексного подхода к коррекции голоса при эндокринопатиях (аналитический обзор) // Проблемы эндокринологии. 2022. № 68 (2). <https://doi.org/10.14341/probl12822>
18. Трифонова И. А. Домузыкальный этап в развитии детского голоса // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 88.
19. Ушаповская Е. Н. Образ роковой женщины в оперном творчестве Прокофьева 1910-1920-х гг. // Культура и искусство. 2021. № 10. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2021.10.36633>
20. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 1 (5).
21. Цибуля Н. Б. Тембр голоса и его соотношение с невербальными составляющими коммуникации // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. № 5 (821).
22. Шиленкова В. В., Бестолкова О. С. Пресбифония. Возрастные изменения акустических параметров голоса // Вестник оториноларингологии. 2013. № 78 (6).
23. Afsah O. Effects of hormonal changes on the human voice: A review // The Egyptian Journal of Otolaryngology. 2024. Vol. 40. № 22. <https://doi.org/10.1186/s43163-024-00578-5>
24. Floyd K., Ray G. B. Human affection exchange: IV. Vocalic predictors of perceived affection in initial interactions // Western Journal of Communication. 2003. Vol. 67 (1). № 4.
25. Lowe M. L., Haws K. L. Sounds big: the effects of acoustic pitch on product perceptions // Journal of Marketing Research. 2017. Vol. 54. № 2. <https://doi.org/10.1509/jmr.14.0300>
26. O'Connor J. J. M., Barclay P. The influence of voice pitch on perceptions of trustworthiness across social context // Evolution and Human Behavior. 2017. Vol. 38. № 4. <https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2017.03.001>
27. Puts D. A., Hill A., Bailey D. H., Walker R. S. Sexual selection on male vocal fundamental frequency in humans and other anthropoids // Proceedings of the Royal Society B: Biological Science. 2016. Vol. 283. № 1829. <https://doi.org/10.1098/rspb.2015.2830>

Информация об авторах | Author information**RU****Лимитовская Анна Валентиновна¹**, к. иск.¹ Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского**EN****Anna Valentinovna Limitovskaya¹**, PhD¹ Tsiolkovsky Kaluga State University¹ limitovskaya70@gmail.com**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 26.05.2025; опубликовано online (published online): 22.06.2025.

Ключевые слова (keywords): знаковые свойства тембра; семантика академического певческого голоса; архетипические «образы голоса»; адекватная интерпретация вокального сочинения; iconic properties of timbre; semantics of academic singing voice; archetypal “voice images”; adequate interpretation of vocal composition.