

III
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА
НАРОДОВ РОССИИ

Г. М. КАРПОВА
(Петрозаводск)

Саамские лывьт и карельские йойги: опыт сравнительного описания

Вопросы взаимодействия и взаимовлияния культур пограничных территорий всегда вызвали интерес исследователей и часто помогали уточнить характеристику каждой из них, а также пролить свет на «белые пятна» в истории традиционной культуры. Таковыми, не освещенными до настоящего времени, остаются вопросы взаимоотношения музыкально-поэтических импровизаций двух этносов — саамов и карел, живущих на соседних землях Севера России¹. В ходе экспедиционной работы автора статьи поразило не только их своеобразие, но и удивительное сходство интонационного и артикуляционного компонентов². Ситуация территориального пограничья проживания этносов заставила произвести некоторые изыскания с целью выяснить, имеют ли эти слуховые впечатления объяснение с научной точки зрения. Настоящая статья — попытка в свете новых открытий в области этнографии, этнолингвистики, археологии и компьютерных технологий обратиться к проблемам традиционной культуры саамов и карел, включив в круг средств научного поиска разные методики структурно-типологического анализа.

В настоящее время земли проживания саамов входят в государственные границы четырех стран: Норвегии, Швеции, Финляндии и России. Данные археологии и истории говорят о том, что ранее границы их расселения были гораздо южнее. Саамская топонимика широко представлена на территории всей Карелии, включая Обонежье, и распространяется далеко на восток от нее (Архангельская область, Республика Коми). Северную и среднюю Карелию саамы населяли вплоть до Онежского озера еще в XVI—XVII вв.

До XII в. н. э. в греческом языке народность имела название финой, а в латинском языке — фенни. Финны, русские и карелы длительный период времени называли их лопью, лопарями, лаппи, лаппонами, лаппу. «По мнению ряда этнографов, название «лопарь» происходит от карельского *lorri* или финского *lappi* — «конец», «край», «предел».

Русские исследователи Д. Островский и В. Львов соглашались, что «лопь — человек, живущий на самом краю земли»³. Исследователь и фольклорист Н. Н. Харузин, автор объемной монографии «Русские лопари»⁴, писал, что «саамы себя называют “саоме”, “суома”, “само”, “самбо”, “суоуме”»⁵. Общепринятым в России это самоназвание становится с 1930 г.

В силу многих исторических причин саамский этнос не имеет единого языка, о чем говорят ученые-лингвисты XX в. Профессор Д. В. Бубрих характеризовал саамскую речь таким образом: «Тут что ни река, что ни долина — особый диалект. Географически близкие друг к другу диалекты сходны, географически друг от друга отдаленные — различны, и это различие вместе с расстоянием нарастает. На расстоянии уже нескольких сотен километров возможность взаимопонимания полностью иссякает, — а тянется саамская речь больше, чем на сотни километров. Об одном саамском языке никак нельзя говорить... Выход их создавшего положения только один: говорить не о саамских языках, а о саамской речи»⁶.

Лингвисты говорят о западной и восточной группах диалектов саамского языка⁷. В данной статье речь пойдет о песнях-импровизациях *кильдинских* саамов, принадлежащих к восточной группе диалектов. Название таких импровизаций на кильдинском диалекте звучит как «льыввьт» — старинная саамская песня без постоянных слов⁸.

«Сведения о “русских лопарях”, — писал видный карельский ученый-саамовед, лингвист Г. М. Керт, — долгое время поступали лишь от немногочисленных путешественников, маршруты которых, повторяя друг друга, охватывали преимущественно узкую полосу “Кольского тракта”, проходившего по берегам озера Имандра и долинам рек Нивы и Колы. Публикации их рассеяны по страницам различных журналов и трудов научных обществ»⁹. Предметом же изучения ученых (впервые на эти земли обратили внимание европейские ученые) саамы Русской Лапландии стали во второй половине XVII в. Заметное место здесь принадлежит труду М. А. Кастрена «Путешествие по Лапландии, Северной России и Сибири»¹⁰.

Российские фольклористы обратились к культуре саамов Кольского полуострова лишь в конце XIX в. Н. Н. Харузин в своей монографии пристально и подробно описал быт, одежду, верования, фольклор русских лопарей. Много внимания уделил автор описанию пения и поэтических текстов песен этого народа. Нотных образцов лопарских песен монография Н. Н. Харузина не содержала. К началу 1900-х гг. в исследовательской среде утвердилась высказанная А. И. Кельсиевым мысль о том, что лапландцы — это единственный народ, не имеющий песен. Однако собиратели последующего времени — В. И. Немирович-Данченко, В. Харузина, А. И. Ященко, Д. А. Золотарёв, В. В. Чарнолуцкий, М. М. Пришвин и др. — встречали поющий народ и прибегали к описанию саамского фольклора и пения, оставляя нам

свои бесценные впечатления от услышанного. Появившаяся в 1911 г. статья В. Ю. Визе «Лопарская музыка»¹¹ полностью опровергла точку зрения А. И. Кельсиева. Именно с этого момента началась фиксация и изучение музыкального фольклора саамов Кольского полуострова. В. Ю. Визе опубликовал восемь песен-импровизаций кильдинского локального стиля и параллельно с ними дал переводы поэтических текстов на русский язык. Отсутствие подтекстовки под нотным материалом объясняется тем, что лопари не имели письменности и записать текст на языке носителя было невозможно по объективным причинам. Для В. Ю. Визе, по всей вероятности, немаловажным представлялось показать, что лопари поют и песни их разнообразны. «Несмотря на свойственную лопарям чрезвычайно своеобразную манеру петь, которую вряд ли можно назвать “музыкальной”, в том смысле слова, как мы его привыкли понимать, — пишет автор статьи, — эта лопская песнь произвела на меня такое сильное впечатление, что оно останется у меня на всю жизнь. Сколько беспредельной тоски, покорной грусти в этой песне, вырвавшейся из груди народа, заброшенного судьбой на Крайний Север, как отражается в ней вся природа угрюмой Лапландии с ее черными голыми скалами, тихими грустными озерами, низким лесом и вечной ночью полярной зимы!»¹² Записанные мелодии В. Ю. Визе обозначает как похоронное пение лопарей (2 образца); дикарские песни (2 образца); песни, исполняющиеся при веселых обстоятельствах (4 образца).

Он подробно описывает манеру пения лопарей, отмечает «непомерное вибрато, с которым лопари поют каждую ноту» (правда, в его нотациях импровизаций этот признак практически не отражен). Даны краткие замечания по строению и ритмике песен. Несомненная ценность статьи состоит в том, что в ней музыкальный фольклор русских лопарей зафиксирован впервые, в том числе дикарские песни, ныне носителями традиции забытые.

Обобщение публикаций саамского музыкального фольклора, появившихся в XX в., позволило автору выделить несколько этапов собирательской деятельности. На первом этапе, в 1910 г., В. Ю. Визе записал на слух только песни-импровизации. На втором, в 30-е и 50-е гг. XX в., были произведены записи на фонограф. Известны записи М. И. Чулаки (четыре образца), опубликованные им в статье «Песни-импровизации саамов»¹³, и В. В. Сенкевич-Гудковой¹⁴ (тринадцать музыкальных образцов), опубликовавшей несколько статей с нотографией песен. То, что записаны они на фонограф, можно только предполагать, используя опосредованную информацию, так как прямой ссылки на способ записи нигде нет¹⁵. Полной документации они также не имеют.

Третий этап собирания, 60—70-е гг. XX в., характеризуется применением в собирательской деятельности магнитофона и полной документацией записанного материала. С помощью магнитофона были сделаны записи И. К. Травиной, 35 из которых с детальной расшифровкой

опубликованы в книге «Саамские народные песни»¹⁶. На этом этапе следует отметить деятельность по собиранию фольклора саамов Кольского полуострова карельских ученых КНЦ РАН Г. М. Керта, П. М. Зайкова, С. Н. Терешкина, В. П. Кузнецовой. Музыкальных образцов, записанных в результате их работы немного, все они хранятся в фонотеке ИЯЛИ¹⁷.

Четвертый этап собирания, с 1999 г., отмечен применением цифровой записывающей техники. Она использована в собирательской практике автора данной статьи. За все время фиксации песенного фольклора саамов опубликовано 69 музыкальных образцов.

Как видим, собирание музыкального фольклора в XX столетии не носило систематического характера. Тем бесценнее для лапонистики опубликованные музыкальные материалы. В частности, и потому, что большая их часть — песни-импровизации саамов кильдинского языкового диалекта. Это позволяет предполагать в них отражение известного стилевого единства и музыкального «диалекта» и видеть в имеющемся материале полноценный объект для этномузыковедческого исследования. В своих экспедиционных поездках 1999—2006 гг. автор побывала в местах расселения саамов как *кильдинского* языкового диалекта (г. Оленегорск, п. Ловозеро), так и *нотозерского* (п. Верхнетулумский). Было записано несколько музыкально-поэтических образцов традиции саамов *йоканьгского* диалекта. Сделанные записи подтвердили целесообразность пристального изучения на данном этапе песен кильдинского локального стиля.

Первый раздел нашей статьи посвящен описанию саамских лыввьт.

Поэтическое содержание текстов лыввьт отражает все стороны жизнедеятельности саамов, они обращены к тому, что в данный момент волнует исполнителя. Это может быть рассказ о каком-либо значимом событии в жизни саамов или личной жизни исполнителя, о его чувствах, о каком-либо человеке, его жизни, работе, о любимом животном, окружающей природе и любви к ней. Поскольку архаическому сознанию саамов присущ антропоморфизм, то природа (солнце, тундра) и природные явления, животные, камни в лыввьтэ наделяются человеческими чертами. Одна из лучших исполнительниц лыввьт в п. Ловозеро М. И. Захарова так перевела текст исполненной песни: «Дождик идет, дождик идет. **Окна плачут, окна плачут.** Засобиралась девушка к любимому...».

Строение поэтических лыввьт текстов своеобразно. В основе большинства из них лежат цезурированные стихи с разным количеством слоговых групп. Сами же слоговые группы имеют тенденцию к соразмерности (4+4, 4+4+6, 4+4+5). Приводим в пример схему структуры поэтического текста песни «Куара, куара...» («Шью, шью...»)¹⁸, исполненной А. П. Сорвановой и записанной в 1965 г. в с. Ловозеро И. К. Травиной.

| № стиха | Строфы | Количество слогов | Перевод на русский язык |
|---------|---|-------------------|--------------------------------|
| | <i>Строфа I</i> | | |
| 1. | Куара, куара мунна малець, | 4+4=8 | Шью, шью я малицу, |
| 2. | Куара, куара кирха мунна малецэ тэле я. | 4+4+6=14 | Шью, шью и сошью малицу вот. |
| | <i>Строфа II</i> | | |
| 3. | Тэле хэза оалкэхама пиматэ куаррэ. | 4+4+5=13 | Вот начну пимы шить. |
| 4. | Куара пиматэ, кирха мазад. | 5+4=9 | Шью пимы, сшила опять. |
| | <i>Стих в функции строфы III</i> | | |
| 5. | Эмма тида, мэнна вяла куаррэгэдэ. | 4+4+4=12 | Не знаю, что ещё сшить. |
| | <i>Строфа IV</i> | | |
| 6. | Но давай я куара, куара мунна туфлять | 4+4+4=12 | Ну давай сошью, сошью я туфли, |
| 7. | Туфлять киркха. | 4 | Туфли сошью. |
| 8. | Куара, куара киркхавам мунн туфляйта | 4+3+4=11 | Шью, шью, сошью я туфли. |

В приведенном тексте многократно повторяется слово «куара» — «шью». Объединяясь со словами «малица», «пимы», «туфли», оно образует краткие простые предложения — «стихи». Их повторы логически объединяются в «строфы», а иногда «стих» выступает в функции строфы.

Иначе строятся песенные тексты, которые изобилуют разного рода вставками, избыточными для смысла текста. Это, во-первых, *гласные звуки*, добавляемые к слову или появляющиеся в середине слова. Во-вторых, это *слоги-вставки* — слоги-возгласы, или синсемантические слоги. В-третьих, это *развернутые фонематические комплексы*, которые В. В. Сенкевич-Гудкова предложила обозначить как *дескриптивные звуковые комплексы* (далее — ДЗК). В повседневной речи саамов подобного рода вставки не встречаются. Положение всех этих видов вставок в поэтическом тексте строгому регламенту не подчиняется. Появление развернутых ДЗК сами носители объясняют таким образом: «Я их пою тогда, когда сердце быстрее слов говорит»¹⁹.

Вставки играют важную роль в композиции песенного текста и в координации ритмов текста и напева. Так, в следующем примере

лывьыта «Мелеш»²⁰ (кличка оленя), исполненного автору в 2000 г. в г. Оленегорске А. М. Агеевой, первые два стиха скреплены параллелизмом действия:

«Бежит олешка...» — 4+4=8 сл.

«Парни погоняют...» — 4+4= 8 сл.

Далее следуют цепи *синсемантических слогов*, которые образуют развернутые ДЗК. Повторность слогов внутри ДЗК (содержащим соответственно 8, 7 и 8 слогов) позволяет видеть в нем последовательность из трех «стихов», так как они равны по протяженности смысло-несущим «стихам». Вторая строфа объединяет пять «стихов». Первые два «стиха» объединены параллелизмом действия и содержат по 8 слогов. Третий «стих» представляет собой контаминацию слов (4 слога) и *синсемантических слогов* (4 слога). Импровизатор, спев короткую фразу — «За быстрым другом» (4 слога), — почувствовала избыток музыкального времени, установившегося в предшествующих «стихах», и воспользовалась способностью ДЗК к сокращению либо расширению, чтобы дополнить звучание «стиха» до нормы *синсемантическими слогами*. Следующие далее 4-й и 5-й «стихи» складываются целиком из ДЗК и содержат соответственно 7 и 8 слогов. Третья строфа повторяет композицию первой.

Схема 2

| № стиха | Строфы | Количество слогов | Перевод на русский язык |
|---------|---|-------------------|-------------------------------------|
| | <i>Строфа I</i> | | |
| 1. | Вуак(э) ярка + Меле(ге)ш(э). | 4+4=8 | Бежит олешка Мелеш, |
| 2. | Нурр паррьн харян + велегештэ | 4+4=8 | Молодые парни хореем погоняют. |
| 3. | Гэ-вэ, лей-е, (+) лей, гол лей-е, | 4(+)4=8 | Гэ-вэ, лей-е, лей, гол лей-е, го |
| 4. | Гол лей да (+) лей, гол, лей-е, | 3(+)4=7 | Гол лей да лей, гол, лей-е, |
| 5. | лей, гол, лей-е, (+) гол, лей да лей... | 4+4=8 | лей, гол, лей-е, гол, лей да лей... |
| | <i>Строфа II</i> | | |
| 1. | Нурр (гэл) ниййт(э+) пэйяль соанд | 4+4=8 | Молодые девушки, сидя в саночках, |
| 2. | Ёадтёв чарр(э)+ Евнэ мыльтэ | 4+4=8 | Поедут в тундру за Иваном, |
| 3. | Нюррькэсь каньц(э) +гэлэ лей-е, | 4+4=8 | За быстрым другом, гэлэ лей-е, |

| | | | |
|-------------------|---|------------|-------------------------------------|
| 4. | Гол, лей да лей,(+) гол, лей-е, | 4(+) $3=7$ | Гол, лей да лей, гол, лей-е, |
| 5. | лей, гол лей-е,(+) гол лей да лей. | 4(+) $4=8$ | лей, гол лей-е, гол лей да лей. |
| Строфа III | | | |
| 1. | Сонн (<i>гэл</i>) сыллп(э)+ чазь(э) югк(э) | 4+4=8 | Она серебряную воду пьет, |
| 2. | Сонн (<i>гэл</i>) сыллп(э)+ куэла шилл(э) | 4+4=8 | Он серебряную рыбку ловит. |
| 3. | Гэ-лэ, лей-е, (+) лей, гол, лей-е, | 4(+) $4=8$ | Гэ-лэ, лей-е, лей, гол, лей-е, гол, |
| 4. | Гол, лей да лей, (+) гол, лей-е, | 4(+) $3=7$ | Лей да лей, гол, лей-е, лей, гол, |
| 5. | лей, гол лей-е, (+) гол, лей да лей. | 4(+) $4=8$ | лей-е, гол, лей да лей. |

В схеме структуры следующего текста песни «И я, ля, ле-я»²¹, исполненной М. П. Кирилловым и записанной в 1965 г. на Сейдозере И. К. Травиной ДЗК играют явно преобладающую роль, так как по количеству слогов постоянно превышают протяженность слов.

Схема 3

| № стиха | Строфы | Количество слогов | Перевод на русский язык |
|-------------------|--|-------------------|--|
| Строфа I | | | |
| 1. | <i>И я, ля, ле-я,(+) ле-я, эй, я,+ я, я, я, я,</i> | 5(+) $4(+)=13$ | И я, ля., ле-я, ле-я, эй, я, я, я, я, я, |
| 2. | тонн(<i>а</i>) (<i>го</i>) + мола! | 3+2=5 | ты, мол! |
| Строфа II | | | |
| 1. | Оара (<i>дья, дье-я</i>)+ лий-я, | 5+2=7 | Сижу (<i>дья, дье-я</i>) был я. |
| 2. | я, я, я, е, е,(+) яё я, о, ля,(+) ла-дья-ла. | 5(+) $4(+)=12$ | я, я, я, е, е, яё я, о, ля, ла-дья-ла. |
| Строфа III | | | |
| 1. | Оара (<i>ла, ла</i>), + тэля лойе элля | 4+6=10 | Сижу (<i>ла, ла</i>), вот пряжи нет |
| 2. | ле-я, ладь-я-ла, (+) лей-я, ладь-ла). | 5(+) $4=9$ | ле-я, ладь-я-ла, лей-я, ладь-ла. |
| Строфа IV | | | |
| 1. | Оара (<i>я,я</i>) +гота оара. | 4+4=8 | Сижу и сижу. |

Пример 1

♩ = 120

И я, ля, ле-я, ле-я, я, эй я, я, я, я, я. Тон - н(а) (го)мо - ла!

Оа - ра, (дья, дья)лий - я. Я, я, я, е, е, я, я, о, ля, ля-дья - ля.

Оа - ра, (ла, ла). Тэ - ля лойе эл-ля, ле-я, лядья - ля, лей - я, лядь-я - ля.

Оа - ра, (я, я) го - та оа - ра

При этом смысловнесущие слова и ДЗК в каждом «стихе» образуют следующие временные соотношения.

Схема 4

| № стиха | Количество слогов смысловнесущей части стиха | Количество слогов в ДЗК | Общее количество слогов в стихе |
|---------|--|-------------------------|---------------------------------|
| 1. | 5 | 13 | 18 |
| 2. | 7 | 12 | 19 |
| 3. | 10 | 9 | 19 |
| 4. | 8 | 0 | 8 |

Все таблицы показывают, что, какое бы место ни занимали ДЗК в строке, в любом случае вместе со словами они образуют соизмеримые по времени построения. Это обстоятельство позволяет утверждать, что композицию поэтических текстов образуют **стихи**. Объединение смысловнесущих фрагментов с описательными комплексами в процессе импровизирования устанавливает своего рода «меру времени», которая, варьируясь, оказывается общей для всей традиции. Теперь термин «стих» в описаниях поэтических текстов лывать можно употреблять уже без кавычек. Это наблюдение тем важнее, что, как отмечают все исследователи, описывавшие песенный фольклор саамов, песня, исполненная во второй раз, уже является версией первого исполнения. Более того, поэтический текст может быть изменен вообще.

Такая «политекстовость» импровизаций лывьт делает их и полифункциональными. Здесь уместно привести метафору известного ученого, этномузыковеда И. И. Земцовского — «общий котел»²², — которая характеризует тот этап развития культуры, когда один напев-формула обслуживал все поэтические жанры данной традиции. «...В ранний период “общего котла” она (дифференциация поэтических текстов. — Г. К.) была минимальной, ибо находилась на уровне элементарных, кратких, бесконечно повторяемых магических формул... Чем лучше сохранилась народно-песенная традиция, тем меньше в ней разных музыкальных формул и тем больше жанров охвачено формульностью»²³. Подтверждением гипотезы ученого служит сравнение экспедиционных записей автора статьи с записями собирателей-предшественников. Опубликованная И. К. Травиной песня «Куара, куара мунна малець» («Шью, шью я малицу») автором статьи записана в п. Ловозеро в 2001 г. от П. И. Коньковой как песня о любви к своему краю, к тундре. Импровизационность песнетворчества характерна для всей восточной группы саамов. Как писал М. И. Чулаки: «Удивления достойна также музыкальность саамского народа. Немного можно найти людей в его среде, которые не владели бы, в той или иной мере, искусством импровизации, требующим очевидной творческой одаренности»²⁴.

Напевы же лывьт отличаются большей устойчивостью, чем поэтические тексты. Они узнаваемы носителями традиции, передаются из рода в род и, если заимствуются, то вполне сознательно. В случаях заимствования чужого напева исполнитель всегда старается назвать создателя песни или род, которому она принадлежит.

Амбитусы лывьт имеют диапазон от секунды до септими/октавы. Представленные суммарно звукоряды напевов видятся как многозвучные. Реальное их наполнение возникает в результате последования узкообъемных мелодических оборотов. Повторяясь, варьируясь и смешаясь в разные регистры диапазона, сцепляясь в контрастные мелодические ячейки, они образуют композиции разной конфигурации, что может быть выражено схемами типа: f^1-c^1-g ; $e^1-g^1-h^1-c^2-e^2$; $d^1-f^1-g^1-a^1-b^1$ и т. п., где выделенные звуки являются общими. Координация мелодической композиции со структурой поэтического текста отличается изменчивостью отношений, что и производит впечатление импровизационной свободы. Это впечатление подкрепляется и принципиальным несовпадением цезур в поэтическом тексте и напеве.

Таким образом, саамские лывьт обладают яркими чертами древнейших музыкально-поэтических импровизаций. Об этом говорят и описанные особенности их вербальных текстов, и характер функционирования напева, при котором один напев обслуживает поэтические тексты разного содержания, а поэтические тексты сходного содержания распеваются на разные напевы. В самих же напевах жанрово-дифференцирующие черты не сложились²⁵.

Обратимся к йойгам — импровизациям соседей саамов — северных карел. В певческой культуре карел сложились три региональных стиля: южнокарельский, сегозерский (средняя Карелия) и севернокарельский. Именно на территории Северной Карелии, в пос. Кестеньга и Калевала (в прошлом — Ухта), в XIX в. были зафиксированы две отличающиеся друг от друга локальные традиции импровизаций — кестеньгская и калевальская.

Собирание йойг также прошло этапы слуховой записи, записи на фонограф и аудиозаписи на магнитофонную ленту. В 1930—40-е гг. XIX в. появились первые свидетельства о карельских импровизациях и первые их записи. Они принадлежат исследователям Й. Каяну, Э. Лённроту, Д. Европеусу. Единичные тексты записаны также С. Паулахарью, А. Ляхтеенкорва (Борениусом)²⁶ и др. Начало второго этапа ознаменовалось созданием целой коллекции записей йойг импровизаций на фонограф финским ученым-фольклористом А. О. Вяйсяненем. За полтора месяца экспедиции по Северной Карелии в 1910 г. он записал сто текстов йойг, половину из них — на фонограф. Всего же в архиве Финского литературного общества сейчас хранится 138 записей йойг. К этому же этапу относятся записи йойг, сделанные в Карелии, в пос. Кестеньга, Ристо Богдановым. Третий этап — фиксация карельских йойг на магнитофонную ленту учеными КНЦ РАН — принес коллекцию из 89 записей, хранящуюся в фонотеке ИЯЛИ. Изучению карельских йойг за прошедшие годы посвящены статьи и монографии карельских исследователей: Н. А. Лавонен, А. С. Степановой, Т. А. Коски, К. Х. Раутио, Р. Ф. Зелинского, выпускницы Петрозаводской государственной консерватории И. Субботиной.

Круг тем йойг, пишут А. С. Степанова и Н. А. Лавонен, включает описание разных сторон жизни карел. Любое необычное событие вызывало к жизни новую импровизацию. Есть йойги парню, вернувшемуся после обучения в родную деревню; «коробейнику, вернувшемуся из Финляндии» (С. 16). Посвящались йойги и собирателям. Так, архив Финского литературного общества хранит много текстов йойг, посвященных А. О. Вяйсянену. Поскольку такое обращение-импровизация было адресовано какому-то конкретному лицу либо событию, то «близка и понятна она была в момент исполнения, вызывала живой интерес, находила отклик в душе. По прошествии же времени, без живого, конкретного комментария, ее содержание становится для нас загадкой» (С. 55). Как отмечает Н. А. Лавонен, йойга повествует о событиях, известных слушателям, и предназначена жителям одной местности. К чужим и малознакомым с йойгами не обращались²⁷.

Основная же тема йойг — дела и заботы холостых парней, их любовные приключения, выбор невесты, неверность. Образы матери, отца, девушки-невесты в йойгах возникали, но опосредованно, в связи с парнем, которого «йойгают» (С. 11). Объект выпевания йойг — либо молодой человек, либо холостяк, вдовец, поведение которого в чем-то

небезупречно: ленивый, пьет водку, гуляет, обманывает и т. д. Отношение к ним, как правило, критическое. В этом просматриваются черты этнической педагогики. Исполнителями йойг, как правило, являются люди зрелого возраста, так как традиция не позволяет подшучивать над старшими.

Обычно «йойгали», что сравнимо с традицией саамских лывьть, на воздухе: на воде в лодке, по пути на рыбную ловлю, на сенокос, в лес за вениками, ягодами и т. д. «Йойгали» и в избах. Чаще это было связано с обрядовыми действиями: свадьба, проводы сельских парней на военную службу, предпасхальное мытье избы (С. 21—22). Собиратели пишут, что «человека, впервые услышавшего это своеобразное пение, поражает необычайная раздольная мелодия с периодически повторяющимся оригинальным ёйганьем²⁸ (joijunta, hehehtys), от которого веет глубокой древностью. Финский исследователь А. Лаунис не без оснований характеризует ёйгу как «лебединую песнь доисторических эпох»²⁹. Примером может служить йойга, записанная А. С. Степановой в 1963 г. в пос. Шонга Калевальского р-на от М. В. Маликиной, 1886 г. р., урожд. д. Хяме этого же р-на³⁰.

Схема 5

| № стиха | Строфы | Количество слогов | Перевод на русский язык |
|---------|--|-------------------|---|
| | <i>Строфа I</i> | | |
| 1. | Onkos myöten kašvu + kanani + Muarien kannet-tusen, | 6+3+6=15 | По душе ли прихлась курочка выношенному (сыну) Марии, |
| 2. | myöten sorttie šomaveri Muarien šuorimaisen? | 4+4+6=14 | по нраву ли румяная наряженному (сыну) Марии? |
| 3. | O—o—o—o—o—o—o, (+) e—e—e—e. | 7(+)+4=11 | O—o—o—o—o—o—o, e—e—e—e. |
| | <i>Строфа II</i> | | |
| 1. | Onko še leppie + Muarie leivoja +...jaiseh | 5+5+2=12 | По душе ли она Марии его снаряжавшей (матери)? |
| 2. | ta onko še vielä + šuorakka Muarie šuorijaiseh šomaveren? | 6+5+8=19 | по нраву ли утка Марии, его выносившей (матери)? |
| 3. | O—o—o—o—o—o. | 6 | O—o—o—o—o—o. |

Пример 2

$\text{♩} = 120$

On - kos myö - ten kas - vuo ka - na - ni Muari - en kan -
 4 net - tui - sen, myö - ten sort - tie sö - ma - ve - ri Muari - en
 8 suo - ri - mai - seh. O
 10 e On - ko se lep - pie Mua - rie
 13 lei - vo - ja... jai - seh, ta on ko se vie - lä
 15 suo - rak - ka Mua - rie suo - ri jai - seh so - ma -
 18 ve - re - n(e). O

Возможно, именно так А. О. Вайсянен и услышал впервые напевы йойги. Его поразило необычное импровизационное речитативное пение карел с повторяющимися распевами на слогах о—о, жоо—(i), хоо—(i), е—е, пе—е и т. д. Эти распевы могли звучать в начале напева, и в конце каждой его метрической фразы, и как завершение пения. Слоги-вставки появлялись и в середине слова, делали его «зашифрованным», непонятным. А. О. Вайсянен назвал их йойгами. Этот термин закрепился в фольклористике вместе с принадлежащим собирателю объяснением ономастопозитического происхождения слов «joika», «joikua» и предположением того, что рефрен в йойгах восходит к подражанию песне лебедя, излюбленной птице народных песен. В устной поэзии карел «пению» лебедя соответствует глагол joikua (joutsen joikuu — лебедь поет). Поет лебедь ночью и пение это напоминает голос человека.

Сами же носители употребляли не существительное «joika», а глагол «joikua» (ёйгать), обозначающий пение ёйги (С. 6), и переводили его как «слова-пение» — viršielyšanat (слова-вирши)³¹. Это определение перекликается с приведенным выше переводом саамского слова «лыввьт» — пение без постоянных слов. По наблюдениям А. О. Вайсяне-

на, при повторном исполнении, даже когда речь шла об одном и том же человеке, текст йойги менялся, хотя тема в целом сохранялась. Объем текста мог быть самым различным и зависел от способностей исполнителей.

Поэтический язык йойги обладает чертами, указывающими на его принадлежность традиционной поэзии. Для него характерны повторы и аллитерация. Они «выдерживаются внутри определенной “ритмо-синтаксической единицы”, состоящей обычно из 1-2-х предложений, т. е. внутри поэтического периода. Последующий период, как правило, повторяет смысл предыдущего, но аллитерация уже меняется». Примером тому является одна их йойг Феклы Архиповой (С. 52).

Схема 6

| № стиха | Строфы | Количество слогов | Перевод на русский язык |
|---------|--|-------------------|--|
| | <i>Строфа I</i> | | |
| 1. | Anna k aksi— k olmi šanua k ovoriksente...len | 4+4+6=14 | Дай-ка два-три словечка выскажу |
| 2. | k orkooni emen nenänašta k orkuojaista, | 5+4+4=13 | о подрастающем с высокого наволока, |
| 3. | k un on k uklani k uvua muuten omalla kotiniemellä. | 7+4+5=16 | по душе ли ему куколка в своем краю деревни? |
| 4. | K a tuloukko še k ukla k uvuajaiseni k uvan jälkeh? | 6+5+4=15 | И станет ли эта куколка по нраву создавшей его (матери)? |
| 5. | Heeh joo hoo hoo hoo hoo hee. | 4+3=7 | Heeh joo hoo hoo hoo hoo hee. |

Фекла Архипова была опытной причитальщицей, о чем говорит приведенный поэтический текст.

Так поэтика йойг вписывается в стилевую систему карельского фольклора, одной из вершин которого является *традиция причитывания*. Например, йойга, записанная в 1983 г. в д. Ниска (Зашеек) Кестеньгского р-на от Софьи Яковлевой, 1913 г. р.:

Пример 3

$\text{♩} = 144$

E jo no, nut kas - va-ja kaš - vo - var - si
 kan - ta-jai-set kau - ne-het kau - ni - lai - jet.
 Jo. no Jot - ta voi kan - ta-jai-seš kau - nis-sel - la
 kau - ni-hai-set kak - lus-ta šo - mat.

Столь же ясно прочитывается родство йойги с рунами, что сказывается и в поэтике их текстов, и в ритмическом строе их стиха.

Схема 7

| № стиха | Строфы | Количество слогов | Перевод на русский язык |
|---------|--|-------------------|--|
| | <i>Строфа I</i> | | |
| 1. | K otiniemen + k orkievarši. | 4+4=8 | Высокий стан деревенского наволока (деревенской заводи), |
| 2. | V akoniemen + v armievarši. | 4+4=8 | Крепкий стан с полуострова, |
| 3. | Š uovaniemen+ s uurivarši... | 4+4=8 | Рослый стан с подветренного наволока... |
| 4. | He he he jo(+) joi jo o o ...nne | 4(+)=5=9 | He he he jo joi jo o o ...nne |
| | <i>Строфа II</i> | | |
| 1. | V akoniemen+ v ajuakašvo, | 4+4=8 | Недоросточек с полуострова, |
| 2. | P ihaniemen + p ienikašvo, | 4+4=8 | Малый ростом с усадьбы, |
| 3. | O janiemen + o utokašvo.. | 4+4=8 | Небольшого роста с заводи... |
| 4. | He he he jo(+) joi jo o o ...nne | 4(+)=5=9 | He he he jo joi jo o o ...nne |

Описывая напевы йойг, карельский собиратель Терту Коски неоднократно отмечала интонационное родство кестеньгских напевов йойг с напевами местных рун (см. пример выше).

В свою очередь, характер звучания йойганья получил отражение в *лирической поэзии* карел — в песнях, включенных Э. Лённротом в сборник «Кантелетар» (С. 7).

Схема 8

| | |
|---|---|
| Kivet silloin kielin lauloi, Paateret sanoin pakasi, Joet joikui , jdrvet järkkui, Vuoret vaskiset vavahti... | Камни тогда языком пели, Скалы словами говорили, Реки ёйгали . озера рокотали, Горы медные сотрясались. |
|---|---|

Сближение поэтических текстов йойг с лирической поэзией карел не случайно. Язык йойг богат смысловыми оттенками и нюансами. Так, желая определить точнее место пребывания того, о ком йойгают (имя его не называлось), в кестеньгской традиции употреблялись географические названия, указывающие на рельеф конкретной местности: *kaitaranta* — узкий берег, *ulvoja šelkä* — «ревуший» простор озера, *ualtojärvi* — озеро с волнами (волнующееся озеро), *vinka meri* — море с пронзительным ветром и т. д. » (С. 50).

Приведенные примеры позволяют увидеть, что при всем сходстве тематики лывьть и йойг в традиции последних есть черта, существенно их различающая. Если саамы воспевают природу, наделяя ее человеческими качествами, то карелам «обращение к природе, как правило, не свойственно». В тех случаях, когда это происходит, обращения приобретают философский смысл, соответствующий грустному настроению певицы (С. 15). О присутствии психологического параллелизма в поэтических текстах йойг говорят стилистические черты, описываемые знатоками карельской традиционной поэзии А. С. Степановой и Н. А. Лавонен.

Подводя итог сопоставительному описанию саамских лывьть и карельских йойг, подчеркнем следующее.

Во-первых, импровизациям обоих этносов принадлежит целый комплекс признаков, характерных для раннетрадиционной поэзии и музыки, сохранившихся в культуре многих народов мира. А именно, присутствие в вербальных текстах ономотопозитических словообразований, выполняющих структурную функцию в построении текста, как прием координации ритма стиха и напева; употребление различного рода огласовок и восклицаний; роль в структуре стиха повторов и параллелизма.

Во-вторых, импровизации саамов и карел роднит строго слоговой характер мелодии с редким распевом слогов; сложение напевов из

кратких мелодических оборотов и создание композиции напева на основе их вариантной повторности и контраста. Приведем пример напева йойги, которая почти буквально схожа с типичным напевом лыввьт, записанной А. О. Вяйсяненым в Беломорской Карелии в 1915 г. от жителя д. Лайтасалми, 62-летнего Ильи Митреляйна³².

Пример 4

Pi-täy ru - ve-ta lau - le - lo-mah lan - ta - lo - man lai - ho - tuk - koa

jot - ta kuin pi - tää laan - sik - sen - nel - la lai - (ha) - sen...

..en l - ron la - (ha)(ha)-te - (he) - si - (hi) - jo - (ho-ho-ho - ho)il - la

Vie - rek-sen - neHä vi - ti-lo... ..man vi-hant'... ..i-(ho)n poik - ki vill' - o - pel...

..to-jen vie - (he-he)-ri - (hi) - si - (hi) - jo - (ho - ho)il - la.

С другой стороны, очевидна принадлежность саамских лыввьт и карельских йойг разным типам певческих традиций. Так, в напевах лыввьт жанровое начало имеет сугубо обобщенный характер: на один и тот же напев могут импровизироваться поэтические тексты разного содержания, а поэтические тексты сходного содержания распеваются по-разному. Поэтика и напевы карельских йойг, как правило, ясно сориентированы либо на стилистику повествовательных напевов рун или причитаний, либо имеют выраженный лирический характер. Иными словами, в них ясно выступают черты развитой этнической культуры, создавшей свой поэтический и музыкальный образный мир. Напевы йойг принадлежат сформировавшейся *стилевой* системе северокарельского фольклора, в которой уже обозначились определенные жанровые слои. Такие стилевые единства складываются на высоких ступенях развития культур этноса. Сказанное не противоречит мнению филологов о том, что импровизации такого типа, как йойги,

сложились в традициях Северной Карелии под влиянием импровизационного искусства их северных соседей — саамов. Это заимствование вписалось в развитую *жанрово-стилевую* систему карельского песенного фольклора.

Примечания

¹ Вопросы происхождения двух явлений ставились в 70-х, затем 90-х гг. XX столетия, но видимых предпосылок для ответов на них в то время еще не было. Исследователь саамской музыкальной культуры В. В. Сенкевич-Гудкова в частых квартетных скачках мелодий усматривала влияние карельской йойги. Карельские исследователи Н. И. Лавонен и А. С. Степанова определяли как достоверный факт, что карельские йойги — это своеобразный сплав саамских йойг и карельских причитаний. Финские ученые, признавая общие черты карельских и саамских импровизаций, также задавались вопросом, являлись ли они «родственниками с самого начала или заимствованы с той или другой стороны».

² Впечатления от саамского пения получены в экспедициях автора статьи на Кольский полуостров в 1999—2007 гг. Карельские йойги автор изучала в практическом курсе фольклорного ансамбля во время обучения в Петрозаводской государственной консерватории (1996—2002 гг.). Затем — более углубленно, — обучая этому пению студентов во время работы на кафедре музыки финно-угорских народов в курсе фольклорного ансамбля (2005—2009 гг.).

³ *Киселев А. А., Киселева Т. А.* Советские саамы: история, экономика, культура. Мурманск, 1987. С. 11—15; *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы Кольских саамов. Мурманск, 2005. С. 11—14.

⁴ См.: *Харузин Н. Н.* Русские лопари. Очерки прошлого и современного быта. М., 1890.

⁵ Цит по: *Большакова Н. П.* Жизнь, обычаи и мифы Кольских саамов... С. 15.

⁶ Цит. по: *Терешкин С. Н.* К вопросу о диалектах саамского языка // Информационный бюллетень ЯЛИК. Санкт-Петербургский университет. 2002. № 50. С. 10.

⁷ Западная группа диалектов — Норвегия, Швеция, Финляндия; восточная — Россия; северо-восточная — часть Норвегии; северная — часть Финляндии. К восточной группе относятся: *колттские* (нятямё (Näätämmö) в Финмаркене (Норвегия); диалект патсйоки (Patsjoki) и суоникюля (Suonikylä) (Финляндия); нотозерский на северо-западе Кольского полуострова (Россия); *кильдинский* (центральная часть Кольского полуострова), *бабинский* (окрестности озера Имандра), *йоканьгский* (восточная оконечность Кольского полуострова).

⁸ Саамско-русский словарь / под ред. М. Р. Куруч. М., 2005. С. 172. Написание слова в статье зависит от числа и склонения: «лывьвт» — ед. ч., им. п.; «лывьвт» — мн. ч., им. п.

⁹ Прибалтийско-финские народы России / отв. ред. Е. И. Клементьев, Н. В. Шлыгина; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. М., 2003. С. 58.

¹⁰ См.: *Кастрен М. А.* Путешествие по Лапландии, Северной России и Сибири (1838—1844; 1846—1849) / Лапландия, Карелия, Россия // Кастрен М. А. Сочинения: в 2 т. / под ред. С. Г. Пархимовича. Тюмень, 1999. Т. 1.

¹¹ *Визе В. Ю.* Лопарская музыка // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1911. № 6. С. 481—486.

¹² Там же. С. 483.

¹³ *Чулаки М. И.* Песни-импровизации саамов // Советская этнография. 1940. № 4. С. 100—117.

¹⁴ *Сенкевич-Гудкова В. В.* Лирические песни нотозерских саами // Вопросы литературы и народного творчества. Петрозаводск, 1959. С. 41—59; *Она же.* Поэтическая структура саамской лирической песни-йойки // Проблемы изучения финно-угорского фольклора. Саранск, 1972. С. 241—246; *Она же.* Саамские песни Кольского полуострова // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: статьи и материалы. М., 1973. С. 108—117; *Она же.* Комизм в саамских ёйгах // Музыкальное наследие финно-угорских народов / сост. и ред. Рюйтел И., Таллин, 1977; С. 292—306. *Она же.* Некоторые музыкальные и поэтические особенности саамских и хантыйских песен о зверях и птицах // Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномузыкальные связи с другими народами / ред. Рюйтел И., Таллин, 1986. С. 42—43.

¹⁵ Известно, что некоторые записи хантыйского фольклора исследователь записывала на фонограф.

¹⁶ *Травина И. К.* Саамские народные песни. М., 1987. С. 63—139.

¹⁷ Аббревиатуры — Карельский научный центр Российской академии наук; Институт языка, литературы и истории КНЦ РАН.

¹⁸ *Травина И. К.* Саамские народные песни... С. 96.

¹⁹ *Сенкевич-Гудкова В. В.* Саамские песни Кольского полуострова... С. 112.

²⁰ См.: *Карпова Г. М.* Песенная традиция Ловозерских саамов Мурманской области: дипломная работа. Петрозаводск, 2002.

²¹ *Травина И. К.* Саамские народные песни... С. 97.

²² *Земцовский И. И.* Жанр, функция, система // Советская музыка. 1971. Вып. 1. С. 30—31.

²³ Там же. С. 30—31.

²⁴ *Чулаки М. И.* Песни-импровизации саамов... С. 100—117.

²⁵ *Карпова Г. М.* Песенная традиция Ловозерских саамов... С. 18.

²⁶ *Лавонен Н. И., Степанова А. С., Раутйо К. Х.* Карельские ёйги. Петрозаводск, 1993. С. 8. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

²⁷ Там же. С. 63.

²⁸ Допускается двойное написание слова, в последнее время чаще употребляется «йойга».

²⁹ *А. С. Степанова, Т. А. Коски.* Карельские ёйги // Музыкальное наследие финно-угорских народов / ред. и сост. Рюйтел И. Таллин, 1977. С. 307.

³⁰ Там же. С. 311.

³¹ *Раутйо К. Х.* Карельская йойга в контексте миропонимания и мироощущения носителей традиции (звуковой образ йойги) // Фольклористка Карелии / ред. Э. С. Киуру. Петрозаводск, 1998. С. 89.

³² Йойга кестеньской локальной традиции. Записана на фонограф, в настоящее время эта запись переведена с валика на CD-носитель, приложенный к книге финской исследовательницы Мари Каллберг «А. О. Väisänen ja Mitrelän Pija vienankarjalaisten joikujen piirteitä». Kuhmon musiikkiopisto, 2004 г., с CD-приложением.

С. Ю. НИКОЛАЕВА
(Петрозаводск)

Традиционное пение карелов: опыт выявления артикуляционно-тембровой модели

Последние десятилетия прошлого века отмечены все возрастающим интересом мировой гуманитарной науки к «человеческому лицу» культуры (Т. А. Бернштам). «Кризис абстрактных измерений человеческого общества в нежизненных условиях цивилизации, научно-технического прогресса и различного рода катаклизмов вернул из телеологического небытия вопрос: “Что есть человек?”, но уже в сугубо научном смысле понятия «человек» — индивид в объеме его биологических и надбиологических характеристик, а также собственно человеческая сфера бытия и шкала ее ценностей» [Бернштам 2004, 5].

Антропологические искания затронули самые разные области гуманитарного знания. Наиболее фундаментально и последовательно тема «человека» зазвучала в мировой философии и психологии. К проблеме «человек и традиция» вновь, после значительного перерыва, обратилась отечественная этнография [Там же]. В русле антропологической проблематики активно развивается и этномузыкология, объектом изучения которой все чаще становится «человек музицирующий, человек интонирующий, человек артикулирующий» [Земцовский 1991, 152].

Сегодня, в начале третьего тысячелетия, мы стоим на пороге огромных потерь, ибо, как писал К. В. Квитка, «в традиционной музыке невозможно возрождение забытого, что исчезает, то исчезает навсегда» [Квитка 1973, 8]. Стремительно уходят хранители традиции, унося с собой не только бесценные знания, но и звуковой код культуры, то конкретное, «явленное артикулирование» [Земцовский 1991], в котором как в магическом кристалле запечатлен звуковой мир среды обитания — «месторазвития» этноса (Л. Н. Гумилев), звуковой строй его языка, все то, что исследователь может назвать этническим «артикуляторным генофондом» [Там же, 155]. Понимание драматизма ситуации должно, на наш взгляд, лишь актуализировать интерес этномузыкологов к фиксации и изучению еще существующих звуковых феноменов традиции.

В центре нашего исследовательского внимания — специфика тембра и артикуляции в певческих стилях двух этноязыковых ареалов Карелии: собственно карельского, охватывающего Беломорскую Карелию и Сегозерье, и ливвиковского, локализуемого на Олонецкой равнине. Людиковский этнический ареал, располагающийся на западном побережье Онежского озера, отличается крайняя неоднородность, связанная с особой сложностью протекавших на его территории этнокультурных процессов. Потому людиковские певческие стили, на наш взгляд, должны стать темой отдельного исследования.

В комплексе явлений, формирующих звуковое поле певческой традиции, тембр выполняет важнейшую функцию, поскольку относится к наиболее архаичной, довысотной характеристике звука в традиционной культуре. Как отмечает Э. Алексеев, это «недвусмысленно отражается в певческой терминологии многих народов, различающихся, к примеру, не высокие и низкие, а «густые» и «тонкие» голоса» [Алексеев 1986, 37]. По мысли ученого именно такое «диффузное, темброво-высотное ощущение звука... остается преобладающим на протяжении очень длительного периода развития раннефольклорной культуры» [Там же], постепенно формируя в сознании носителей традиции ее звуковой идеал. Высказанный тезис позволяет отнести тембр к устойчивым этнодифференцирующим признакам традиционного стиля.

Будучи тесно связанным с фонетическим строем и артикуляционной базой языка этноса, его языковым мышлением, певческий тембр обусловлен и различными внеязыковыми факторами. К наиболее важным из них исследователи относят климато-географические условия и минеральный состав почв среды обитания этноса, которые формируют морфофизиологические особенности членов этнического сообщества, относящихся к тому или иному «адаптивному типу» [Алексеева 1977, 201].

Взаимосвязи биологии человека и географической среды убедительно обоснованы исследованиями Л. Н. Гумилева и целой плеяды отечественных и зарубежных ученых — физиологов, биологов, антропологов: Т. И. Алексеевой, Н. А. Агаджанян, К. Ю. Ахмедова, В. И. Вернадского, В. П. Волкова-Дубровина, Н. С. Смирновой, А. И. Бикбаевой, О. М. Павловского, И. Н. Золотаревой, Ю. Г. Рычкова, И. С. Кандрор и многих др.¹.

На какие же методики мы можем сегодня опираться в изучении певческого тембра?

Наиболее апробированный и активно практикуемый ныне исследователями метод определения тембра состоит в измерении амплитуды частотных составляющих изучаемого звучания. Выявленная с помощью инструментальных способов акустическая характеристика тембров, обладает, безусловно, высоким уровнем объективности. Однако, по мнению новосибирского исследователя В. В. Мазепуса спектральные характеристики «предопределяют нежелательный разрыв между теоретическим описанием и слуховым восприятием тембровой окраски звука. Кроме того, акустические параметры тембра ничего не говорят о том, *каким способом он достигнут*, таким обра-

зом, существенно ограничивается его культурологическая интерпретация» [Мазепус 1998, 26]. Акустическую классификацию тембров новосибирские ученые видят лишь «инструментом уточнения, но не первичного определения тембровых феноменов» [Там же]. Ими предлагается иной метод — фиксация не самого тембра, а *способа его достижения* (с помощью определенного вида артикуляции). Напомним, что акустический и артикуляционный методы классификации *звуков речи* уже достаточно давно практикуются в лингвистике, о чем свидетельствует обширная литература (Н. И. Жинкин, Л. Р. Зиндер, С. Н. Ржевкин, М. В. Панов, Л. В. Щерба и др.).

Артикуляционный подход к анализу певческого тембра требует серьезной лабораторной базы, позволяющей увидеть скрытые артикуляционные процессы и понять физиологические особенности фонации (например, разновидности смыкания голосовых связок при том или ином типе фонации, специфику работы надгортанных полостей, языка, увулы и т. д.). Примечательно, что экспериментальные исследования физиологии и акустики певческого (академического) голоса уже многие десятилетия ведутся в ряде лабораторий России, Европы и Америки. Из области же традиционной культуры для исследователей пока привлекательным оказалось лишь горловое пение тюркоязычных народов Центральной Азии (Б. П. Чернов, В. Т. Маслов, Л. Харвилахти).

Наше изучение тембровых особенностей карельских певческих стилей опирается на *артикуляционный метод* и терминологию, разработанную новосибирскими учеными. Ввиду отсутствия на данный момент лабораторной базы, оно вынуждено основываться на эмпирических данных, полученных посредством собственного слухового анализатора и визуального обследования традиционных исполнителей в полевых условиях.

Думается, что эмпирический путь не самый плохой, и нередко слуховые наблюдения оказываются достаточно точными. В данном случае они опираются на многолетнюю практическую работу автора по исполнительскому освоению певческих традиций разных финно-угорских этносов, в том числе карелов. В связи с этим хотелось бы напомнить мысль Д. Покровского о продуктивности изучения фольклора не извне, а «изнутри», посредством «вхождения» исследователя в фольклорную ситуацию [Покровский 1981, 245].

Опыт подобного «вхождения» активнее развивает особый тип слуха, который В. П. Морозов — известный исследователь певческого голоса — называет *вокальным слухом*. Его физиологической основой «является взаимодействие очень многих органов чувств в пении: слуха, мышечного чувства, вибрационной чувствительности, зрения, барорецепции (*оценка степени подвязочного давления*. — С. Н.) и т. д. Таким образом, вокальный слух — это целая система хорошо развитых обратных связей голосового аппарата» [Морозов 1967, 190], с помощью которых осуществляется управление певческим процессом. Развитый вокальный слух помогает, с одной стороны, по-настоящему осознать свой певческий инструмент как «самонастраивающийся и самоиграющий» [Юшманов 2002, 14], с другой стороны, учит понимать посредством слухового анализатора не только то, что поется,

но и как это делается. Существенной опорой в изучении темброво-артикуляционных особенностей пения является и знание биофизики певческого голосообразования, устройства и работы голосообразующих органов.

Итак, что же характеризует певческий тембр собственно карелов и карелов-ливвиков? В живой фольклорной реальности темброидеал традиции всегда представлен широким спектром индивидуальных тембров (особенно явственно это слышно на многоканальных аудиозаписях). Он может значительно варьироваться в разных жанрово-функциональных ситуациях, в сольных и ансамблевых версиях, в исполнении разных половозрастных групп; он зависит и от многих субъективных факторов (физического состояния певцов, их настроения, мастерства, владения тем или иным репертуаром и т. д.).

Мы попытались, опираясь на большой арсенал аудиозаписей каждого певческого стиля, по возможности четко дифференцировать инвариантные и вариативные компоненты с тем, чтобы выявить общие для обоих ареалов глубинные механизмы традиционного звукообразования. Нами были определены важнейшие, так называемые *суперсегментные свойства* (В. В. Мазепус) пения карелов, которые обеспечивают его узнаваемость в ряду иных традиций.

Итак, певческий тембр обеих диалектных групп карелов отличает сильнейшая *назализация* (включение в звукообразование носового резонатора) и особая уплощенность, «прижатость». Звук словно бы исходит из затылка и спины поющего человека, напоминая «голос» крякающей утки. На наш взгляд, подобная специфика тембра обусловлена, во-первых, артикулированием переднеязычных гласных карельского языка (д, і, е, ь, ц), сопровождающимся активным напряжением мышц задней стенки глотки. Не менее важную роль играет и способ артикуляции ряда согласных: смычно-проходных п, l, и смычной t. Кончик языка при их произнесении находится на верхних альвеолах, сам язык при этом словно бы «вдвигается» в область глотки, уменьшая тем самым объем глоточного резонатора и изменяя форму «раструба». Звук при этом формируется в области носоглотки. Подобный тип артикулирования определяется В. В. Мазепусом как *равномерная фарингализация (без фокусного сужения)* [Мазепус 1998, 37], подразумевающая сжатие глотки и уменьшение ее объема, что приводит к особому напряжению фонации.

Существенную роль в формировании певческого тембра карелов играет и специфическая озвученность грудного резонатора: резонаторным акцентом является *позвоночный столб*, а не передняя часть корпуса певца, в чем автор многократно убеждался во время полевых обследований народных исполнителей, проводимых им с 1982 г. среди карелов-людиков, карелов-ливвиков, певцов Заонежья, Пудожья, Поморья. На «поющую спину», свойственную «финно-угорским народам Карелии — карелам и вепсам, при исполнении песен, прежде всего на родном языке» указывала и карельский этномузыковед И. Б. Семакова [Семакова 2000, 27].

Отметим, что «поющая спина» зафиксирована нами не только у финно-угров края, не только в их пении на родном языке, но и у русских жителей

Обонежья. В наших многочисленных экспедиционных поездках нам, увы, не удалось найти и следов тех «... “школ” по овладению (*местными*. — С. Н.) певицами подобной техникой звукоизвлечения... какая существует у монголов, якутов, а также алтайцев и тувинцев» [Там же]. Думается, что тезис о существовании «школ» — лишь заманчивая гипотеза автора вышеназванной статьи, никакими фактами им не подтверждаемая. По-видимому, специфический, сходный тип резонирования корпуса обусловлен *общими морфофизиологическими особенностями* местных жителей — северян, о чем было сказано выше. Немаловажную роль, вероятно, играет и «*заднерядность*» (по В. В. Мазепусу), т. е. «отодвинутость» назад артикуляции, смещение звука в область носоглотки.

По нашим наблюдениям, описанный механизм звукообразования коррелирует с *разностадийными и разножанровыми* явлениями традиционной культуры карелов, т. е. является чрезвычайно устойчивым компонентом их певческого стиля. В локальных традициях и в индивидуальных версиях варьируется степень продвинутой артикуляции языка (это связано с некоторыми артикуляционными отличиями в диалектах карельского языка). Варьируется также высота речевой и певческой позиции, отчасти и степень напряжения — сжатия задней стенки глотки. Но в целом певческий тембр обеих диалектных групп карелов имеет четко опознаваемое этническое «лицо».

Вместе с тем, привлечение нами довольно большого массива сравнительного аудиоматериала (финно-угорского, славянского, тюркского, самодийского) позволило обнаружить сходные фонационные явления в певческих стилях разных этносов и этнолокальных групп. Подобные факты могут быть объяснены, в первую очередь, общностью исторических судеб отдельных народов, их «творческими встречами» на перекрестках истории.

Так, с активно «*включенным*» *носовым резонатором* поют саамы — первоначальники карельских земель, севера Фенноскандии и лесной зоны Восточной Европы. Назализация свойственна традиционному пению всех финно-угорских народов, являясь одним из важных этнических маркеров их певческих стилей. Активным носовым звучанием отличается и пение жителей Обонежья (Заонежья, Пудожья), Поморья, Архангельской и Вологодской областей — территорий Российского Севера, культура которых складывалась в условиях длительных межэтнических контактов славян и финно-угров.

На землях северо-запада и центра России (судя по имеющимся у нас аудиоматериалам) назализованная техника встречается значительно реже — в певческих стилях лишь некоторых сел Ленинградской, Псковской, Калужской областей.

Назализация, сочетающаяся с фарингализацией (напряжением и сжатием стенок глотки) отчетливо слышится в отдельных очагах русскоязычных певческих традиций Заонежья (сел Шуньга, Толвуйа, Кузаранда, Падмозеро, Вегарукса, Ламбасручей). Примечательно, что именно эти села по свидетельству историков в прошлом были карельскими поселениями [Орфинский 1997, 99]. По-видимому «карельский след» ощущается и в

напряженной фарингализованной фонации жителей Карельского Поморья (общеизвестен факт участия карел в этногенезе поморов), в певческих стилях западных территорий коми-зырян, где лингвистами зафиксированы многочисленные карельские топонимы [Жеребцов 1982, 89].

На наш взгляд, во всех вышеприведенных случаях тембр можно рассматривать как, своего рода, *звуковой топоним*, который, наряду с иными памятниками материальной и духовной культуры этносов, является хранителем исторической памяти, свидетельством былых языковых и культурных контактов.

Однако ареал фонационных параллелей простирается значительно дальше на северо-восток, восток и юго-восток. В. В. Мазепус приводит многочисленные примеры назализованной фарингализации, назализованной ларингализации (сжатие гортани), их сочетания друг с другом и с иными типами фонации в певческих традициях коренных народов Сибири, Крайнего Севера и Дальнего Востока, *относящихся к разным языковым семьям* [Мазепус 1998, 36—42]. Более того, аналогичные типы фонаций являются знаковыми для неевропейского профессионального вокального искусства — например, для классической музыки Японии и Китая. «Вокальные партии японского театра *Но* требуют обязательной, не знающей исключения напряженной фарингализации — нижней или «широкой» (без фокусного сужения)» [Там же, 41]. «В «женских» (исполняемых мужчинами) партиях пекинской музыкальной драмы *цзинси* регулярно противопоставляются суперсегментные признаки назализации и ее отсутствия, ... напряженной и ненапряженной фарингализации. В соединении с фальцетом эти тембровые краски звучат очень своеобразно» [Там же].

Факты подобных соответствий вряд ли можно объяснить межэтническими контактами или общностью исторических судеб этносов. В данном случае речь может идти скорее о *типологических параллелях*, о проявлении неких *универсалий* традиционного пения, восходящих к эпохе архаики. В этой связи попробуем рассмотреть интересующую нас проблему в историко-генетическом ракурсе, с позиций общей эволюции произносительных способностей человека.

Так, по мнению антропологов, для древнейших типов артикуляции, свойственных ранним стадиям развития человека как вида, характерно следующее: «... большинство звуков неандерталец, видимо, артикулировал практически как современный человек, отличаясь только небольшими модификациями, например, *произношением в нос*» [Алексеев 1984, 222]. Возможно именно этот произносительный реликт (*назализация*), сохранившийся в артикуляционной базе многих языков мира, воплощается в певческой фонации разных народов, являясь по сути *универсалией*, проявлением *артикуляторного архаизма*.

Опираясь на эволюционную теорию, известный лингвист И. А. Бодуэн де Куртенэ предположил, «что переход от языкового состояния *животного и дочеловека* к языковому состоянию *человека* состоял в общем выходе

звукотворительной деятельности *из полости гортани в полость рта* и в появлении настоящей членораздельности (*артикулованности*) произношения» [Бодуэн де Куртенэ 1963, 120].

Сопоставим высказанную мысль с размышлением новосибирского исследователя Б. П. Чернова о древнейшем звуковом памятнике тюркских народов Центральной Азии — горловом двух- трехголосии («сольном дуэте»): «Учитывая, что при двухголосной фонации пение с текстом исключено, есть основание утверждать, что народы Тибета, Монголии, Тувы, Якутии, Башкирии донесли до нас древнейшую форму *искусства нечленораздельной речи*. Сложный механизм двухголосной фонации церебрально обусловлен, но формировать элементы членораздельной речи, гласные звуки не может, так как язык зафиксирован в определенной позиции, а вход в гортань перекрыт преградой в виде ложных складок со свистковым отверствием. Для того чтобы появилась возможность произносить гласные звуки, прошли тысячелетия, за которые из процесса фонации двумя звуками выключились вход в гортань, вестибулярные (ложные) связки и язык. За счет свободных движений языка в ротоглоточном рупоре появилась возможность формирования гласных и согласных звуков речи. <...> Факт появления и существования «горловой» фонации можно рассматривать как эволюционный этап развития речи человека в антропологическом генезисе» [Чернов 1986, 251].

Поясним, что с точки зрения техники фонации сольное двух-/трехголосие образуется благодаря особому виду *сжатия мышц гортани* (ларингализации с фокусным сближением). Иные многочисленные виды ларингализации, наряду с фарингализацией, широко распространены, как уже отмечалось выше, в самых разных, преимущественно архаических культурах Евразии. Это обстоятельство позволяет отнести их *к реликтовым* типам артикулирования, сохраненным в артикуляторном генофонде этносов, «вписанных в ландшафт» (Л. Н. Гумилев) в качестве *универсалии*.

В настоящем контексте традиционное пение карелов предстает перед нами как один из архаических тембро-артикуляционных феноменов. Его дальнейшее изучение должно идти по пути все большей объективизации данных, чему будет способствовать открытие в Петрозаводской консерватории Лаборатории системных исследований этнической музыки. Уточнение тембро-артикуляционных характеристик певческих стилей окажет существенную помощь и в практической, творческой работе по сохранению и развитию традиционных певческих культур финно-угорских народов.

Литература

- Алексеев 1984 — Алексеев В. П. Становление человечества. М., 1984.
Алексеев 1986 — Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М., 1986.
Алексеева 1977 — Алексеева Т. И. Географическая среда и биология человека. М., 1977.

Бернштам 2004 — *Бернштам Т. А.* Аспекты уникального в свете проблемы «человек-и-традиция» (Вступление в тему) // Русский Север. Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции. СПб., 2004. С. 4—28.

Бикбаева, Габдуллин 1986 — *Бикбаева А. И., Габдуллин Н. Т.* Нарушения голоса при дисфункции щитовидной железы // Вестник оториноларингологии. 1986. № 4. С. 51—55.

Бодуэн де Куртенэ 1963 — *Бодуэн де Куртенэ И. А.* Об одной из сторон постепенного человечения языка в области произношения, в связи с антропологией // Избранные труды по общему языкознанию: в 6 т. М., 1963. Т. 2.

Жеребцов 1982 — *Жеребцов Л. Н.* Историко-культурные взаимоотношения коми с соседними народами: X — начало XX в. М., 1982.

Земцовский 1991 — *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 152—189.

Квитка 1973 — *Квитка К. В.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям / Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. М., 1973. Т. 2.

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

Морозов 1967 — *Морозов В. П.* Тайны вокальной речи. Л., 1967.

Орфинский 1997 — *Орфинский В. П.* К вопросу о типологии этнокультурных контактов в сфере архитектуры // Фольклорная культура и ее межэтнические связи в комплексном освещении. Петрозаводск, 1997. С. 92—110.

Покровский 1981 — *Покровский Д. В.* Фольклор и музыкальное восприятие // Восприятие музыки. М., 1980. С. 244—255.

Семакова 2000 — *Семакова И. Б.* Певческий тембр как способ этнической идентификации // Культурные коды двух тысячелетий. Петрозаводск, 2000. С. 24—30.

Чернов 1986 — *Чернов Б. П.* Горловое пение — древнейший памятник духовной культуры // Культура народностей Севера: традиции и современность. Новосибирск, 1986. С. 251—259.

Юшманов 2002 — *Юшманов В. И.* Вокальная техника и ее парадоксы. СПб., 2002.

Примечания

¹ Так, анализируя воздействие на человека ландшафтно-климатических и геохимических факторов среды, Т. И. Алексеева выделяет приспособительные особенности человеческих популяций, живущих в различных районах Земли. Близкий жителям Карелии по многим показателям **арктический адаптивный тип** она характеризует следующим образом: это — «особая плотность тела, большое развитие костно-мышечной массы, прочный скелет..., преимущественно цилиндрическая форма грудной клетки, почти полное отсутствие астенического типа телосложения, высокая вентиляционная способность легких» и т. д. [Алексеева 1977, 199]. Вследствие расположения Карелии в районе залегания древних (докембрийских) пород почва, а соответственно, и вода почти не содержат важнейших микроэлементов, таких как кальций, магний, фтор, йод. Это в свою очередь ведет «к снижению функциональной активности эндокринной системы, особенно — щитовидной железы и гипофиза и развитию характерных морфо-функциональных особенностей коренного населения» [Бикбаева, Габдуллин 1986, 8], что не может не сказываться на функции голосообразования. Анализ подобных взаимосвязей затрагивает разные области научного знания и требует, безусловно, междисциплинарного подхода.

Т. В. КРАСНОПОЛЬСКАЯ
(Петрозаводск)

*Музыкально-поэтические импровизации
финно-угорских этносов России:
опыт структурно-жанровой типологии*

Импровизационные виды певческого фольклора являются одной из важнейших составляющих традиционной культуры финно-угорских этносов России. В промысловой и календарной обрядности, в обрядах семейного цикла и в быту они занимают большое место в виде причитаний и заговоров, песен эпических, детских и лирических. При этом навыки импровизации продолжают играть существенную роль как в сохранении этнического звукового идеала, так и характеристики музыкального мышления этноса, в становлении всей современной музыкальной культуры финно-угров. Подобная роль была отмечена исследователем коми фольклора П. И. Чисталевым, еще полвека тому назад писавшим об определяющей роли импровизации во всех жанрах *песен* народа коми. В наши дни И. М. Нуриева выявляет черты импровизационного начала в *песенности* южных удмуртов. Следы импровизационной свободы, запечатлевшиеся во внешне стабильных формах, прослушиваются в *песенных* мелодиях луговых мари. Все говорит о том, что последовательное описание и исследование музыкально-поэтического содержания, принципов композиции и структуры «традиционной импровизации» финно-угров, как определил это явление финский исследователь М. Хаавио, является важной задачей современного этномузыковедения, в частности, в интересующем нас аспекте структурно-типологического анализа.

Второй, не менее важный мотив, побуждающий обратиться к названной теме, хорошо понятен не только финноугроведам, но всем, кто занимается исследованием традиционной культуры Севера России. Известно, что она складывалась в эпоху средневековья как на основе формирующейся культуры великороссов, так и в опоре на мощный слой традиций финноугорских народов, сложившийся здесь задолго до продвижения на эти земли полиэтнического потока новопоселенцев в

XII—XVII вв. С тех пор, как это убедительно показали исследования К. В. Чистова¹, содержание севернорусской культуры становится актом совместного творчества разноязычного населения Российского Севера. Между тем, сама постановка этого вопроса стала возможной только во второй половине XX в., когда были собраны и обнародованы достаточно полные материалы, дающие представление о ее содержании и объеме. Само же научное осознание объекта исследования шло и продолжает идти разными путями, в разных темпах и с разной интенсивностью в региональных научных центрах России и зарубежных стран.

Это объясняется относительно поздним (1920—1930-е гг.) становлением отечественного научного этномузыковедения по сравнению с науками, изучающими другие области традиционной культуры: историко-этнографической, филологической, фольклористической. Однако уже в 1940—50-х гг. на основе структурно-типологического метода школа Квитки — Гиппиуса сформулировала целый ряд глубоких теоретических идей и создала специфические методики анализа как отдельных явлений традиционной культуры, так и локальных, региональных и этнических традиций. В последующие годы она приобретала все большую степень зрелости, что способствовало созданию теоретических основ таких жанров, как русская протяжная песня², одиночная³ и групповая причеть, в выработке принципов анализа важнейших стилевых черт русского фольклора: его музыкально-ритмического строя, ладо-интонационных и композиционных закономерностей мелодического строя⁴. Все эти открытия школы и разработанная ею методология явились научной базой, которая позволила определить специфические черты исследуемого нами объекта и наметить общие подходы к определению его места в традиционной культуре народов Севера России.

Выделим два положения, которые являлись для нас исходными в размышлениях над культурой музыкально-поэтической импровизации, и обозначили цели нашего исследования. Первое из них — представление о системном многоуровневом характере изучаемых явлений. Оно выражено в формулировке Е. В. Гиппиуса, которая сегодня звучит уже хрестоматийно: «Во всех случаях, когда музыкально-фольклорное произведение сочетает различные виды искусства (музыку и поэзию, музыку и танец), важно помнить, что в каждом таком случае мы имеем дело не с однородными явлениями, а с пересечением двух оппозиционных структур, все формы координации которых основываются на принципе единства противоположностей»⁵.

Второе положение, определившее ход нашей работы, вытекая из первого, в ходе аналитических изысканий обособливается в самостоятельный мотив. Речь идет о принципиально междисциплинарном характере современного этномузыковедческого исследования. Прежде всего, отнюдь не являясь собственно филологическим, оно с необходимостью затрагивает разные сферы вербального текста, в частности, его поэтику и структуру. При этом речь идет не только о таких чертах

традиционной поэзии, как система повторов, параллелизм, иерархия структур поэтического текста, но и аллитерация, культура метафорических замен и т. д. В отношении поэзии финно-угров эти вопросы представляют особую важность. Они связаны с мышлением этноса, особенностями языка и спецификой его функционирования в художественном произведении.

Что касается структуры поэтического текста импровизаций финно-угров, то ее характеристика, как показывает опыт, возможна исключительно лишь в координации усилий филологов и этномузыковедов. Их контакты в ходе комплексных исследований, предпринятых учеными Карелии⁶, оказались весьма полезными и перспективными для всех участников научного диалога. В частности, они способствовали актуализации звучания идей классической отечественной филологической науки (А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, Ю. М. Лотман) в современных этномузыковедческих исследованиях. В свою очередь они привели к доказательному включению в эмпирические описания поэтических текстов импровизации такой общепринятой терминологии, как «стих», «строфа», «тирада», и позволили решительно отказаться от нередко встречающихся до сих пор в современных публикациях определения их вербальных текстов как прозаических.

Ключевым же для автора стало понимание цели современного научного исследования, как оно было сформулировано Е. В. Гиппиусом: «отражать структуру произведения (народной музыки) в том его виде, в котором оно мыслится исполнителем»⁷; основываться на «народно-творческой природе слогового музыкального ритма, его сущности как формы народного ритмического мышления, основанной на реально звучащем ритме»⁸. Достижение этой цели подразумевает, во-первых, поэтапное постижение путей движения научной мысли наших предшественников к ее осознанию и конкретным форм ее реализации. В отношении традиционной импровизации эти пути были сложны, а результаты их усилий — весьма противоречивы и поучительны.

Как известно, основополагающие идеи школы Квитки — Гиппиуса сложились в процессе исследования *песенных* жанров. При обращении к такому своеобразному явлению, как музыкально-поэтическая *импровизация*, методики анализа *стабильных* музыкально-поэтических форм, какими и являются формы песенные, должны были пройти отбор либо быть адаптированы к особенностям материала, либо уступить место иным методикам, адекватным его специфике. Перед этой задачей в свое время отступили этномузыковеды Финляндии, создавшие всемирно известные многотомные своды рунических напевов карел⁹. Подробно разработанные И. Кроном уже в конце XIX в. принципы систематизации материала позволили ученым его школы создать классификацию рунических (песенных) напевов, ставшую образцовой для всего европейского этномузыковедения XX в. Напевы причитаний в эти своды не входили. Причиной тому стала их импровизационная

природа, а именно — отсутствие устоявшихся конструкций в напевах и поэтических текстах и, как следствие, отсутствие соответствия между ними. Это сделало невозможным предложить наглядное, графическое изображение текстов и показать их варианты в сравнении. Так, около ста лет назад обозначились главные условия научного осознания специфики импровизаций: поиски принципов сравнения вариантов и наглядность изложения текстов.

В 1930-е гг. в России, в трудах Е. В. Гиппиуса зарождался, а в 1950-е гг. окончательно оформился и был обнародован метод аналитической графики — реальное воплощение идеи наглядности — перевода слуховых (временных) впечатлений в зрительные (пространственные). Е. В. Гиппиус писал: «Сущность метода аналитического нотирования звукозаписей народной музыки сводится к уточнению нотации на основе данных теоретического анализа музыкального и стихового ритмического строя каждой песни и последующего графического отображения особенностей музыкальной и стиховой ритмической композиции параллельно: в нотной записи напева и строфовой редакции песенного стиха...»¹⁰

Применение этого метода в изложении музыкально-поэтических импровизаций требовало соблюдения основных его принципов в особых условиях — фиксации принципиально нестабильных по структуре вербальных и музыкальных текстов. Повторюсь. Этот метод был создан и многократно опробован Е. В. Гиппиусом и его учениками на материале *стабильных* песенных форм. Возможности его применения в изложении музыкально-поэтических *импровизаций* необходимо было испытать на полноценном и достаточно широком материале. Этот материал предоставили ученому в 1970-е гг. сначала нотное приложение к сборнику «Карельские причитания» Т. А. Коски¹¹, а затем полевые записи фольклорных экспедиций Петрозаводской консерватории, руководимых Т. В. Краснопольской. Эти записи были опубликованы в сборнике «Песни Карельского края» уже в аналитической графике составителя¹². Вскоре описания этого материала были представлены в целом ряде докладов и статей автора¹³. Следуя основным принципам метода Е. В. Гиппиуса, опирающегося на параллелизм и иные виды повторности, определяющие специфику традиционной поэзии (Веселовский), аналитическая графика поэтических текстов и напевов причитаний представляла самостоятельную, *оригинальную версию* графического изображения музыкально-поэтического текста, имеющего *импровизационный* склад. Конечно, импровизационная природа напевов жанра не может реализоваться в столь строгих графических формах, какую демонстрирует изложение структуры песенных напевов. Но именно это «своеволие», «противоречие» между, безусловно, присутствующим в импровизации конструктивным началом и его реализацией в постоянно «вибрирующих» интонационно-временных микроструктурах только и могли наглядно продемонстрировать динамическое равновесие «структуры» и «процесса» (Асафьев) в становлении импровизационного целого.

Результат оказался столь впечатляющим и сам по себе, и по широте открывшихся возможностей для дальнейшей аналитической работы, что названная публикация стала отправной точкой для многолетних структурно-типологических исследований фольклора народов Карелии — разных этнических групп карелов, вепсов и других финно-угорских этносов: коми, удмуртов, мордвы. Это заставило по-новому взглянуть на весь массив имеющегося материала, в котором эти специфические черты встречаются с заметным постоянством, образуя более или менее заметные «сгустки» в виде своего рода «жанровых констант», описание которых и является одной из задач настоящего исследования. Для начала постараемся представить некий предварительный эскиз мелогеографической карты распространения импровизаций финно-угорских этносов на территории Российского Севера.

Определение границ исследуемого материала представляет для автора все еще известную сложность. Вне всякого сомнения, эти границы включают такие жанры, как плачи и причитания карел, вепсов, коми и мордвы, карельские и саамские ёйги, календарные ритуальные напевы коми, определяемые собирателями как собственно «импровизации», а также родственные им жанры певческого фольклора русского населения севера Восточно-Европейской равнины. Однако углубление в сущностные черты наблюдаемого явления делает эти границы все более проницаемыми и условными. Так, в последнее время были выделены и описаны такие виды импровизаций, которые указывают на их несомненную близость к напевам, имеющим черты стабильной, т. е. песенной композиции. Между тем последняя отмечена, с одной стороны, принципиальной нестабильностью всех уровней формы, с другой же основывается на вариантной повторности исходной композиционной конструкции, представляющей собой подобие песенной строфы. Таковы ритуальные северноудмуртские песнопения креси. Анализ музыкально-поэтических текстов крезя в свою очередь проливает свет на структурную роль в напевах собственно импровизаций ряда стабильных, прежде всего музыкально-ритмических конструкций. Это ставит вопрос о динамичности связей между разными полюсами изучаемой области, проливает свет на пути исторического развития традиционного музыкального мышления и позволяет наполнить более конкретным содержанием представления о проявлениях внутриэтнического, межэтнического и надэтнического в традиционной певческой культуре.

Итак, все названные явления «традиционной импровизации» образуют широкую область, представленную в традиции каждого этноса множеством видов и разновидностей, определять которые в категориях жанра, стиля, этнической характерности время еще не настало. Важно то, что все они имеют более или менее ярко выраженный ритуальный, магический характер. Изучены эти явления значительно менее, нежели песенные жанры, и в имеющейся литературе преобладающими остаются публикации их эмпирических записей и эмпирические описания последних.

Причин тому немало. Прежде всего — недостаточная разработанность теоретической базы, необходимой для его исследования, и как следствие — отсутствие опыта научного осознания содержания конкретных этнических традиций, что создало бы основу для их сравнительного изучения и постановки вопросов о чертах их структурной и стилиевой общности и различий. Главной причиной малой изученности музыкально-поэтических импровизаций по-прежнему остается специфика материала как такового. Сказанное заставляет нас по возможности четко определить те цели и задачи, решения которых мы можем предложить в настоящем докладе.

Одну из целей нашего исследования мы видим в терминологическом наполнении закрепившегося в научной литературе за произведениями изучаемой области традиционной культуры латинского слова *improvise* — неожиданность. Не считая возможным охватить всю проблему в целом, мы концентрируем свое внимание на одном вопросе: постоянной *изменчивости* течения интонационно-речевого потока во времени, видимой (и слышимой!) *непредсказуемости* развертывания музыкально-поэтической формы. Разумеется, в настоящее время сказанное звучит как преувеличение, в котором отражена спонтанная реакция непосредственного восприятия на эмоциональное, динамичное высказывание, творческое волеизъявление импровизатора, к тому же если оно звучит в обстановке, близкой его функциональной предназначенности, как правило, ритуальной. Необходимо выйти из-под власти *синкретического восприятия* явления *синкретической* культуры и стать на путь *анализа*, т. е. *выделения* составляющих его компонентов в поисках *синтеза* — *научного знания* о нем.

В своих исследованиях и публикациях автор придерживается позиции, продиктованной стремлением охватить предмет высказывания — конкретную импровизацию — в целом, чтобы «с птичьего полета» рассмотреть и описать основные его черты, которые определяют столетиями столь устойчивую реакцию воспринимающего сознания на производимое им впечатление как неожиданность, непредсказуемость, и описать в общих чертах особенности вербального и музыкального текстов импровизации и формы их взаимодействия в развертывании творческого акта. Содержанием первого раздела доклада является выделение малых, видимо «изначальных» составляющие вербального и музыкального уровней импровизации.

Фольклористы-филологи часто останавливаются перед дилеммой отнесения вербальных текстов импровизаций то ли к области поэзии, то ли к области прозы. Часто этот вопрос не формулируется, а решается графическим изложением публикуемого текста. За этим стоит проблема определения его ритмического строя, которую филологическая наука не может решить самостоятельно вследствие двойственной, музыкально-вербальной природы рассматриваемого вида традиционного искусства. *Реальную слышимость* этой связи первыми эмпирически зафиксировали

именно ученые-филологи на основе непосредственного восприятия живого звучания импровизаций. Важно то, что именно *живое* звучание и порождает впечатление *импровизации* и музыкально-поэтических текстов: слова, имеющие *разную* протяженность, вызывают к жизни мелодические образования, *соответствующие* их протяженности: мелодические конструкции, подчиняясь текстовым структурам, то сокращаются, то увеличиваются по времени звучания.

В результате постоянного следования друг за другом *разных* по протяженности музыкально-интонируемых словесных высказываний происходит постоянная «вибрация» художественного времени в напеве импровизации, закономерности которой сознание слушателя не в силах уловить. Более того, неуловимость такой закономерности и воспринимается как сама сущность воспринимаемого. «Однообразный в мелодическом отношении и нередко близкий речитативу эпический стих всегда определяет структуру сопровождавшей его и приспособившейся к нему мелодии», — писал В. М. Жирмунский¹⁴.

Означает ли это, что вербальный уровень импровизации не несет имманентно присущей ему тенденции к структурированию? Полное освещение этих вопросов могут дать лишь совместные изыскания филологов и этномузыковедов. Однако определенные объективные основания для этого сегодня уже существуют.

Начнем с того, что на *вербальном* уровне тексты импровизаций разных этносов, несомненно, разнятся и по своей лексике, и по структуре. Полярные явления в общей картине представляют, с одной стороны, тексты *карельской* причеты, изобилующие многословными словами и многосоставными словесными конструкциями, с другой стороны — вербальные тексты *северноудмуртских* крезей, которые, наряду с отдельными смыслонесущими словами, содержат множество 1-2-3-словых возгласов, которые определяются в лингвистике как «служебные» части речи, а в фольклористике как сенсемантические слова. В связи с этим в современных научных трудах удмуртоведов утвердилось определение крезей как «песен без слов»¹⁵.

Между тем, эти видимые структурные различия импровизаций карел и удмуртов имеют, как оказалось, общую природу. Блестящие исследования А. С. Степановой¹⁶ показали, что многосложные слова карельских ритуальных текстов, в том числе их «тайная тайных» — метафорические замены — также складываются из 2-3-словых составляющих (!), а поэтические тексты сохраняют столь же краткие слова-вставки, которые не имеют в настоящее время семантической нагрузки. Филологи высказывают предположения о ритмизирующей функции подобных вставок в поэтическом тексте, но это наблюдение тонет в отсутствии опоры на характеристику системы ритмического строя поэтического текста импровизации в целом.

Итак, составляющие вербального текста импровизации, как показывают современные филологические исследования, подвижны и сами

по себе не обнаруживают структурного, ритмизирующего начала, что и провоцирует мнение о принадлежности его области прозы. Что касается характерных для импровизаций финно-угров малых конструкций, лежащих в основе их вербальных текстов, то они, отображая особенности языка, должны быть отнесены, вероятно, к общеэтническому, наджанровому слою их культуры.

Что касается *напевов* импровизаций, то уже много лет назад автором было отмечено такое качество мелодики карельской причети, как соотнесенность разного рода мелодических конструкций (мелодических оборотов, фраз, предложений) с интонированием *отдельных* слов и фразеологических сращений поэтического текста, имеющих, естественно, разную протяженность. Материал импровизаций, и в первую очередь карельских причитаний давал основания для поисков в их поэтических текстах закономерностей ритмического строя. Так, уже в публикациях 1980-х гг. автором доклада было показано их тирадно-строфовое строение и выделены «малые» (2/3—5/6 слогов) и «большие» (8—12 слогов и 13—18 слогов) построения, что и дало основания для введения в их описания термина «стих». Типичность этих пропорций для традиционной поэзии финно-угров впоследствии была показана на широком материале коми импровизаций и причитаний мордвы.

Обратимся к описанию малых структур напевов импровизаций. Собственно речь идет о двух уровнях их музыкальной структуры: мелодическом и музыкально-ритмическом.

Малые мелодические конструкции напева импровизации — *интонаемы*, как уже сказано, находятся в непосредственной зависимости от звучания интонируемого слова. Это ручается за объективность их выделения и обеспечивает логику и доказательность предпринимаемого описания этой парадигмы музыки импровизаций. *Интонаемы* совпадают с «интонационным словарем» народно-песенных и инструментальных жанров разной стадияльной и этнической принадлежности как традиционной, так и профессиональной музыки. Они представляют собой поступательное, вращательное либо волнообразное движение в узкообъемных гемитонных и ангемитонных шкалах с краткими 2-3-звучными распевами слога и/или речитацией на одном звуке. Среди *интоном* мы выделяем *мелодические обороты*, которые завершаются на любой ступени, кроме нижней опоры лада, и *фразы*, завершающиеся звуком нижней опоры. Эти мелодические образования лежат в основе всех более сложных конструкций, образующих напев импровизации, что подтверждает мысль И. И. Земцовского о том, что каких-то специфически «магических» интонаций не существует. Представление о них связано с характером *интонирования* напевов и их *восприятием* в ритуальной ситуации¹⁷.

Следующие наблюдения касаются глубинных, сущностных сторон импровизации как явления собственно художественного. Речь идет о ее **музыкально-ритмической организации** как формы народного «ритмичес-

кого мышления, основанной на реально звучащем ритме» (Гиппиус), превращающей его видимо прозаический текст в поэтическую речь, а «сопровождающей его и приспособляющейся к нему мелодии» (Жирмунский) придает черты художественной композиции.

Анализ *малых музыкально-ритмических ячеек* напевов импровизаций показал, что они, подобно интонамам, также имеют не только наджанровый, но и надэтнический характер. Назовем, например, псалмодирование, описанное М. Г. Хрущевой на примере удмуртских куриськонов¹⁸; область ритмических форм, описанную теорией античного стиха. О них писали Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд, характеризуя ритмический строй традиционных удмуртских народных песен, в том числе импровизаций¹⁹. Мы выделили в напевах импровизаций еще одну область музыкально-ритмических форм, которые пока условно называем «повествовательными». Для них характерно движение равными временами: либо движение краткими, завершающееся одним-двумя долгими временами; либо симметричные рисунки — два долгих времени в окружении кратких либо два-три кратких в окружении долгих при кратном соотношении времен. Как видно, музыкально-ритмические формы «повествовательного» вида могут иметь как «замкнутый» (длгое время в конце), так и «разомкнутый» характер (краткие времена в конце). Из приведенного описания ясно, что данные структуры имеют столь широкую область распространения, что могут свидетельствовать лишь о самом факте присутствия в напевах импровизаций организующего музыкально-ритмического начала.

Итак, выделение малых, изначальных структур вербального и музыкального уровней в текстах импровизаций продемонстрировало их типизированный характер и позволило определить их базовую роль в процессе становления импровизационного высказывания как структурной парадигмы жанра.

Далее в нашем докладе описываются содержание и становление каждого «горизонтального» уровня импровизации в поисках более развернутых, синтаксически значимых структур. Сразу подчеркнем: в пределах своего уровня последовательности составляющих его малых компонентов не закреплены в устойчивые «цепочки» и видимо свободно комбинируются «по горизонтали», что обуславливает и свободу их координации «по вертикали». При этом на каждом из уровней происходит своего рода агглютинация, отражающая характер языкового мышления финно-угров: последовательное склеивание, сцепление изначальных структур. Это приводит к возникновению единств более высокого порядка, а в последовании этих единств проявляются закономерности, приводящие всякий раз к созданию целостных, логично выстроенных конструкций. (Это обстоятельство и объясняет наше желание избегать употребления слова «комбинаторика», так как оно определяет некий общий принцип свободы нанизывания структур. Описываемые же нами пути становления импровизации говорят о ней, как о творческом

мыслительном процессе, который подчиняется устойчивым закономерностям, хранителем и активным носителем которых поныне выступает традиционная община.)

В процессе формирования каждого уровня музыкально-поэтической импровизации наиболее «неожиданно» и свободно — особенно в причитаниях — проявляет себя вербальное начало. Ведь именно в нем со всей конкретностью и непосредственностью проявляют себя сильные эмоции и спонтанные реакции на происходящее. Сказывается ли это на структуре высказывания и, есликазывается, то как?

Первые ответы на этот вопрос дали наблюдения А. С. Степановой. Исследователем были отмечены существенные отличия поэтических текстов северо-карельских и южно-карельских причитаний. «Плач делится на прозаические строфы или периоды, внутри которых не выделялась стихотворная строка. Особенно наглядно это вырисовывается в *севернокарельских причитаниях*, где прозаическая строфа или период может состоять из двух-трех предложений, заключающих в себе одну законченную мысль. О том, что это одна строфа, свидетельствует и аллитерация, поддерживаемая на всем ее протяжении, и прием параллелизма. Чаще всего новая строфа повторяет мысль, выраженную в предыдущей, но уже с использованием других поэтических образов, с иной аллитерацией <...> В сегозерских и южно-карельских плачах строка более или менее определяется, но еще не очень четко, приблизительно; количество слогов в ней резко колеблется»²⁰.

Хотя исследователь говорит только о «прозаических строфах, периодах» и «строках», о масштабных различиях поэтических текстов разных региональных традиций, ее описания дают достаточно конкретное представление о тех чертах, которые отражают их собственно структурные особенности. Это было продемонстрировано в изложении поэтических текстов причитаний в сборнике «Песни Карельского края» в аналитической графике, аналогичной графике публикуемых параллельно с ними музыкальных текстов по принципу соотнесения по вертикали повторяемых фрагментов каждого из них²¹. Это и позволило внести существенные коррективы в понимание структуры поэтических текстов и севернокарельских, и южнокарельских причитаний и уже со всей уверенностью использовать в их этномузыковедческих описаниях такие категории, как «стих», «строфа», «тирада», т. е. вывести импровизации из области фольклорной «экзотики» и рассматривать их в ряду характерных явлений традиционной культуры²².

С другой стороны, появилась возможность уточнить и типы строения поэтических текстов разных региональных стилей карельской причети. Так, строение вербальных текстов причитаний Южной Карелии можно назвать собственно «повествовательным». Его содержание развертывается «от начала к концу», как в повествовательном предложении повседневной речи, решительно отличаясь от нее своим лексическим строем. В севернокарельских причитаниях, напротив, иносказательное,

метафорическое содержание причета реализуется в сложных, многосоставных лексических конструкциях. Замедленное их звучанием развертывание смысла произносимого текста подчиняется и ритмам ритуального действия — проходам причитывающей по избе в темпах и заданных обрядом направлениях: хождением кругами, длительными стояниями у икон, обращениями к участникам обряда и т. д. Анализ ритмического строя поэтических текстов этого рода опубликован в специально посвященной этому вопросу статье²³. Автором были отмечены и другие приемы ритмизации поэтического текста, используемые опытными импровизаторами, как то создание его композиционного единства с помощью *закономерной* смены и повтора аллитерированных конструкций; повтора синтаксического строения периодов-стихов, образующих развернутую тираду и др.

Собственно музыкально-ритмический и мелодический строй причетной импровизации мы анализируем как две самостоятельные сферы музыкального мышления. Причем основным для автора по-прежнему оставался анализ структурной функции компонентов каждой из этих сфер в создании форм высшего порядка.

Так, было установлено, что интонаемы повторяются и группируются таким образом, что с появлением мелодической *фразы* (касание первой ступени лада) в напеве образуется неглубокая, но заметная слуху цезура. Она отделяет в напеве более развернутые построения — **мелодические предложения**, а в поэтическом тексте — достаточно протяженные фрагменты — метафорическую замену или стих. Последовательность же из нескольких мелодических предложений, завершаемую глубокой цезурой, мы называем ее **мелострофой**. Она, как правило, совпадает с окончанием логического периода поэтического текста. Исключения возможны, однако они всегда возникают на фоне установившейся закономерности — совпадения окончания завешенного музыкального и поэтического фрагментов импровизации.

Специфично и наполнение **музыкально-ритмического** уровня импровизации «по горизонтали». Его образует чередование малых ритмических ячеек разной протяженности, последовательность которых лишена видимой упорядоченности. Это и создает отмеченную выше «вибрацию» времени в процессе развертывания (и восприятия!) импровизации. Проведенное нами исследование музыкально-ритмического строя импровизаций показало, что пределы такой вибрации — изменений временной протяженности малых и, соответственно, больших фрагментов поэтического текста — имеют зонную природу и пределы этих зон далеко не произвольны. Они поддаются типизации в пределах каждой конкретной этнической традиции.

Своеобразие развертывания времени импровизации «по горизонтали» отражается и в его координации с другими ее уровнями «по вертикали». Так, если на интонационном уровне появление ладовой опоры отражается эффектом цезуры, краткого торможения, то появление ритмической

ячейки, «замкнутой» долгим звуком, не связано с логикой развертывания других уровней структуры. Оно «минуется» цезуры и поэтического, и музыкального текстов, внося в развертывание импровизации особое качество, доступное только воплощению в ритме ощущение непрерывности, бесконечности течения времени. Это типично и для координации мелодических конструкций и строф поэтического текста: несовпадение границ поэтической строфы и мелострофы; несовпадение музыкальных и поэтических цезур; появление цезуры в середине слова и т. п. Такие случаи немногочисленны, но обладают большой выразительностью. «То, что определенный процент строф дает нарушение этой инерции, — пишет Ю. М. Лотман, — равно как и расхождение между строфической и синтаксической структурами, строфическими и лексическими интонациями и пр., нас уже не удивит. Мы помним, что именно эта свобода употребления и неупотребления каждого из этих структурных элементов определяет его структурную значимость»²⁴. Естественно, что указанные приемы закрепились в традиционной импровизации.

Из сказанного ясно, что нестабильность структуры, свойственная самой природе импровизации, не означает ее аморфности. Составляющие ее малые, «лексические» и более развернутые, синтаксические структуры, принадлежащие разным сферам искусства (музыке и поэзии) потенциально и в одновременности сосуществуют на разных ее уровнях и всякий раз «воспроизводятся» импровизатором в разных версиях. Так происходит структурирование содержания импровизации в формах, специфичных для каждого из видов искусства, взаимодействующих в процессе ее создания. И происходит это *на уровне мышления* импровизатора.

Это позволяет предложить первое, предварительное, определение импровизации как характерного явления традиционной певческой культуры финно-угров и поставить вопрос о том, что же представляет собой импровизация как целое и можно ли вообще говорить о целостности музыкально-поэтической импровизации, являющейся всякий раз результатом сиюминутного творческого акта. Итак, импровизация — это результат деятельности особого типа традиционного художественного мышления, которое: а) оперирует краткими типическими поэтическими и музыкально-ритмическими структурами; б) создает их нестабильные последовательности, образующие на каждом уровне целостные автономные формы;

в) координирует их «по вертикали» в процессе сиюминутного сложения нового композиционного целого. Иными словами, доминантой деятельности этого типа мышления является постоянное конструирование музыкально-поэтической формы высшего порядка, результат которого не имеет тенденции к закреплению в стабильном виде. Он является осуществлением некоей идеи художественной целостности, сложившейся в общественной практике этноса, отразившей его сакральные представления и обрядово-магические установки и навыки.

Теперь позволим себе сформулировать следующий вопрос: каковы те мыслимые носителями традиции творческие критерии, которыми руководствуется импровизатор в состоянии творческого вдохновения и по которым традиционная община оценивает его мастерство и адекватность импровизации объективным обстоятельствам ее рождения?

Наш ответ на этот вопрос сегодня может прозвучать так: художественная ценность и убедительность импровизации обеспечивается, с одной стороны, ее функциональным соответствием требованиям традиционного быта и, с другой, звуковому и мелодико-композиционному, т. е. художественному и мыслительному этническому идеалу.

Чем оправдан подобный ответ? Существованием в традициях разных финно-угорских этносов России нескольких, достаточно устойчивых *композиционных типов* импровизаций, которые различаются разными принципами сложения напевов музыкально-поэтических текстов импровизаций. По нашим наблюдениям таких типов четыре.

Первый из них мы называем **инвокационным**.

Напевы инвокационного типа представляют собой цепи кратких возгласов-взываний, последовательность которых не создает форм более высокого порядка. Они характерны для коми традиций.

*Пример 1. Коми ижемское погребальное причитание*²⁵

The musical score is written in treble clef with a tempo marking of quarter note = 72. It consists of three staves of music. The first staff has a tempo marking of quarter note = 72 and a Roman numeral IV at the end. The second staff has a Roman numeral IV at the end. The third staff has a Roman numeral IV at the end. The lyrics are written below the notes.

Йбз - лы тай - нб ма - й(н)-бырь - я - сбй - лы,

Га - жа ту - лыс лок - тэ, а ме - кам тай нб, ко - нерь - я - сбй

Ве - р(ы) - дб - мбй ди - ти - я сбй.

Напевы «**заклинательно-причетного**» типа образует слитная, бесцелурная повторность кратких узкообъемных мелодических оборотов, завершение которых образует построение, выполняющее функцию мелострофы. Напевы этого типа известны в традициях Северной Карелии, коми-ижемцев, мордвы-эрзя.

⁶ Село Суйсарь: история, быт, культура. Комплексное исследование / отв. редакторы Т. В. Краснополяская, В. П. Орфинский. Петрозаводск, 1997.

⁷ *Гиппиус Е. В.* Указ. соч. С. 23—36.

⁸ *Балакирев М.* Русские народные песни / ред., предисл., иссл., и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. М., 1957. С. 229—281.

⁹ Suomen kansan vanhat runot, 1—12. Helsinki, 1908—1936; Inkerin runosavelmat, julkaisi A. Launis. Helsinki, 1910.

¹⁰ Песни Заонежья в записях 1880—1980-х гг. / сост. и автор вступ. статьи Т. В. Краснополяская; ред. Е. В. Гиппиус. Л., 1986.

¹¹ Карельские причитания / сост. А. С. Степанова, Т. А. Коски. Петрозаводск, 1976.

¹² Песни Карельского края / сост. и автор вступит. статьи Т. В. Краснополяская, ред. Б. М. Добровольский. Петрозаводск, 1977.

¹³ *Краснополяская Т. В.* О напевах карельских причитаний // Традиционное народное искусство и современность. Вопросы типологии. М., 1982. Вып. 60. С. 130—145. (Труды ГМПИ им. Гнесиных.); *Она же.* О композиционных особенностях мелострофы карельских причитаний // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин, 1986. С. 216—229.

¹⁴ *Жирмунский В. М.* Ритмико-синтаксический параллелизм в древнетюркском стихе // Вопросы языкознания. 1964. № 4. С. 24.

¹⁵ *Ходырева М. Г.* Песни северных удмуртов. Вып. 1. Ижевск, 1996.

¹⁶ *Степанова А. С.* Метафорический мир карельских причитаний. Петрозаводск, 1985; *Она же.* Толковый словарь языка карельских причитаний. Петрозаводск, 2004.

¹⁷ *Земцовский И. И.* Этномузыковедческий взгляд на балто-славянскую похоронную причетъ в индоевропейском контексте // Балто-славянские исследования. М., 1987. С. 60—70.

¹⁸ *Хрущева М. Г., Насибуллин Р. Ш.* О некоторых особенностях удмуртских куриськонов // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Таллин, 1986. С. 229—243.

¹⁹ *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни. Ижевск, 1941. С. 61—88. (Записки Удмуртского НИИ ИЯЛИ и фольклора. Вып. 10.)

²⁰ Карельские причитания... С. 36—37.

²¹ Песни Карельского края... № 17—20, 54—61.

²² *Краснополяская Т. В.* О напевах карельских причитаний...

²³ *Она же.* Певческая культура народов Карелии. Очерки и статьи. Петрозаводск, 2007. С. 28—53.

²⁴ *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. Тарту, 1964. С. 96.

²⁵ Коми народные песни. Т. 2. Ижма и Печора / сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Изд. 2-е. Сыктывкар, 1994. № 106.

²⁶ Коми народные песни. Т. 1. Вычегда и Сыйсола / сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Изд. 2-е. Сыктывкар, 1993. № 98.

²⁷ Песни Карельского края... № 55.

²⁸ *Краснополяская Т. В., Шудегова Н. О.* Североудмуртский крезь: современные подходы к анализу структуры музыкально-поэтического текста // Рах сонорис. История и современность. Астрахань, 2009. С. 25.

И. М. НУРИЕВА
(Ижевск)

Импровизация в южноудмуртской песенной традиции: к проблеме жанровой атрибуции

В регионе Поволжья и Урала в результате сложных исторических, этно- и культурогенетических процессов сформировалась особая полиэтническая и поликонфессиональная зона, в которую входят русские, поволжские финно-угры и турки. Однако Удмуртия занимает в ней особое место, поскольку в силу особого географического положения, исторических условий она оказалась вписанной и в эту южную метакультуру, и одновременно в северную, относящуюся к Русскому Северу. При развитом земледелии в удмуртской традиционной культуре, как и в регионе Поволжья в целом, сформировалась жанровая система, доминантой которой является обрядовое общинное пение на заданные обрядом напевы-формулы.

Исследование удмуртской народной музыки, прежде всего, в контексте пермской традиционной культуры позволило выявить еще один пласт песенного интонирования — феномен импровизации. Впервые песенную импровизацию, отдельные импровизационные жанры удмуртские музыковеды выделили в культуре северных удмуртов и бесермян, символом которой является жанр *крэзь* — коллективное или сольное обрядовое и внеобрядовое импровизированное пение, по своим основным чертам сближающееся с традициями народов Крайнего Севера и Сибири: автобиографические импровизации, песни с асемантической лексикой (так называемые «припевные» слова). Богатый обрядовый мелос южных удмуртов, очевидно, заслонял перед собирателями редкие случайные эпизоды импровизированного пения, и поэтому южно-удмуртская импровизация еще не была предметом отдельного исследования удмуртских этномузыковедов.

Экспедиции Удмуртского института истории, языка, литературы УрО РАН, проводившиеся по специальному вопроснику, новые материалы студенческих фольклорных экспедиций Удмуртского государственного университета показывают, что импровизация присуща южно-удмуртской

Охотничья песня (Селтинский р-н)

Озы но шуом но,
Атасэд Чук султоз но,
«Кокорик!» кариз ке,
Тэлян потто мон
Зичыед, кионэд доры.
Зизыед, кионэд
Возьма меда та виын,
Возьма та капканам?
Пумеляд шедид ке,
Шумпотиськод, дыр, ук.
Ой, зичые, кионэ,
Шуком вал но,
Озы шуод ук но.

Так-так, скажем, да,
Утром петух проснется, да,
Когда «кокорик!» он пропоет,
Я пойду охотиться
На лису, на волка.
Лиса, волк
Ждут ли в этот час меня,
Ждут ли в тех капканах?
Как угодите вы в петлю,
Нам до чего бывает радостно ведь.
«Ой, моя лиса, мой волк», —
Говорим, бывало, да,
Так ведь сказываем, бывало⁶.

В отдельных текстах встречается жесткий императив: «<...> пчелы, летите сюда, жингыр-жингыр звеня»⁷, «Ой, скорее же да, ой, скорее, // пчелы-птахи вы. // Сквозь лес да вот, ой, да сквозь ветви // скорее прилетайте, пчелы-птахи. // Сквозь лес да вот, ой, да сквозь ветви // прилетайте ко мне, пчелы мои»⁸. Удмуртский фольклорист, просветитель Кузубай Герд, а вслед за ним и Р. А. Чуракова обозначили бортничьи напевы как песни-заклинания, песни-заговоры, учитывая, очевидно, сакральность ситуации (магический призыв)⁹. Но интересная деталь: этот императив в тексте («летите/прилетайте»), характерный для заклинательных/заговорных жанров в фольклорной традиции, не находит здесь адекватного музыкального воплощения. Напротив, по описанию Р. А. Чураковой, они звучат мягко, негромко. Например, одна информантка передавала свои воспоминания о том, как ее мать, взбираясь на ель за роем, «*тихонько напевала* (курсив наш. — И. Н.), поясняя свои действия и намерения»¹⁰. Ею же была описана и другая весьма любопытная исполнительская ситуация, при которой информантка Серебрякова Александра Марковна (с. Вавож), очень любящая пчел и часто с ними разговаривающая, при роении пчел, обращаясь к ним, «с *плачем приговаривает*: “Куда летите, не оставляйте меня хоть вы, не уходите!”»¹¹. Единственное описание исполнения пчелиной песни другим тембром зафиксировано П. К. Поздеевым: «Матрена Яковлевна пела низким голосом, звучавшим ровно и сильно так, что <...> спокойно слушать невозможно, тебя всего охватывает какая-то дрожь»¹².

По основным музыкальным характеристикам напевы промысловых песен в целом примыкают к южноудмуртским обрядовым узкообъемным песням, с преобладанием нисходящего движения и многократного повтора основного тона. Однако строфика, очень строгая в обрядовом слое южноудмуртского песенного фольклора, в пчелиных импровизациях нарушается, в ритмическом каркасе иногда выявляются пропуски¹³.

Подобные импровизации-заклинания нельзя считать локальным южноудмуртским «эксклюзивом». В этнографических описаниях северных удмуртов встречаются, к примеру, ценные сведения о пении во время охоты: «Нигде вот так много не поет, как на охоте и преимущественно на белку, тут он ей поет разные панегирики с той целью, чтобы та остановилась, и тогда легче целиться»¹⁴. В фольклорном собрании Н. Первухина опубликованы тексты промысловых (охотничьих и рыбацких) *куриськонов-молитв*¹⁵. Учитывая, что тип хозяйствования удмуртов был довольно продолжительное время смешанным (земледелие и промысловое хозяйство), промысловые импровизации должны были иметь очень широкое распространение по всей территории расселения удмуртов, в том числе и на севере Удмуртии.

К отдельной группе мы отнесли внеобрядовые импровизации — пение для себя, песни-воспоминания. Этот жанр, напротив, репрезентирует северноудмуртскую и бесермянскую традицию. К сегодняшнему дню в фонограммхиве УИИЯЛ накоплен солидный корпус текстов этого жанра. На юге Удмуртии пение для себя документально не фиксировалось, хотя многие наши информанты рассказывали, что они были свидетелями исполнения подобных песен-воспоминаний. В частности, наш информант из Малопургинского р-на был свидетелем, как его мать «всю жизнь свою пропела» во время ночного бдения около тела своего умершего мужа. По воспоминаниям информантов завятской традиции, «бабушка, когда вязала или пряла, что-то всегда пела, но после этих песен всегда хотелось плакать, очень грустно пела». Зафиксировать этот очень интимный песенный жанр на магнитофон/диктофон постороннему человеку оказалось сложно — гораздо сложнее, чем на севере Удмуртии. Потому таких образцов южноудмуртского пения в нашей коллекции совсем немного. Но их ценность состоит в том, что они были исполнены по собственной воле, записаны в естественной обстановке и без участия постороннего собирателя. По форме и содержанию эти импровизации напоминают северноудмуртские сольные «горестные напевы» *курекъяськон крезь*: также являются автобиографическими, а само пение — это повод для излияния горестных чувств.

Импровизацию-воспоминание о прошлой жизни в исполнении Варвары Семеновны Андреевой¹⁶, которая в силу обстоятельств оказалась оторванной от родных мест, мы записывали примерно в течение двух часов. В традиции песенные тексты представляют собой строгие четырехстрочники, часто с синтаксическим и поэтическим параллелизмом. Текстовая импровизация в ее исполнении представляет собой свободную контаминацию отдельных традиционных четырехстрочных сюжетов и своих воспоминаний, причем все импровизируемые сюжеты она интуитивно выстраивает в характерную для традиции четырехстрочную структуру. Основу этой импровизации составляет полифункциональный гостевой напев, популярный в традиции и особенно любимый исполнительницей. Но мелодическую линию напева узнать очень сложно, кроме

ангемитонного четырехзвучного звукоряда и окончания мелостроф на опорном звуке с первоосновой не осталось ничего общего. Анализ мелодической формы наглядно показывает постоянное колебание слоговой структуры стиха. При нормативном соотношении 10+9, характерном для традиционного гостевого напева, в разных строках импровизации структура стиха меняется: 8+12; 10+7; 7+7; 7+9; 10+10. Нет четкого по музыкальному времени и ритмического (квантитативного) каркаса (130+150; 90+160; 100+160; 90+190 и т. д.):

Пример 1

$\text{♩} = 130$

ми бу - ди - мь(й) бõ- д'о - но- йа(й) ми у- жа - мь(й) паб-ри-ка - йан кук-мо-ро-йьн,
 ми бу - ди-мь(й) бõ-д'о-но-му-со-йэ ми у- жа - мь(й) паб - ри - кьн,
 ту-ки дак тук, тук, тук! ми у- жа - мь(й) паб - ри - кьн.
 ой кук-мо - ро(й), кук-мо-ро(й) кус-па-мь(й)чу - бор но(й) бат' - пу ван'
 ай кук-мо - ро(й), кук-мо-ро кус-па-мь чу- бор но(й) бат' - пу ван'
 со бат' - пу д'йль-ээ но ай ван- ды-са уз ас' - кэ ми - лам бон кук-мо-ро - йэ(й)...

Мы выросли на Перепелиной улице,
 Мы работали на фабрике в Кукморе.
 Мы выросли на Перепелиной милой улице,
 Мы работали на фабрике.
 Туки да тук, тук-тук-тук!
 Мы работали на фабрике.

Ой, Кукмор, Кукмор!
 Между нами кудрявая ива есть.
 Ай, Кумор, Кукмор!

Между нами кудрявая ива есть.
Верхушку той ивы да, ай, срубив,
Не виден ведь наш Кукмор!..

Если бы знала, когда рассветет,
Зачем бы легла да спать?
Если бы знала, что доведется повидать,
Не стала бы взрослеть (букв. вращивать тело)...
Ой, мой Кукмор, мой Кукмор!
Были бы крылья, полетела бы.
Ой, мой Кукмор, мой Кукмор!
Были бы крылья, полетела бы.

Второй образец в исполнении Ольги Яковлевны Рекаловой¹⁷ повествует о муже и сыне, погибших на войне. По словам ее родственников, эта тема была постоянной в ее импровизациях. По сравнению с первым примером импровизационное начало во втором примере выражено ярче: четырехстрочная строфическая структура текста дана лишь намеком при повторе отдельных строк. Мелодическая строфичность также обнаруживается только к концу исполнения.

Пример 2

$\text{♩} = 96$

гу-го-рэ но бы-ры-ли... из ши-йэ но бы-ры-лиз вой-на-йэ
мон у-го туж бёр-дис-ко... - о кыр-эк-тис-ко со-йос пон-на
туж жал' по-тэ лу-го-рэ но... о туж жал' по-тэ ван'-ка-йэ но вор-дэм ши-йэ
ас пон-нам кыл'-гис-ко кэ кыр-за-са бёр-дис-ко(й)
ас пон-нам кыл'-гн-са... а кыр-за-са бёр-дис-ко... [плачет]
[Ас']-мэс ши-йэ-лэс-пи-йо-сэз... э а-чим у-тн-са бы-дэс-ти

со-йос но ар-ми-йэ... э кош-кы-кы мон туж бёр-ди [плачет]

со-йос но ар-ми-йэ... э кош-кы-кы мон туж бёр-ди

а-л'и но мон бёр-дис'-ко... о ко-з'а-йэ пон-на ван'-ка пи-йэ по...

э-мэс'-пи-йэ-лэн пи-йэс пон-на

Егор мой погибал да,
 И сын мой погибал в войну.
 Я уж очень плачу,
 Горюю из-за них.
 Очень жаль и Егора,
 Очень жаль и Ваню да родного (букв. выращенного) сына.
 Если наедине остаюсь,
 С пением плачу.
 Оставшись наедине,
 С пением плачу <плачет>...

Своих сыновей моего сына
 Сама вынянчив вырастила,
 Они да в армию <плачет>
 Когда уходили, я очень плакала,
 Они да в армию
 Когда уходили, я очень плакала.
 И сейчас я плачу
 Из-за хозяина и сына Вани, из-за сына моего зятя.

Приведенные выше примеры по типу исполнения нельзя отнести к собственно пению. Речитативный исполнительский стиль (полу-пропевание-полупроговаривание), заданный, возможно, изначальной установкой на пение для себя, отсутствие жестких ритмических (квантитативных) рамок и ярких выразительных интонаций при мелодической свободе — характерные черты этих импровизаций.

Автобиографической является и песня Елены Ефремовны Серебряковой¹⁸. Рано оставшись без родителей, она испытала все тяготы сиротской жизни. Сложенная ею песня о себе, о своих детях, в отличие от предыдущих образцов, приобрела форму законченного музыкального произведения, и лишь в последних строфах (в седьмой и восьмой)

наблюдаются не всегда удачные попытки уложить текст в ритмический каркас напева. По словам исполнительницы, и текст, и мелодию она сочинила сама. В мелодике легко угадываются интонации общераспространенных поздних удмуртских песен. Строфическая форма текста, образная система также лежат в русле южноудмуртской поэтической традиции:

Пример 3

$\text{♩} = 60$

1. л'эм-л'эт с'ас'- ка ой ва - кы - тэ ой вал л'эм - л'эт дэ-- рэ - мэ
 эш-йос а - на - йэн ну- ны- йас'- кы-кы ой вал вор(ы)-дэм а - на - йэ
 эш-йос а - на - йэн ну - ны-йас'кы-кы ой вал вор(ы)-дэм а - на - йэ...

Пример 4

7. нош та - бэ - рэ со -йос мо - нэ қам-мэ - тэн-ка - ла - чэн с'у - до
 нош та - рэ - зэ со -йос мо - нэ қам-пэ-тэн-ка - ла - чэн с'у - до

8. кам-пэ-тэн-ка - ла - чэн с'у - до но ог - зы до - рис' ог - зы до - ры
 ма - ши - на - йэн нул - до
 ка-ла-чэн - кам - пэ - тэн с'у - до но ог - зы до - рис' ог - зы до - ры
 ма - ши - на - йэн нул - до

Во время цветения розовых цветов
Не было у меня розового платья.
Когда друзья около своих матерей нежились,
Не было у меня родной матушки...

Птенцу соловья, птенцу стрижа
Пищу дающего нет.
Оставшемуся сиротой ребенку
«Дитятко» говорящего нет...

А теперь они <родные дети> меня
Конфетами, калачом кормят.
А теперь они меня
Конфетами, калачом кормят.

Конфетами, калачом кормят да,
Друг к другу
На машине отвозят.

Спасибо говорю, спасибо говорю
Этим родным моим детям.
Их собственные дети тоже
Как и я в почете пусть состарятся.

Сочинение песен как сознательный творческий акт — довольно распространенное явление в современной южноудмуртской традиции. Широко известны в Удмуртии сочинительницы новых песен, искусные песельницы Соловьева Ольга Николаевна (Киясовский р-н), Зурбатова Елизавета Филипповна (Малопургинский р-н). Это явление наивного искусства, которое стоит на грани «фольклорного профессионализма», имеет под собой традиционную почву. Сочинение песен на память перед долгой разлукой у удмуртов отмечалось еще в этнографической литературе: «Уходит молодой парень в солдаты <...> Нужно о себе оставить память, пусть вспоминают его по бедным и заброшенным удмуртским гуртам. И поет-составляет он бесконечные заунывные песни <...> И эти сочинения “песни Эльбая, Митрея, Микты” целые годы распеваются в деревне. Выдают девушку замуж, и она сочиняет для подруг на память свои песни <...> И снова душевные “песни Сэдык, Мати, Санди” звенят в деревне, получают новые вариации и оттенки»¹⁹. «Именные песни», о которых писал К. Герд, являются фактом и современной фольклорной действительности, образуя особый пласт удмуртской традиционной культуры²⁰.

Таким образом, опираясь на звучащие материалы, с полным правом можем констатировать, что импровизация существует не только на севере, но и на юге Удмуртии в разных жанровых воплощениях, вписанных в стилистическую парадигму своей зоны юг — север (строфика — тирада, поэзия — проза, сюжет — оноματοпозитическая лексика и т. д.). Кроме

того, импровизацию можно рассматривать в более широком аспекте: как стиль исполнения, определяемый архаическим типом мышления. В этом контексте становится понятным явление переинтонирования, тотально пронизывающее всю песенную культуру удмуртов, обрядовую в том числе. Немецкий этнограф М. Бух, например, еще в конце XIX в. отметил сложность при записи удмуртских песен: «...очень редко одна и та же песня исполнялась одним певцом два раза совершенно одинаково, всегда вносилось какое-нибудь маленькое изменение. Это не могло быть объяснено плохим слухом певца, так как звуки всегда были чистыми и правильными <...> Впрочем, записывать песни было очень сложно потому, что, с одной стороны, при повторении <...> всегда появлялись маленькие изменения, а с другой стороны, постоянно происходил переход с одного тона на другой»²¹. Австрийский музыковед Р. Лах также выделяет эту особенность: «пленные (удмурты. — *И. Н.*) при повторном исполнении одной и той же песни редко когда передавали тональные, ритмические, мелодические и прочие детали в полном соответствии с нотами. Наоборот, каждый повтор привносил большие или меньшие отклонения от первой редакции. Имеет также место пропуски ранее спетых тактов, добавление новых и т. п. Так что одна и та же песня при многократном повторе демонстрирует дивергенцию и колебания с точки зрения ритмики, тональности, а иногда — даже с мелодической точки зрения»²². В том же русле высказывание отечественного ученого-музыканта, этнографа В. Мошкова: «По сравнению с другими инородцами, записывание музыки от чуваш было очень легко, потому что они передавали мелодию чрезвычайно твердо, т. е. если нужно было повторить ее, они повторяли без малейшего изменения, тогда как многие вотяки и особенно мордва при передаче песен варьируют мелодии до бесконечности. Сколько бы раз вы ни заставили певца повторить его напев, вы слышите все новые и новые мелодические и ритмические фигуры, так что от такого певца нет никакой физической возможности уловить мелодию иначе, как с фонографом»²³.

Возможно, этот импровизационный тип мышления характерен не только для удмуртской, но и для песенной культуры всех финно-угров. Исследование феномена импровизации в финно-угорском, или, по крайней мере, региональном Волго-Камском контексте, вероятно, поможет выстроить схему, в которую уложатся «песни без слов» марийцев, чувашей, мордвы, и ответить на вопрос: не является ли этот стиль одним из тех релевантных признаков, по которому в полиэтническом регионе Волго-Камья можно было бы идентифицировать финно-угров?

Примечания

¹ *Munkácsi B.* Votják népköltészeti hagyományok. Budapest, 1887. P. 317, 318.

² *Гунтус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни. Ижевск, 1989. (Памятники культуры. Фольклорное наследие). С. 15, 16, 46, 47.

³ Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск, 2002. С. 124—174.

⁴ Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Указ. соч. С. 16.

⁵ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 133—134.

⁶ Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Указ. соч. С. 47.

⁷ Там же. С. 16.

⁸ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 150—151.

⁹ Герд К. Удмурт в своих песнях // Кузубай Герд. О ней я песнь пою...: Стихи и поэмы, статьи и научные работы, письма. Ижевск, 1997. С. 126—162.130; Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 132.

¹⁰ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 133.

¹¹ Там же. С. 138—139.

¹² Цит. по: Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 137.

¹³ Чуракова Р. А. Указ. соч. С. 158—162.

¹⁴ Вотяки Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. Отдел второй. 1856. С. 67.

¹⁵ Первухин Н. Г. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Вятка, 1888. Эскиз 3. С. 35.

¹⁶ Андреева Варвара Семеновна родом из д. Верхний Кумор Кукморского р-на РТ, 1914 г. р., в момент записи исполнительнице было 97 лет.

¹⁷ Рекалова Ольга Яковлевна родом из д. Кузили Алнашского р-на, 1896 г. р., запись производилась в 1994 г.

¹⁸ Серебрякова Елена Ефремовна родом из д. Гожня Малопургинского р-на, 1935 г. р., запись 2009 г.

¹⁹ Герд К. Указ. соч. С. 131.

²⁰ О жанре «именных» песен в удмуртской песенной культуре подробнее см. статью И.В. Пчеловодовой в настоящем сборнике.

²¹ Buch M. Die Wotjaken. Eine ethnologische Studie. Helsingfors, 1882. 2. Ausg. P. 90.

²² Lach R. Gesänge russischer kriegsgefangener. 1. Wien und Leipzig, 1926. P. 6.

²³ Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. 1. Мелодии чувашских песен. В. А. Мошкова. Казань, 1894.

С. В. КОСЫРЕВА
(Петрозаводск)

*Музыкальная культура вятских мари:
проблемы изучения традиционного стиля
(тембро-артикуляционный аспект)*

Музыкальная традиция мари — искусство яркое, живое, функционирующее по сей день. Уже в ранних этнографических описаниях духовной и материальной культуры мари упоминается об особом колорите звучания песен и наигрышей этноса [Риттих 1870, 183].

Марийская музыкальная культура складывается из нескольких самостоятельных музыкальных диалектов, различающихся по системе жанров и стилю. Своеобразие каждого из них во многом обусловлено историческими предпосылками, и прежде всего условиями расселения и контактами с соседними народами¹. Как известно, в Среднем Поволжье издавна сложились контакты между финно-угорскими, тюркскими и славянскими народами. В результате постоянного взаимного обмена материальными и духовными ценностями в процессе многовекового тесного взаимовлияния и взаимообогащения формировалась культура многонационального Волго-Уральского региона, и в частности музыкальная традиция вятских мари². Исследователи этнических музыкальных культур Среднего Поволжья, говоря об особенностях общерегионального характера музыкальных культур отмечают их общность на разных уровнях, в частности выявляют общие черты в ритмике напевов (главным образом древнейшего обрядового пласта), выделяют ритмические клише, встречающиеся в напевах татар, чувашей, мари, основой музыкального мышления называют монодию, отмечают, что «...почти все культуры региона основываются на ангемитонно-пентатонической ладовой системе» [Мамаева 1996; Альмеева 1989; Егорова 1978; Кондратьев 1980].

Вятские мари — одна из диалектных групп луговых мари (наряду с сернурскими, моркинскими и йошкар-олинскими) — составляют население территории нижнего течения реки Вятки в ее правобережье, охватывающее Уржумский, Малмыжский и Вятско-Полянский районы Кировской области, говорят на луго-восточном диалекте марийского

языка, имеют самобытную духовную и материальную культуру [Козлова 1978; Финно-угорское языкознание 1976]³.

Фиксация и изучение музыкальной традиции мари вообще и вятских, в частности было начато еще в конце XIX в., и связано, прежде всего, с именами таких выдающихся марийских ученых и музыкантов, как И. С. Ключников-Палантай, В. М. Васильев [Васильев 1991], К. А. Четкарёв [Четкарёв 1936], К. А. Смирнов [Асылбаев 1953], В. А. Акцорин [Акцорин 1961], И. С. Иванов [Иванов 2007], Д. М. Кульшетов [Кульшетов 1972, 1973, 1991, 1994], И. Г. Шабердин [Шабердин 1989], О. М. Герасимов [Герасимов 1997]⁴.

Музыкальная традиция вятских мари, вокально-инструментальная по своей природе, представляется разнообразием жанрового состава. Следует отметить, что в отношении жанровых наименований марийцы по сей день сохраняют народную терминологию. Области функционирования инструментальной музыки и, соответственно, формы бытования марийских народных инструментов в традиционной среде достаточно разнообразны. В обрядах, которые всегда играли важную роль в жизни вятских мари: в семейно-обрядовом и семейно-бытовом комплексах, обрядах аграрно-календарного цикла, обрядах моления, музыкальные инструменты и инструментальная музыка вместе с пением и плясками были важными составляющими.

Певческая традиция вятских мари содержит оригинальные качества: архаичные интонационные формы, свидетельствующие о ранних пластах музыкальной памяти народа; обладает уникальной традицией гетерофонного коллективного исполнительства. Особенностью вятской традиции является лад обрядовых напевов, выделяющий ее на фоне, в целом, пентатонной марийской культуры (звукоряд вятских напевов — гемитонный гексахорд: g a h c d e). Среди архаичных интонационных форм, присущих культуре вятских мари, привлекает внимание «контрастно-регистровое» пение. Этот вид интонирования «основан на сопоставлении поляризующихся тембров (регистров)» [Алексеев 1986, 50—53]. Признаком, характеризующим исследуемую традицию является «орнаментально-мелизматическая» мелодика (свойственная как напевам, так и наигрышам). Композициям вятских напевов присуща тембровая драматургия, которая проявляется уже на уровне мелостихов и определяется последовательностью трех этапов: первого, начального, интонируемого в головном регистре, второго — срединного, развивающегося, где происходит сопряжение регистров и взаимодействие тембров и, наконец, третьего, финального, где интонирование происходит в грудном регистре. В результате сопряжения регистров и взаимодействия тембров в процессе интонирования возникает гетерофония вятских мари, проявляющаяся в культуре в качестве «этнически маркированного признака»⁵ темброинтонирования. Названные особенности музыкальной традиции вятских мари выделяют ее на фоне марийской традиционной музыкальной культуры в целом и позволяют рассматривать первую в контексте культуры Среднего Поволжья.

Специфику темброинтонирования вятских мари обозначим как феномен гетерофонов⁶. *Гетерофон* — единица гетерофонной линии, сложный темброинтонационный комплекс (пучок, созвучие), слагающийся из звуков различной высоты (частоты), громкости (интенсивности), тембра (спектра). Темброинтонационный план гетерофонного ансамблевого исполнительства отличается наличием сложных тембрально обусловленных звуковысотных соотношений, возникающих в процессе исполнения между голосами и (или) инструментами. Появившийся за последние десятилетия музыкально-компьютерный инструментарий позволяет осваивать подобные явления. Изучение на уровне микропроцессов и во взаимосвязи элементов музыкального языка культур выявляют их самобытную специфику. Анализ гетерофонов⁷ проводился с помощью методов точных наук и в связи с закономерностями связи тембра с высотой⁸. Как выяснилось, гетерофоны в вятской музыкальной традиции реализуются на двух уровнях: как «зона звучащая в одновременности» [Гарбузов 1980], то есть ансамблевые унисоны, которые будем называть *унисонными гетерофонами*, и как созвучие, рамки которого шире унисонных, а расстояния между основными частотами фонации уже, чем в хоровом кластере — *кластерные гетерофоны*.

Наиболее репрезентирующими певческую культуру вятских мари являются особым образом исполняемые финалисы мелостроф. Эти унисонные гетерофоны исполнительницы особо маркируют, как бы расширяют во времени, выделяя их, таким образом, артикуляционно и динамически, из общего музыкального текста⁹. О подобного типа напевах с повторяющейся несколько раз ладовой опорой в мелодическом кадансе, принадлежащих к числу девичьих песен, поющих в праздники, во время прогулок по деревне (в лугах близ деревни), упоминает В. Ф. Коукаль. Исследователь марийской музыкальной культуры отмечает эти напевы как характерные для местностей, представляющих собою нечто вроде этнического «буфера» между луговыми и восточными мари [Коукаль 1951, 324]. Несомненно, напевы действительно исполнялись в условиях открытого пространства. Неслучайно такое пение отличается мощным, строго ориентированным в пространстве звуком¹⁰. Очевидно пение на воздухе повлияло на формирование певческого звука, усиленного за счет резонаторов грудной зоны корпуса певца, что отражается в структуре спектра фонем в процессе фонации¹¹. Особое восприятие природы, пространства лесного ландшафта повлияло на специфическое отношение к звуку, на темброинтонирование, породившее гетерофонию вятских мари, в рамках которой и вызревают финальные гетерофоны.

Можно предположить, что унисонные гетерофоны вятских мари в прошлом были важной составляющей языческих обрядов моления, сохранившихся и дошедших до наших дней в виде гетерофонных финальных унисонов (обрядовых и необрядовых) напевов. На это также указывает избирательность в использовании тех или иных фонем, звучащих в заключительном слоге финальных слов, т. е. речь идет об

артикуляционной избирательности. Наибольший интерес в этой связи представляет этнографическое описание исполнения марийских языческих молитв *чокльмаш* А. И. Емельянова: «Молитва произносится громким, быстрым, монотонным речитативом с остановками в некоторых местах, причем *последнее слово растягивается* (курсив мой. — С. К.)». Отмечается также, что «*начало и конец строк подчеркиваются наиболее яркими высотными сдвигами*» (курсив мой. — С. К.) [Емельянов 1921].

В то же время сходство тембров вокальных и инструментальных наталкивает на мысль о том, что в генезисе названных явлений огромна роль марийской инструментальной традиции. Как известно, песенная и инструментальная традиции мари на протяжении многих веков были тесно связаны друг с другом и сыграли значительную роль в формировании жанров и стилей музыкального фольклора этноса. Так, тембр интонируемых в головном регистре инципитов мелостихов напоминает звучание марийского аэрофона *шиялтыш*¹². Наигрышам на марийской продольной флейте свойственно широкое мелодическое дыхание, обилие мелизматических украшений [Герасимов 1996, 95].

Тембр финальных унисонных гетерофонов напоминает звучание другого не менее известного марийского аэрофона — *шявыра*. Шявыр занимал огромное место в жизни марийского народа. Известно об обрядово-ритуальных функциях инструмента, в частности «играли в пузырь» во время семейных молений. Однако в молениях в священной роще шявыр не использовался [Там же, 140—168]. В то же время можно предположить, что вследствие того, что любимый инструмент мари шявыр не мог использоваться, в силу известных обстоятельств, в обрядах моления в священных рощах, его тембр, однако, культивировался вокально в языческих молитвах.

Таким образом, в происхождении рассмотренных выше вокальных феноменов разновременной (на уровне мелостиха) поляризации тембров (регистров) и гетерофонов, вероятно, велика роль длительного взаимодействия певческой и инструментальной культур, сформировавшей в первой голосовое звукоизвлечение инструментального типа. Основные признаки сходства тембров вокальных и инструментальных, выявленные в ходе акустического анализа спектров звуков (вокальные инципиты — *шиялтыш*, вокальные финалисы — *шявыр*) и последующего их сравнения, связаны с естественной структурой музыкального звука и с особенностями строения спектра, с распределением звуковой энергии в зоне «интонационного ядра» спектра и в зоне формантных областей.

Финальные унисонные гетерофоны также изучались на уровне *акустико-фонологическом*. Вятские мари говорят на луго-восточном диалекте марийского языка и обнаруживают яркую диалектную специфику. Эта специфика проявляется, прежде всего, в процессе певческого произнесения-артикулирования [Финно-угорское языкознание 1976, 197, 314]. В традиционной певческой культуре, где существует проблема музыкального произнесения поэтического текста, фонетическая картина в известных

пределах влияет как на звуковысотную организацию, так и на певческую артикуляцию, объясняет мелодическое значение формы в целом. В то же время фонетическое оформление гетерофонов связано с интонацией артикулируемого события, которая включает взаимозависимость элементов системы: звуковысотности (частоту основного тона голоса, так называемого, высотного или мелодического компонента; особенностей регистрового слышания), длительности (временного, темпорального компонента), интенсивности звучания (динамического компонента), тембра (спектра).

Финальные унисонные гетерофоны по своей акустической структуре (как и структуре любого квазислучайного акустического сигнала) делятся на три фазы: фазу атаки, стационарную часть и фазу затухания¹³. Наиболее информативными в этом плане являются как границы фаз, так и стационарные части урвнеграмм вокальных финалисов [Алдошина, Приттс 2006, 85]. Поэтому при анализе данных структур выделяются сочетания согласных и гласных фонем, чтобы затем, сквозь призму звуковысотности, длительности, динамического уровня, и артикуляции выявить их тембровые качества в процессе певческой фонации. Акустически звуковысотные характеристики структур соотносятся с изменяющейся во времени фундаментальной частотой — частотой основного тона. Изменение фундаментальной частоты гетерофонов во времени имеет сложную структуру (на диаграммах наблюдаются постоянные флюктуации частоты). Контуры частоты основного тона (изменения мелоса в виде подъемов, падений и более сложных конфигураций), реализующиеся в пределах фонационных слогов, передают интонационную информацию¹⁴. Тембровая сторона пения, связанная с артикуляцией как акустико-физиологическим средством ее реализации, является одной из самых устойчивых в историческом и этническом плане структур музыкальной традиции [Мазепус 1998, 2000]. Тембровый «архаичный довысотный» компонент, понимаемый как устойчивый и содержательный признак, становится важнейшим инструментом в изучении звукоидеала вятских мари, в основе выявления артикуляционной типологии (на уровне фонологическом): уровне выявления типов фонаций¹⁵, типов артикуляций¹⁶.

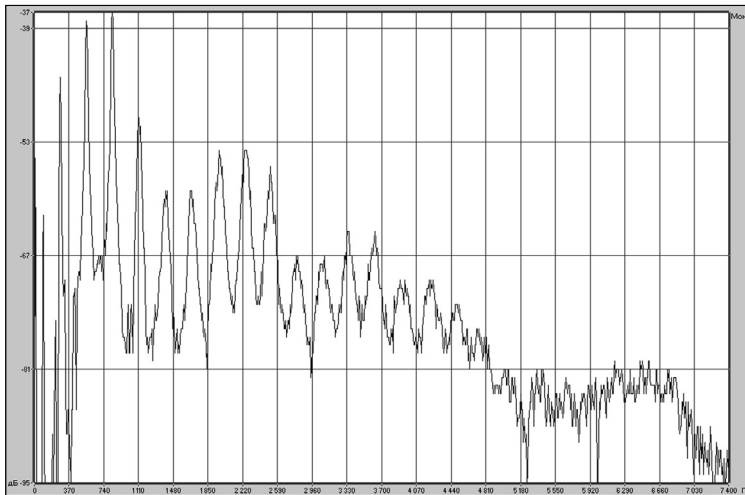
В качестве примера акустико-фонологического анализа приведем следующий пример анализа одного из финальных гетерофонов свадебного напева малмыжского локуса. Интонационная микроформа унисонно-гетерофонной зоны cis^1 — I распевается на слог «тен» слова «йцрыктен» (пример 1). В этом слогe выделяется гласная фонема «e», которая в луго-восточном диалекте марийского языка является гласной полного образования. В классификации гласных фонема «e» характеризуется по положению языка передним рядом, средним подъемом, по характеру образования — неогубленная. В процессе певческой фонации происходит изменение позиции гласной фонемы «e» — из переднего ряда она переходит в средний, хотя подъем остается прежним. Вследствие

этого она становится еще более напряженной. Такое напряженное артикулирование марийской гласной фонемы “e” по своим акустическим нормам приближает ее к артикулированию “э” в русском языке.



Поющаяся фонема “e” обладает следующими акустическими характеристиками. Высота слога “тен” определяется акустической зоной звука cis^1 (277,12 Гц). Это звучание зафиксировано на трех графиках (см. Графики 1, 2, 3).

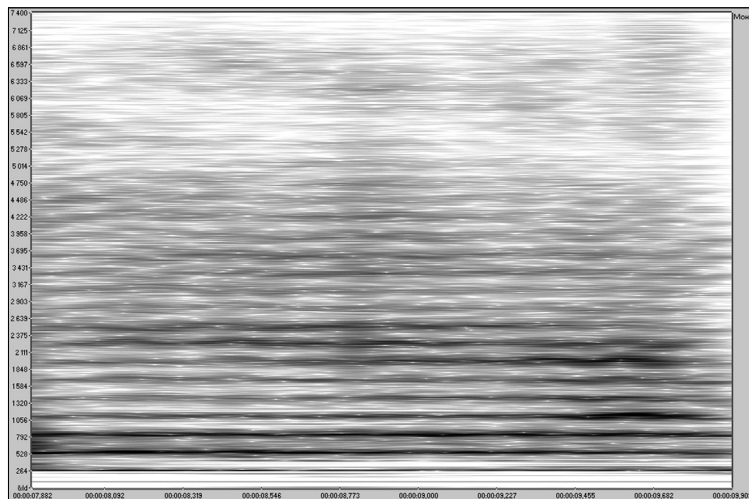
График 1



На графике 1 (спектрограмма звука, показывающая соотношение интенсивности звука в децибелах (по вертикали) с частотой колебаний в герцах (по горизонтали)) отображен обертоновый спектр финального унисонного гетерофона cis^1 — I, градация которого отмечается до 7400 Гц. Основной тон, колеблющийся в зоне частоты 277,12 Гц, обладает относительным динамическим уровнем в — 47 дБ. Спектр звука содержит 4 ярко выраженные формантные области в виде скопления пиков. Первая форманта F_1 гласного “e” — 440 Гц связана с положением подъема языка (чем выше подъем тела языка относительно твердого нёба (больше закрытость гласного), тем ниже частота первой форманты) [Алдошина, Приттс 2000, 406]. Вторая форманта F_2 — 1800 Гц связана с рядностью (положением тела языка относительно границ ротовой по-

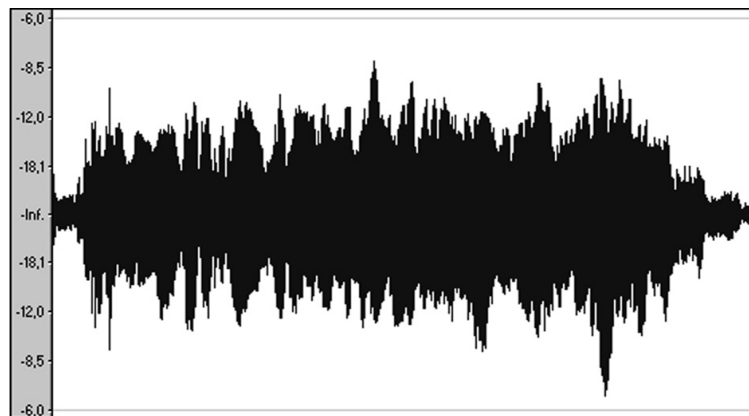
лости, — чем более передней является артикуляция гласного, тем выше частота второй форманты) [Там же]. Третья форманта F_3 — 2500 Гц объединена со второй формантой. Четвертая форманта — 3200 Гц — певческая форманта [Там же, 428].

График 2



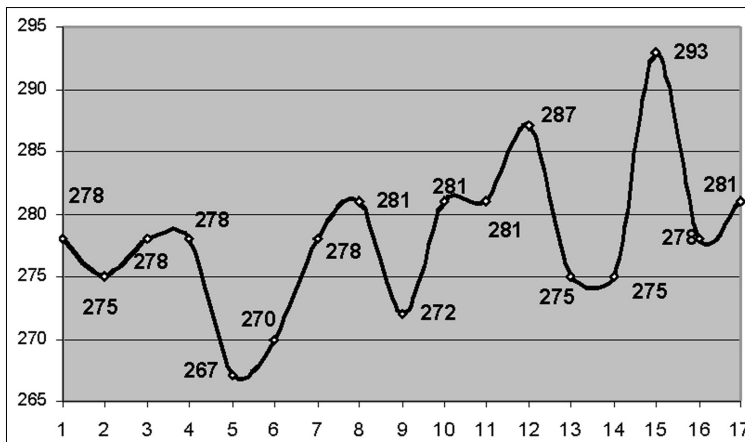
На графике 2 отражена спектральная сонограмма звучания финального построения $sis^1 - I$ (т. е. собственно спектр звука, включающий формантные области (по вертикали), отсчет времени (по горизонтали)). Отмечаются переходные процессы от согласной фонемы “т” к гласной “е — [э]” и далее к согласной “н”. Звук “е — [э]” является компактным, поскольку 1-я и 2-я форманты близко расположены к речевому центру [Панов 1979, 54].

График 3



Уровнеграмма (график 3) отражает зависимость изменения звукового давления во времени. В данном примере по всему звучащему отрезку слога “тен” сделано 18 мгновенных спектров. После снятия всех показателей фундаментальной частоты выстроена диаграмма, отражающая динамику основного тона в пределах зоны $\text{cis}^1 - \text{I} - 278$ Гц в процессе звучания, позволяющая реконструировать голосовые линии гетерофона. Продолжительность данного гетерофона — 2,338 с. Зона финального унисонного гетерофона $\text{cis}^1 - \text{I}$ (диаграмма 1) составляет 155 центов.

Диаграмма 1



Избирательность в использовании исполнителями тех или иных фонем, звучащих в заключительном слоге финальных слов наталкивает на мысль об особой артикуляционной избирательности, возможно, как проявление коммуникативной функции. В результате акустико-фонологического анализа выяснилось, что в финальных унисонных гетерофонах звучат в основном гласные фонемы: “а”, “е” (другие — в меньшей степени). Характер их артикулирования позволяет выделить несколько типов:

1) гетерофоны, в которых гласная фонема (“а”) звучит наиболее напряженно (в том числе и в следствие увеличения интенсивности), хотя фонетическое качество в целом не меняется;

2) гетерофоны, в которых гласная меняет свое фонетическое качество (“е” — “э”), вследствие увеличения интенсивности произносимого звука (напряженности) и изменения рядности, т. е. в данном случае происходит изменение позиции гласной фонемы “е” и последующий ее переход из переднего ряда в средний;

3) гетерофоны, заканчивающиеся слогом, в котором фонетическое качество гласной меняется за счет ее лабиализации (огубления), при этом редуцированная, неогубленная гласная фонема “ы” заднего ряда, среднего подъема в процессе интонирования трансформируется в

огубленную “о” — гласную полного образования, характеризующуюся задним рядом, средним подъемом;

4) гетерофоны, которые заканчиваются на слог, где гласная (“а” или “е”) палатализуется (смягчается) путем добавления к ней согласной “й”.

Таким образом, существующие во времени и в пространстве и имея строгую направленность, финальные гетерофоны, вероятно, выступают как инструмент апелляции, обусловленный коммуникативной функцией. Любопытным при этом становится преобладание фонем “а” и “е”, которые имеют компактную природу [Панов 1979, 54—55] (такая компактность — следствие четкой направленности в пространстве этих гласных). Интонационная сущность гетерофонов в традиционной музыкальной культуре вятских мари проявляется во взаимосвязи элементов музыкального языка вятских мари, которая обусловлена как разными артикуляциями (фонационной реализацией диалектных особенностей языка, специфичности национальной речевой интонации), типами фонаций, усложненными в связи с ансамблевым исполнением (темброинтонирование “разноголосицы”, темброинтонирование инструментального типа), так и реализацией как «зоны звучащей в одновременности» [Косырева 2007] в достаточно продолжительном временном континууме с усилением динамического уровня к концу стационарной части акустического сигнала. Проявляясь в качестве акустического кода музыкальной культуры вятских мари, они составляют важную часть интонационно-акустической архаики культуры, отражая, возможно, сложную и пеструю этнокультурную картину древнего Поволжья.

Литература

Абрамычев 1879 — *Абрамычев Н. И.* Сборник русских народных песен. СПб., 1879.

Акцорин 1961 — *Акцорин В. А.* Краткие итоги фольклорной экспедиции 1959 года к марицам Кировской области // Вопросы языка, литературы и фольклора. Йошкар-Ола, 1961. С. 171—197. (Труды МарНИИ. Вып. 15.)

Акцорин 1996 — *Акцорин В. А.* Фольклор как один из видов национального культурного комплекса марийского народа // Историко-культурный комплекс республики Марий Эл. Йошкар-Ола, 1996.

Алдошина, Приттс 2006 — *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб., 2006.

Алексеев 1986 — *Алексеев Э. Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М., 1986.

Альмеева 1996 — *Альмеева Н. Ю.* Ритмические клише и мелодическая заменяемость в песнях татар-кряшен // Народная музыка: история и типология. Сб. научных трудов памяти профессора Е. В. Гиппиуса. Л., 1989. С. 157—165.

Альмеева 2004 — *Альмеева Н. Ю.* Татарский фольклор. Традиционное интонирование на фоне смены музыкальных формаций // Механизм передачи фольклорной традиции: сб. статей. СПб., 2004. С. 143—153.

Архипов 1996 — *Архипов Г. А.* К вопросу о региональном историко-культурном комплексе // Историко-культурный комплекс республики Марий Эл. Йошкар-Ола, 1996.

- Асылбаев 1953 — *Асылбаев А. А.* Краткие итоги фольклорной экспедиции 1952 года // Ученые записки МарНИИ. Вып. 5. Йошкар-Ола, 1953. С. 274—279.
- Васильев 1991 — *Васильев В. М.* Марий калык муро. Йошкар-Ола, 1991.
- Володин 1970 — *Володин А. А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М., 1970. С. 11—38.
- Гарбузов 1980 — Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.
- Герасимов 1996 — *Герасимов О. М.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.
- Герасимов 1997 — *Герасимов О. М.* Элнет кундемын поянлыкше. Музыкальный фольклор елабужских мари. Йошкар-Ола, 1997.
- Егорова 1978 — *Егорова О. К.* Вопросы ладообразования в марийской народной песне // Музыкальная культура народов Поволжья. М., 1978. С. 19—27.
- Емельянов 1921 — *Емельянов А. И.* Языческое моление черемис // Изв. О-ва археологии, истории и этнографии при Казан. ун-те. Т. 31. Вып. 4. Казань, 1921. С. 7—39.
- Иванов 2007 — *Иванов И. С.* Народные песни привятских мари Кировской области // Самобытная Вятка: история и культура марийского народа: сб. научных трудов и материалов. Киров, 2007.
- Козлова 1978 — *Козлова К. И.* Очерки этнической истории марийского народа. М., 1978.
- Кондратьев 1980 — *Кондратьев М. Г.* О некоторых параллелях между чувашскими и марийскими народными песнями // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 276—286.
- Косырева 2007 — *Косырева С. В.* Специфика темброинтонирования в традиционной музыке вятских мари // Этническая музыка и XXI век. Петрозаводск, 2007.
- Косырева 2008 — *Косырева С. В.* Гетерофония вятских мари: опыт комплексного изучения // Рукопись. 2008.
- Коукаль 1951 — Марий калык муро — Марийские народные песни / сост. сб. и коммент. В. Ф. Коукаль. М.; Л., 1951.
- Кульшетов 1972 — *Кульшетов Д. М.* Вязым муро аршаш — Песни уржумских мари. Йошкар-Ола, 1972.
- Кульшетов 1973 — *Кульшетов Д. М.* 50 марий куштымо сем. Йошкар-Ола, 1973.
- Кульшетов 1991 — *Кульшетов Д. М.* Музыкально-стилевые особенности народных песен северо-восточной группы марийцев // Фольклор и искусство в современной художественной культуре МАССР. Йошкар-Ола, 1991.
- Кульшетов 1994 — *Кульшетов Д. М.* Поса кундемын мурьжо. Марийские песни Байсинской стороны. Йошкар-Ола, 1994.
- Магницкий 1883 — *Магницкий В. К.* Поверья и обряды в Уржумском уезде Вятской губернии. Вятка, 1883.
- Мазепус 1998 — *Мазепус В. В.* Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. Новосибирск, 1998. С. 24—51.
- Мазепус 2000 — *Мазепус В. В.* Акустические основания артикуляционной классификации тембров // Теоретические концепции XX в. Новосибирск, 2000. С. 63—70.

Мамаева 1996 — *Мамаева М. Н.* Музыкальная культура марийцев: особенности жанровой системы // Историко-культурный комплекс республики Марий Эл. Йошкар-Ола, 1996. С. 60—73.

Никитина 2002 — *Никитина Т. Б.* Марийцы в эпоху средневековья (по археологическим материалам). Йошкар-Ола, 2002.

Панов 1979 — *Панов М. В.* Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.

Риттих 1870 — *Риттих А. Ф.* Материалы для этнографии России: Казанская губерния. Ч. 1. Казань, 1870.

Теплов 1947 — *Теплов Б. М.* Высота звука и учение о двух компонентах высоты // Теплов Б. В. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 69—79.

Финно-угорское языкознание 1976 — Основы финно-угорского языкознания: марийский, пермские и угорские языки. М., 1976.

Четкарёв 1936 — Колхоз муро (колхозные песни) // сост. К. Чоткарёв. Йошкар-Ола, 1936.

Четкарёв 1951 — *Четкарёв К. А.* Песни мари // Марий калык муро (Песни народа мари). М.; Л., 1951.

Шабердин 1989 — *Шабердин И. Г.* Марий шявыр. Марийская волынка. Йошкар-Ола, 1989.

Эшпай 1929 — *Эшпай Я. А.* Музыка народа мари // Музыкальное образование. № 3/4. М., 1929. С. 32—39.

Примечания

¹ По археологическим материалам I тысячелетия н. э. прослеживаются этнические связи с волжскими финнами, по памятникам конца I тысячелетия н. э. и рубежа I—II тысячелетий — в эпоху средневековья Марийский край развивался в системе взаимодействия с соседними племенами и государствами: в период с IX в. — в сфере торгового влияния Волжской Булгарии, а с конца XI в. устанавливаются торговые и культурные взаимоотношения с населением русских княжеств [Никитина 2002, 148—154].

² Марийская диаспора в Кировской обл. прошла свой исторический путь формирования, определивший ее этнокультурную (в том числе музыкально-фольклорную) самобытность.

³ Изучение культуры вятских мари начатое в XIX в., на протяжении всего XX в. касалось преимущественно истории, археологии, этнографии и лингвистики. Собирания сводились, в основном, к накоплению этнографических описаний и источников. Однако проведенные работы были бесценны уже потому, что заложили основу научного осмысления истории и культуры марийского народа. Именно из этнографической литературы тех лет мы впервые узнаем о существовании у этноса самобытной музыкальной культуры, о напевах и инструментальных наигрышах, об удивительных музыкальных инструментах. Среди исследователей: В. К. Магницкий, Г. А. Архипов, К. И. Козлова, В. А. Акцорин, Д. М. Захаров, Л. Д. Макаров, А. С. Верещагина, А. А. Спицын и др. [Козлова 1978; Магницкий 1883; Архипов 1996, 5—10; Акцорин 1996].

⁴ Впервые музыкальная культура вятских мари была зафиксирована в конце XIX в. Н. И. Абрамычевым [Абрамычев 1879]. Однако данный сборник не является непосредственным обращением к музыкальной традиции вятских мари. В целом, историографический обзор музыкальной культуры вятских мари показывает, с одной стороны приоритет нотных публикаций (по результатам экспеди-

ций) и их немногочисленность, с другой — отсутствие целостного обобщающего исследования традиции [Васильев 1991; Четкарёв 1951; Эшпай 1929].

⁵ Выражение И. И. Земцовского.

⁶ Термин наш (С. К.). Впервые в [Косырева 2007, 95].

⁷ Метод анализа гетерофонов применим к расшифровке многоголосной музыкальной ткани.

⁸ Важными в определении этих явлений стали положения Н. А. Гарбузова о зонной природе звуковысотного, интонационного и тембрового слуха и А. А. Володина о спектре, как носителе не только тембровых, но и интонационных и динамических качеств музыкального звука [Гарбузов 1980; Володин 1970].

⁹ В современной вокально-инструментальной традиции вятских мари явление маркированных финальных гетерофонных унисонов существует при совместном звучании напевов в сопровождении гармошечных наигрышей. Одновременное звучание вокально-инструментальных финалисов предстает как некая соревновательность между голосом и инструментом. Такие финалисы встречаются во всех жанрах музыкальной традиции вятских мари за исключением жанра марийской частушки *мари такмак-влак*.

¹⁰ Параллельно подобное явление наблюдается и в тюркской культуре, а именно — у этнической группы татар Среднего Поволжья — татар-кряшен [Альмеева 2004, 147].

¹¹ На наш взгляд, аутентичным исполнительницам присуще тембровое восприятие высоты: «...то, что мы называем теперь высотой звука, довольно долго было полностью поглощено тембром — этим нерасчлененным и сложным комплексом, в виде которого является нашему непосредственному восприятию реальный единичный звук ... Диффузное, темброво-высотное ощущение звука, по-видимому, остается преобладающим на протяжении очень длительного периода развития раннефольклорной культуры, и, очевидно, изолированно четкое, внетембровое восприятие высоты для носителей этой культуры представляется столь же затруднительным, как даже для изолированного в высотном отношении современного музыкально-профессионального слуха нелегкой является высотная фиксация разговорной речи» [Алексеев 1986, 36—37]. Наблюдения на материале певческого фольклора вятских мари перекликаются с высказываниями Ф. Блуме о тембровом восприятии высоты, присущем культурам архаического типа и Б. Теплова, о двух стадиях развития детского музыкального слуха, совпадающих со стадиями развития взрослого музыкального слуха: «первая стадия свидетельствует о тембровом восприятии высоты, о том, что музыкальная высота еще поглощается тембром» [Теплов 1947, 111].

¹² Марийская продольная флейта. Существует два вида шиялтыш: с косым и прямым срезами. Шиялтыш с прямым срезом — инструмент более позднего происхождения [Герасимов 1996, 119—121].

¹³ К квазислучайным сигналам относятся музыка и речь. В целом изменение таких сигналов предсказать невозможно, хотя их значения предсказуемы на конечных отрезках времени [Алдошина, Приттс 2006, 57, 79].

¹⁴ Методику акустического анализа гетерофонов см. в [Косырева 2008].

¹⁵ То есть, способов участия голосовых связок в образовании звука [Алдошина, Приттс 2006, 405].

¹⁶ То есть, способов формирования структуры вокального тракта [Алдошина, Приттс 2006, 406].

Н. Ю. АЛЬМЕЕВА
(Санкт-Петербург)

*Проблемы этнической идентичности
обрядового мелоса в контактной зоне
Волго-Камья (финно-угры и тюрки)*

Волго-Камье — древняя контактная зона, имеющая, может быть, наиболее пеструю этническую историю в европейской части России¹, где в течение последних полутора тысяч лет прослеживается присутствие и этнокультурное взаимодействие различных этнических массивов (этносов, союзов племен). В результате длительных и сложных этноисторических процессов сложились современные этносы Среднего Поволжья и Приуралья: финно-угорские народы (мордва, мари, удмурты) и тюркские народы (чуваши, татары, ногайцы, башкиры). Сегодня Волго-Камье как историческая территория, генетически связанная с культурами, условно говоря, Севера, Востока, Юга и Запада, идентично осознана археологией², в определенной степени отражена этнографией в области изучения традиционного костюма (который очень информативен)³, а также в некоторой степени — лингвистикой (диалектологией и этимологией)⁴. Вопросы этнокультурной идентификации и генезиса регионального фольклора в этномузыкологии только начинают осознаваться⁵.

Интонационный анализ показывает, что в Волго-Камском регионе образовались такие мелодические слои, которые не подлежат прямолинейной этнической атрибуции. В этом слое мы находим единые для разных народов интонационные структуры в объеме мотива и фразы, а также ритмические структуры, причем, что замечательно, не мелкие — порядка попевок, — а достаточно крупные, в объеме ритмического периода. Это пласт формульного приуроченного мелоса. Присутствует он в песенных традициях восточных марийцев, низовых чуваш-анатри, татар-кряшен, татар-мишарей и южных удмуртов⁶, т. е. у поволжских финнов, приуральских угров и волго-уральских тюрков, которые относятся к разным языковым группам. В каждой культуре их анализируют как свои ис-

конные черты обрядового мелоса, а то и решают факт такого сходства в свою пользу. Назовем это детским периодом левизны. На самом же деле надо осознать, что в данном случае мы имеем дело с **музыкальными универсалиями единого формульного пласта в устных традициях Волго-Камского полиэтнического локуса**. Но как этнически идентифицировать эти явления? Попробуем представить себе возможность решения этого вопроса на сегодняшний день развития региональной науки.

* * *

Начиная с древнейших эпох ключевым для Волго-Камья является факт этнических **диффузий** как следствие многоэтапных этнических ассимиляций. Наиболее очевидной и как бы лежащей на поверхности (вследствие своей очевидности) является диффузия тюркского и финно-угорского элементов, которые взаимодействовали в регионе в течение последних полутора тысяч лет и представлены сегодня титульными народами в республиках региона. Архаичные лексические диффузии и субстраты в языках этих народов в области лексики материальной и духовной культуры также выступают как лингвисторические свидетельства теснейшего взаимодействия народов⁷.

Потребность исследования результатов этнокультурного взаимодействия финно-угорского и тюркского массивов совершенно очевидна. Но если для этнолингвистики принадлежность тюркского или финно-угорского слова к соответствующей языковой группе это нечто определенное, то для этномузыкологии не все так ясно. **Этномузыкологических критериев**, по которым можно определить принадлежность элементов музыкального языка, в науке пока не сформулировано. Если посмотреть на музыкальные культуры конкретных тюркских и финно-угорских народов евразийского пространства под углом тюркского или финно-угорского единства стиля с целью сформулировать такие критерии, то становится заметным, что в этих культурах скорее можно найти различие, чем сходство. В самом деле, можно ли говорить об общем «тюркском звуковом портрете» в таких оппозиционных парах, как, например, песенные культуры турок и казахов, якутов и азербайджанцев, чувашей и узбеков? Или о «финно-угорском» сходстве мелоса при сопоставлении культур эстонцев и удмуртов, мордвы и марийцев, финнов-суоми и венгров? Следовательно, со времен урало-алтайской общности, наличие которой уже оспорено, эти отдельные культуры уже представляют собой значительную самобытность. Мы видим, что языковая общность необязательно предполагает музыкальную общность, а народы со схожими параметрами музыки (региональными параметрами) могут принадлежать к различным языковым группам. И это нам демонстрирует Волго-Камский регион.

* * *

За сегодняшней номенклатурой поволжских этносов стоит сложная этническая история. До тюрков и финно-угров следует упомянуть ранних индоиранцев, древних венгров, индоевропейцев, оставивших след в археологических культурах, в антропологии и языках народов Поволжья⁸. Конечно, этнонимы «булгар», «алан», «буртас», «можар», «мадьяр», «гремевшие» в средневековую эпоху в Волго-Уралье, сегодня не имеют хождения в регионе. Носители этих этнонимов «растворились» в удмуртах, чувашах, марийцах, татарах, обусловив многокомпонентность генофонда волго-камских народов и культур. Сказанное не означает, что музыку устной традиции того или иного современного народа мы можем считать, к примеру, «скифской» или «буртасской» и т. п. Но степень изученности генезиса интонационных слоев такова, что еще никто не доказал и обратного. Установка на генетическую многокомпонентность любой песенной культуры в Поволжье и Приуралье предостерегает исследователя от категоричных утверждений типа «это — сугубо тюркское», «это — сугубо финно-угорское». А термин «диффузия» применительно к формульному мелосу в этом регионе предлагаю признать продуктивным для интонационного анализа.

* * *

В истории Волго-Камского региона имеет место такая специфическая черта региональной культуры, могущая на разных этапах анализа усложнять проблему идентификации, как **сосуществование разных культурных контекстов**: наиболее древнего (условно говоря) языческого, а также более поздних контекстов конфессионального происхождения — мусульманского (с X в.) и православно-христианского (с XVIII в.). Глядя сквозь призму конфессиональных воздействий, можно констатировать, что тысячелетнее присутствие мусульманства⁹ совпадает с отсутствием обрядового пения аграрного типа и экстремальных тембров в песенной культуре деревенской общины, а также минимальную сохранность (у татар-мишарей и приуральских татар) или несохранность домусульманских обрядовых контекстов (как это сложилось у казанских татар). Христианский же культурный контекст, сформировавшийся у крещеных народов Поволжья и Приуралья реально с XVIII в.¹⁰, совпадает с сохранением обрядовых песенных систем деревенской общины и дохристианских контекстов культуры. При этом признаки более чем тысячелетнего присутствия мусульманского контекста в культуре региона имеются не только у татар. Отметим, например, кораническую терминологию, переместившуюся в мифологическую систему языческого слоя культуры, а также в сакральные сферы жизни чуваш, мари, удмуртов. Например: термин *пигамбар* (перс.), в мусульманстве означающий «пророк», находим в языке марийцев (*пнямбар*) в качестве обозначения божества-покровителя. *Карамат* (араб., мн. ч. от *карама*) — сверхъестественное деяние, чудо — у чуваш, мари, удмуртов означает как место жертвоприношения и мо-

лений, так и имя самого божества. *Киямат* (исламский термин 'конец света') у марийцев означает потусторонний мир¹¹.

Взаимодействие историко-культурных контекстов региона породило и новое качество. Например, такие явления, как татароязычная мордва-каратаи, чуваша-мусульмане, крещеные татары и крещеные финно-угры. С этим обстоятельством связана, к примеру, одна из проблем регионального этномусыковедения, находящаяся в процессе разработки — этническая принадлежность песенной культуры татар-кряшен (крещеных татар), на которую претендует чувашское, марийское, удмуртское, мордовское музыковедение, идентифицирующее ее в свою пользу (подчеркнем: представители разных языковых групп). Из этой проблемной ситуации в свою очередь вытекает вопрос: что же такое **татарское**, а также **чувашское**, **марийское**, **мордовское** и **удмуртское** в музыке устной традиции? Эта проблема упирается в проблему генезиса музыкального мышления, которая поневоле увязана с этнической историей, но тут опять нас ждут подводные камни.

Чрезвычайно важна исследовательская установка — не путать этногенез и культурогенез, поскольку это не всегда совпадающие процессы.

Этнокультурные субстраты и суперстраты в культурах контактных зон могут иметь разную степень взаимодействия и взаимопроникновения. В сфере музыки устной традиции следы этнического субстрата могут (1) присутствовать в виде реликтового слоя традиционной музыкальной памяти, как это было зафиксировано у венгров Б. Бартоком и З. Кодаи, когда они открыли старовенгерский пентатонный стиль. Могут они также (2) предстать в виде такого музыкального синтеза, что будут практически неразличимы. Первый вариант всегда достаточно очевиден (в Волго-Камье, например, это очень узнаваемые напевы с квинтовой транспозицией в фольклоре чувашей-вирьял, которые характерны для марийцев, и это подтверждает известный в исторической науке факт, что чуваша-вирьялы это «очувашенные» марийцы¹²). Второй вариант — самый сложный «продукт», идентификация которого требует от исследователя эрудиции и способности ориентироваться в огромном круге этнических материалов, и, прежде всего — большого слухового багажа в области музыки устной традиции, а также определенного музыкального исследовательского чутья (например, осталось ли что-то в песенной традиции у приуральских татар и башкир от древнего угорского субстрата, а у финно-угров — от ассимилированных ими ираноязычных скифов?). И на какой стадии диффузии оставил нам ту или иную песенную традицию исторический процесс, надо разбираться всякий раз специально. Такие сложности возможны в науке контактных зон по определению, особенно если параметры музыкальной культуры устной традиции успели в течение веков унифицироваться у проживающих в соседстве народов, тем более — со схожим типом хозяйства¹³.

Внутренняя структура каждого поволжского этноса — очередная сложность на пути идентификации мелоса. Каждая поволжская этни-

ческая культура складывается из локальных культур, имеющих свою историю формирования (об этом свидетельствует, например, очевидная локальная специфика традиционного костюма) и различия музыкального колорита (сравним, к примеру, северных и южных удмуртов, казанских татар и татар-кряшен, горных и восточных марийцев), вплоть до существенных различий в языке этнографических групп одного этноса (так обстоит с языками горных и луговых мари, мордвы — эрзи и мокши).

Вспомним такие исторические факты, как вытеснение марийского языка и замена его чувашским при ассимиляции горных мари и формировании верховых чуваш; вытеснение мордовского языка и замена его на татарский у мордвы-каратаев; а то и более древний, но не менее яркий случай замены тюркского языка у исторических болгар-болгар до их прихода на Дунай на славянский после их прихода на Дунай. При этом уровень традиционного музыкального мышления может сохранять предыдущую идентичность (хотя бы в отдельных его слоях). А в костюме практически всех народов Поволжья и Приуралья присутствует иранский элемент (монетные комплексы на нагрудниках и головных уборах) в сочетании с тюркскими, финскими и угорскими элементами. Следовательно, практика изучения волго-камской контактной зоны показывает, что такие составляющие культуры, как (1) традиционный костюм, (2) язык и (3) музыкальный фольклор могут принадлежать к разным этническим мирам, т. е. «ведут себя» автономно.

Приведенные примеры — лишь малая часть исторически сложившейся этнокультурной ситуации. Невольно встают, к примеру, такие вопросы:

— если в традиционной песенной культуре, к примеру, тюркоязычного чувашского этноса стиль песенной традиции верховых чувашей-вирьял отличается от стиля низовых чуваш потому, что вирьялы имеют горномарийский субстрат, то может ли чувашская народная песенность репрезентировать **тюркский мелодический стиль** в Поволжье;

— если подавляющее большинство обрядовых напевов финно-угорязычных восточных мари и южных удмуртов пентатонны, и это принято считать татарским влиянием (учитывая, что у них второй родной язык — татарский), то можно ли говорить о том, что марийская или удмуртская культуры репрезентируют **финно-угорский мелодический стиль** в Поволжье?

Отсюда: когда мы говорим «чувашское» в музыке Поволжья, всегда ли следует думать, что мы подразумеваем «тюркское»? И если тюркское, то какое — болгарское, кыпчакское, огузское, уйгурское (см. этническую историю)? Или говоря «удмуртское, марийское» в музыке Волго-Камья, следует ли думать, что мы подразумеваем «финно-угорское»? И если финно-угорское, то опять же какое (см. этническую историю)? И вообще: финское или угорское? А надо ли принципиально привязывать идентификацию волго-камского мелоса к тюрко-финно-угорской ди-

лемме в свете сказанного об этнической истории региона, в частности о большой роли в ней индоевропейцев и индоиранцев?

Изучение контактной зоны показывает, что для атрибуции явлений культуры может быть недостаточно их принадлежности к титульным этносам, и что для их идентификации требуется очень широкий круг сравнительного материала. Для определения истоков обозначенных явлений необходимо сопоставлять этот мелос с мелосом наиболее широкого круга этнических культур, генетически связанных с Волго-Камьем, к примеру, культур казахов, ногайцев, туркмен, балкарцев, кумыков, хантов, манси, коми, эстонцев, венгров, балтов, осетин, таджиков. Обрядовые контексты уже позволяют сделать это. Исходя из данных археологии и истории, следует расширять исследовательское поле зрения и привлекать данные отдаленных культурных кругов, таких как Сибирь, Китай, Индия, Центральная Азия, Передняя Азия, Кавказ, Прибалтика. Отдаленных только на первый взгляд, потому что данные археологии и исторические документы говорят о взаимодействии всех перечисленных регионов с Волго-Камьем. Есть и музыковедческие наблюдения¹⁴. И это еще один урок данной контактной зоны.

Сложность этнической идентификации мелоса народов Волго-Камья проявляется и в том, что участвовавшие в ней этносы «пришли» к региональному музыкальному стилю, проявленному в рамках отдельных жанровых сфер этих культур. Следовательно, какие именно этносы сыграли решающую роль в формировании региональных качеств музыкальной традиции, еще только предстоит выяснить. И самое сложное — датировать процессы слияния этнических массивов, формирования и кристаллизации музыкального стиля обрядового пения. Историческая наука констатирует постоянное тесное взаимодействие тюрков и финно-угров в период IX—XVI вв.

Взаимная корреляция музыкального фольклора и истории — сложная проблема, критерии решения которой только складываются. На этапе констатации выявить приоритеты той или другой этнической общности Волго-Камья в отношении «прав собственности» на музыкальные закономерности невозможно, поскольку сегодня в регионе все локальные этнические традиции еще подробно не описаны. Золтан Кодаи, пытавшийся в середине XX в. рассмотреть этническую историю венгров через этномузыковедческие данные, писал, что в венгерской народной музыке «пока трудно различить угорские и тюркские элементы»¹⁵, высказав надежду на изучение фольклора народов Поволжья «на месте», как он выразился. С тех пор решение этого сложносоставного вопроса, пожалуй, не сдвинулось. **Может быть, стоит сделать исследовательский «шаг назад», подвергнув сомнению этническую принадлежность обрядовой мелодики всех трех финно-угорских и трех тюркских народов Волго-Камья, и открыть эпоху ее ревизии и «пропахивания» огромного сравнительного материала? И даже если ответы будут получены не скоро, то они должны быть весомыми. А отрицательные ответы, как известно, тоже ответы.** Пос-

колку в науке пока не обсуждались **критерии финно-угорского в музыке вообще и тюркского в музыке вообще**, видимо, следует говорить о *региональном тюркском и региональном финно-угорском в мелосе Поволжья и Приуралья*. Поэтому сейчас важно не столько оспаривать приоритет, сколько продолжать фиксировать факты сходства, общие элементы в традиционном музыкальном мышлении тюрков и финно-угров Волго-Камья, и, неуклонно изучая исторический контекст поволжского фольклора, целенаправленно создавать банк его **музыкально-стилевых данных**¹⁶. Это станет базой для перехода на следующий этап осмысления этнической принадлежности обрядового мелоса, когда можно будет позволить себе какие-то суждения по поводу **генезиса** того или иного явления музыкального стиля в каждой из культур Волго-Камья.

Примечания

¹ Народы Поволжья и Приуралья. Историко-этнографические очерки / отв. ред. Р. Г. Кузеев. М., 1985.

² *Смирнов А. П.* Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья. М., 1952. (Материалы и исследования по археологии СССР. № 28); Очерки истории культуры дореволюционной Чувашии. Чебоксары, 1985; *Халиков А. Х.* Татарский народ и его предки. Казань, 1989; *Он же.* Основы этногенеза народов Среднего Поволжья и Приуралья. Часть 1. Происхождение финноязычных народов: учеб. пособие. Казань, 1991; *Казаков Е. П.* Волжские болгары, угры и финны в IX—XIV вв.: Проблемы взаимодействия. Казань, 2007.

³ *Гаген-Торн Н.* Женская одежда народов Поволжья: Материалы к этногенезу. Чебоксары, 1960.

⁴ *Ахметьянов Р. Г.* Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. М., 1981; *Он же.* Общая лексика материальной культуры народов Среднего Поволжья. М., 1989.

⁵ *Кондратьев М. Г.* Чувашская музыка от мифологических времен до становления современного профессионализма. М., 2007. См.: Введение и Часть 1; *Макаров Г. М.* Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции, Казань, 9—13 июня 1992 г., Т. 2. М., 1997. С. 205—207; *Он же.* К истории татарской музыкально-инструментальной культуры (XVIII—XIX вв.) // Материалы научно-практической конференции «Татарские музыкальные инструменты: традиции и современность». Казань, 1999. С. 49—59.

⁶ См.: *Герасимов О. М.* Элнет кундемьын поянлыкше. Музыкальный фольклор елабужских мари. Йошкар-Ола, 1997; Песни низовых чуваш / сост. М. Г. Кондратьев. Чебоксары, 1981. Кн. 1; Чебоксары, 1982. Кн. 2; Удмуртский фольклор: нотный сборник. Вып. 1. Песни южных удмуртов / сост. Е. Б. Бойкова, Т. Г. Владыкина. Ижевск, 1992; Удмуртский фольклор: нотный сборник. Вып. 1. Песни завятских удмуртов / сост. И. М. Нуриева. Ижевск, 1995; Удмуртский фольклор: нотный сборник. Вып. 2. Песни южных удмуртов / сост. Р. А. Чуракова. Ижевск, 1999; Песни татар-кряшен: нотное издание. Вып. 1. Пестречинская (примёшинская) группа / сост. Н. Ю. Альмеева. СПб.; Казань, 2007.

⁷ *Ахметьянов Р. Г.* Указ. соч.

⁸ *Халиков А. Х.* Указ. соч.; *Казаков Е. П.* Указ. соч.

⁹ Начало процесса распространения ислама в Поволжье ученые относят к VII в. Ислам как государственная религия официально провозглашен в Волжской Булгарии в 922 г. См.: Ислам и мусульманская культура в Среднем Поволжье: история и современность. Казань, 2006. С. 39.

¹⁰ *Афанасьев П. Н. И.* Ильминский и его система школьного просвещения инородцев Казанского края // Журнал Министерства народного просвещения. 1914. № 8/9.

¹¹ См.: *Ашмарин Н. И.* Словарь чувашского языка. Вып. 6. Чебоксары, 1934. С. 230—240; *Федотов М. Р.* Чувашско-марийские языковые взаимосвязи. Саранск, 1990. С. 196; *Бартольд В. В.* Работы по истории и филологии тюркских и монгольских народов. М., 2002. С. 520; *Тойдыбекова Л. С.* Марийская мифология. Йошкар-Ола, 2007. С. 104, 111, 189; *Салмин А. К.* Система религии чувашей. СПб., 2007. С. 404, 457.

¹² См., например: История Чувашской АССР. Т. 1. Чебоксары, 1983. С. 54.

¹³ В Волго-Камском регионе у всех перечисленных этносов традиционная культура связана с земледелием, исключая кочевые группы башкир на Южном Урале.

¹⁴ См., к примеру, о параллелях поволжских ритмических систем с ритмической системой Индии, Греции и Персии: *Кондратьев М. Г.* О ритме чувашской народной песни. К проблеме количественности в народной музыке. М., 1990; *Смирнова Е. М.* Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. Казань, 2008. См. об исторических связях Поволжья в области музыкального инструментария в вышеупомянутых работах Г. М. Макарова. Упоминания китайской музыкальной терминологии в связи с Поволжьем имели место в научной литературе. См: *Ахметьянов Р. Г.* Семантическая структура и происхождение терминов вокальной музыки в татарском языке // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. Казань, 1989. С. 71—78; *Макаров Г. М.* Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность / Труды междунар. конференции: в 3 т. Июнь 9—13, 1992. Казань, 1992. Т. 2. С. 202—207.

¹⁵ *Кодаи Золтан.* Венгерская народная музыка. Будапешт, 1960. С. 60.

¹⁶ См. исследования в этом направлении: *Кондратьев М. Г.* О некоторых параллелях между чувашскими и марийскими народными песнями // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980. С. 276—284; *Он же.* О чувашско-удмуртских этномызыкальных параллелях // Этническая культура чувашей: Вопросы генезиса и эволюции. Чебоксары, 1990. С. 72—104; *Герасимов О. М.* К постановке вопроса об этномызыкальных связях елабужских мари и кряшен // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами: сб. статей. Таллин, 1980. С. 267—274; *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов. Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999; *Альмеева Н. Ю.* Обрядовые напевы татар-мишарей (к вопросу об историческом контексте ритма) // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте межэтнических отношений: сб. науч. трудов. Саранск, 2008. С. 254—269.

Э. Р. КАЮМОВА
(Казань)

Жанровая атрибуция и реальность традиции (на примере татарских песен Нового времени)

Как известно, жанровая типология, жанровая классификация — важнейшие теоретические вопросы этномузыкознания. В то же время с ними мы постоянно сталкиваемся в своей повседневной работе: будь то целостное описание конкретной локальной традиции или составление нотных сборников; возникает необходимость определенным образом расположить материал, атрибутировать тот или иной фольклорный образец. Но не для всякой национальной культуры и науки, ее изучающей, данная проблема имеет такое животрепещущее значение, как для татарской или, скажем, для башкирской¹.

Песенная традиция Нового времени

В татарском фольклоре существует огромный слой песен, имеющих наддиалектное значение. Это так называемая традиция Нового времени², ставшая актуальной для татарской культуры со второй половины XIX в.³

Ядро новотатарской устно-музыкальной традиции составляют феномены, которые в татарской фольклористике обозначаются терминами: *авыл көе* (деревенский напев), *такмак* (его часто сравнивают с русской частушкой), *уен көе*, *тугарэк уен көе* (игровой напев, хороводно-игровой напев), *кыска көй* (короткий напев), *салмак көй* (умеренный напев)⁴.

Все эти художественные явления образуют единую жанрово-стилевую сферу. Обозначая нишу, которую занимают рассматриваемые виды песен в фольклорном пространстве, можно сказать, что это область песенной лирики, связанная с досуговым музицированием. В традиционном музыкальном быту они исполняются во время уличных гуляний и праздничных застолий, часто в сопровождении гармоника.

Песни названных категорий объединяет ряд общих признаков. Они строфичны, основываются в большинстве своем на силлабическом 8-7-словом стихе, имеют равнопульсирующий слогоритм, строгие и

ясные пропорции (организованы чаще всего в квадратную структуру), т. е. достаточно просты и однородны по музыкально-поэтическим характеристикам. Они представляют собой монолитное целое, узнаваемое и по интонационному «словарю».

Классификации татарского песенного фольклора

Песни позднего стиливого пласта фольклора не раз привлекали внимание исследователей. Первые значительные публикации относятся к последним десятилетиям XIX в⁵. За более чем столетний период увидело свет немало работ. Между тем, трудно найти другой такой объект исследования, который при всей своей кажущейся простоте и изученности вызывал бы столько споров и противоречивых суждений.

Наиболее остро стоит вопрос классификации татарского песенного фольклора, который остается дискуссионным по сей день. Практически каждый исследователь, соприкасавшийся с этим песенным океаном, открывал его заново: вносил уточнения и дополнения в существующие систематизации, предлагал свою раскладку жанров, давал новые наименования. В результате мы имеем целый букет авторских классификаций. Причем, взгляды музыковедов не только существенно различаются между собой, но и не совпадают с представлениями филологов, у которых имеются свои классификационные сложности (Г. Рахим, Г. Юлдаш, Х. Ярми, И. Надилов, Ф. Урманчеев и др.)⁶.

Большинство классификаций осуществлялось по музыкально-стилистическим признакам (С. Рыбаков⁷, Я. Гишман⁸, А. Абдуллин⁹, М. Нигмедзянов¹⁰, З. Сайдашева¹¹, Р. Исхакова-Вамба¹²). Однако такой подход не позволяет достаточно четко отделить художественные явления друг от друга, поскольку они имеют ряд общих черт.

Неопределенность жанровых признаков приводит к разночтениям в трактовке отдельных образцов народной музыки. Скажем, напев «Шахта» фигурирует то в группе *авыл көе* (по мнению многих этномузыковедов), то в группе *озын көй* (второй точки зрения придерживается А. Абдуллин)¹³. Или песня «Галиябану», относимая большинством исследователей к категории «умеренных», Я. Гишманом определяется как «деревенский напев»¹⁴.

Совершенно иной подход был предложен Ю. Исанбет. В основу ее концепции положен признак, остававшийся вне поля зрения предшественников, а именно — строение поэтического текста. По мнению исследовательницы, соответственно двум видам народного стиха (*жыр*) необходимо различать две песенные формы: 1) песня на «длинный» стих — «длинная песня» (*озын көй*), 2) песня на «короткий» стих — «короткая песня» (*кыска көй*)¹⁵. При такой трактовке коренным образом меняется расклад песенных разновидностей. В группу «коротких песен» (поющих с 8-7-слоговым стихом) попадают музыкальные феномены, которые прежде определялись как *кыска көй*, *авыл көе*, *салмак көй* и строгие (метроритмически устойчивые) *озын көй*. Тогда как группу «длинных

песен» (поющих с 10-9-слоговым стихом) образуют импровизационные *озын кәй*.

Между тем и эта стройная теория оказалась несовершенной. Наблюдая взаимосвязь между формой стиха и способом его распевания, Ю. Исанбет выявляет такую закономерность: определяющим признаком структуры «короткой песни» служит четкая квадратность мелодии и равнодольность песенного ритма, тогда как «длинные песни» отличаются разнообразием структур и свободой метроритма¹⁶. Однако эта взаимосвязь не абсолютна, ибо форма распевания стиха может быть типологически разной. Дело в том, что и «длинные» 10-9-слововые стихи могут соединяться не только с импровизационными мелодиями асимметричного строения, но и с метроритмически четкими, пропорциональными мелодиями (т. е. распеваются по образцу «короткой песни»). При этом соответствующие изменения происходят либо в тексте, либо в напеве. В первом случае «длинный» стих ужимается до нормативного 8-7-сложника путем пропуска одной из двух смежных гласных. В другом — лишние слоги укладываются в рамки квадратной структуры путем ритмического дробления долей такта. Кроме того, некоторые мелодии поются как с 8-7-слоговым, так и с 10-9-слоговым стихом (например, популярный *авыл кәе* «Сарман»). Возникает вопрос: куда относить такие песни? Наконец, признаками «короткой песни» обладает и *такмак*. Поэтому проблема дифференциации родственных явлений, поющих с «коротким» стихом, требует дальнейшей разработки.

Надо сказать, что данная тема волнует меня еще со времен написания дипломной работы в Казанской консерватории (1993)¹⁷. В то время, как и все, я шла по пути, проторенному нашим этномузыкальным знанием, — хотела найти очередной способ классификации. Тогда (может быть в силу неискушенности и молодого задора) казалось, что достаточно привлечь новый материал и современные методы исследования и песни разложатся без остатка, словно книги по полкам. Но этот путь на определенном этапе привел в исследовательский тупик, ибо многочисленные диффузии и переплетения обнаруживались по всем пунктам. Выяснилось, что этот внешне простой слой состоит из ускользающих, взаимопереходящих сущностей. Более того, различного рода связи и влияния имелись с произведениями других жанровых групп. А именно: 1) с импровизационными протяжными песнями, поющими с 10-9-слоговым стихом (*озын кәй*), 2) байтами (*бәет* — лиро-эпический жанр), мунаджатами (*мөнәжәт*), «книжными напевами» (*китап кәйләү*), которые, в свою очередь, характеризуются общностью музыкально-стилевых черт, 3) обрядовым фольклором и др.

В итоге я решила пойти от обратного: не стараться во что бы то ни стало разделить песни, а принять их общность как данность. Исходила из того, что их объединяет, и стремилась понять, почему так происходит. Пыталась найти закономерности процесса песнетворчества, его внутренние механизмы и, тем самым, приблизиться к пониманию

особенностей традиционного музыкального мышления. Это вывело анализ на новый уровень.

Итак, каковы же реалии самой традиции?

Специфика песенно-музыкального мышления татар

Развитие музыкальной культуры у казанских татар — репрезентантов традиции Нового времени — протекало стремительными темпами, чему в немалой степени способствовал высокий уровень социально-экономического развития и урбанизации. Достаточно сказать, что напевы архаического пласта фольклора не фиксировались уже с момента начала собирания образцов народной музыки в начале XIX в.¹⁸ (для сравнения: у кряшен, а также у чувашей, удмуртов и других народов Поволжья обрядовые жанры сохранились вплоть до наших дней). И что характерно, при интенсивной смене мелодических стилей (песенных циклов) наблюдается консерватизм в области форм и средств художественного выражения.

В новых исторических условиях творчески переосмысливаются завоевания предыдущих эпох. Краткий 7-8-слововой стих, считающийся наиболее древним метром общетюркского стиха, является излюбленной и господствующей формой не только татарской народной, но и профессиональной песенной поэзии (как классической, так и современной). Широко применяются традиционные поэтические приемы и нормы, такие как двучленная структура строфы, построенная по принципу образного параллелизма; аллитерация, служащая дополнительным средством организации стиха или средством звукописи (особенно — в игровых и плясовых песнях)¹⁹; глубокие и составные рифмы, а также рифма ааба, «унаследованная от восточной классической поэзии рубаи» (*робагый*)²⁰; повтор с вариацией грамматической формы слова — так называемая «этимологическая фигура», распространенная в архаическом стихе многих народов²¹.

К числу констант традиции относятся мелодические и ритмические клише, по которым творятся сотни образцов народно-песенного искусства. Разнотипные художественные стереотипы (аналоги которых обнаруживаются в обрядовых слоях фольклора у соседних народов Волго-Уральского региона) выступают как стабилизирующий фактор, обеспечивающий сохранность этнокультурных ценностей и стилевое единство традиции.

В механизме образования и функционирования структур, а также в соотношении жанрообразующих компонентов действуют закономерности, обозначенные как **«автономность — мобильность — комбинаторная вариативность»**.

Татарские песни строго упорядочены. Музыкально-поэтические конструкции складываются из обособленных и подвижных композиционных элементов (в объеме попевки, строки, полустрофы и т. д.), что позволяет заменять и использовать их в разных песнях.

Метод сравнительного анализа вариантов наглядно демонстрирует, что отдельно взятая мелодия способна:

1) соединяться с текстами не только различной тематики, но и разной стиховой структуры — 8-7-слоговыми и 10-9-слоговыми;

2) облекаться в разные формы — квадратные и неквадратные;

3) исполняться с несколькими ритмоклише;

4) иметь несколько функций (бытовать как игровая, свадебная, рекрутская и т. д.);

5) менять стилевую окраску.

Исследование показало, что песня — нетвердое образование с подвижной координацией элементов. В каждом конкретном случае подбирается индивидуальная комбинация разноуровневых составляющих, выбор которых диктуется особенностями местной традиции, условиями исполнения, мастерством певца и другими факторами.

Изучаемый песенный материал не поддается строгому членению по признаку жанра. Реальная картина бытования песен показывает изменчивость и текучесть жанровых черт, условность границ между различными видами народной музыки. Такой важный жанрообразующий компонент как функция является переменной величиной. **Полифункциональность** напевов, выступающая как принцип традиционного мышления татар, как одно из проявлений творческого метода выражается: а) в изначальной многофункциональности мелодий в пределах одной локальной традиции (в синхронии); б) в функциональном переосмыслении напевов в процессе эволюции, при их пространственно-временных перемещениях (в диахронии).

Данное свойство тесно связано с двумя другими особенностями татарских песен — **автономностью** текста и напева; **мобильностью** данных компонентов.

Подвижность мелодий обусловлена незакрепленностью текста за напевом, которая уже давно была подмечена как конституционная черта татарского песнетворчества. Поэтические тексты, бытующие, как правило, в виде отдельных четверостиший, свободно нанизываются на напев и подбираются сообразно случаю (могут заменяться). Вследствие этой закономерности возникает политекстовость напевов, что делает возможным использование их в различных ситуациях и служит причиной их мобильности. Соединяясь с типологически разными текстами (различной тематики и стиховой формы), мелодии могут входить в разные жанро-стилевые группы, мигрировать из одного разряда в другой. В результате автономного соотношения песенных составляющих (текста и напева) наблюдаются явления мобильности и полифункциональности напевов.

Авыл көе как полифункциональный напев

В статье «Народная музыка» И. И. Земцовский упоминает интересное явление: у алтайцев в каждом селении имеется один напев, который используется на все случаи жизни, т. е. поется с разными текстами, в

разных жанрах, по различным поводам²². Нечто сходное наблюдается и в татарской песенной культуре. Таковы особенности бытования *авыл кюев*, которые исполняются во время игр, застолий, коллективных помочей, проводов солдат в армию и невест в новую семью, лирического самообщения и в других ситуациях.

Следует заметить, что в татарской фольклористике термин *авыл көе* применяется по отношению к особому разряду песен, выделяемых по ряду музыкально-стилистических и исполнительских особенностей. Однако в народном понимании *авыл көе* — это не определенный стилистический тип, а прежде всего маркировка места бытования песен.

В локальной песенной традиции (в одном селе) напев, воспринимаемый информантами как *авыл көе* именуется либо *урам көе* (букв. — уличный напев), либо *мәҗлес көе* (гостевой напев). Это доминирующие функции, которые сами по себе являются универсальными, ибо фиксируют место исполнения напева — на открытом воздухе или в помещении, что само по себе предполагает многократное использование напева в различных ситуациях.

Наряду с ними существуют ситуативные, конкретизирующие определения. Это уже дальнейшая ступень градации напевов. В зависимости от исполнительского контекста *авыл көе* именуется: *уен көе* (игровой напев), *ома көе*, *утырма жыры* (помочный напев, посиделочная песня), *урак көе*, *хезмәт жыры* (жатвенный напев, трудовая песня) и др. Данные функции являются периферийными. Часто носители традиции не осознают, что во всех этих случаях употребляется один и тот же напев, ибо вспоминают, прежде всего, обстоятельства исполнения песни.

В традиционном сельском быту *мобильность* напевов (не только *авыл көе*) обусловлена исполнением их в сходных по эмоциональному строю и/или характеру выполняемых действий ситуациях.

В отличие от других напевов, *авыл көйләре* (имеется в виду *авыл көе* этнофоров) звучат не только в сходных, но и в разных ситуациях. Это, образно говоря, полифункциональные напевы широкого спектра действия. Закономерности их функционирования определяются особым отношением к ним носителей традиции.

Дело в том, что статус *авыл көе* получают лишь избранные напевы — те, которые этнофорами осознаются как исконные и с которыми связываются представления о некоем родовом напеве. Именно эти мелодии называются именем того населенного пункта, где функционируют, выступая его «визитной карточкой». Причем жители окрестных деревень знают *авыл кюи* своих соседей и различают «свои» и «чужие». И хотя нередко мелодии оказываются одни и те же, о чем сообщали сами исполнители, и вообще являются общераспространенными (в качестве типовых *авыл көе* бытуют популярные напевы «Арча», «Герман көе», «Шахта», «Алмагачы» и др.), они воспринимаются как свои, родные, традиционные.

Их запевают каждый раз, когда собираются все вместе — *бергә булган чакларда*, как очень точно выразила одна народная исполнительница.

В эти, особо важные для сельской общины моменты, когда происходит выплеск коллективных эмоций, *авыл кәйләре* становятся средством духовного единения. Являясь всеобщим достоянием, они невидимой нитью связывают всех членов общины. В такой исполнительской трактовке заложена изначальная многофункциональность «деревенских напевов» в рамках конкретной локальной традиции, необходимость их звучания в различных ситуациях.

Как показывает экспедиционная практика, в качестве традиционного *авыл кәе* функционирует один из самых любимых и широко распространенных напевов — «Алмагачы» («Яблоня»). Данный образец, известный еще до революции, вошел в золотой фонд татарского музыкального фольклора.

Полифункциональность мелодии «Алмагачы» прослеживается в рамках традиции одного села. К примеру, в д. Салтыганово Кайбицкого р-на Татарстана этот напев, именуемый жителями «Салтыган авылы кәе» («Напев деревни Салтыганово»), исполнялся на проводах в армию (*урам кәе*), во время застолий, в том числе и свадебных (*мәжлес кәе*), на молодежных посиделках (*уен кәе*) — см. нотные примеры 1а, 1б²³.

Функциональная подвижность напева в пределах микролокальной традиции приводит к соответствующим изменениям в характере его распевания и в структуре. В соответствии с атмосферой праздничного веселья, будь то застолье или уличное гуляние, он поется бодро, в подвижном темпе (*тизләтеп җырлыйлар*). Будучи исполненным в ситуации проводов в армию, звучит в распетом виде, в умеренном темпе. А для игрового общения, по словам информантов, употребляется укороченный вариант напева («Алмагачы» *кәенең кыскачарак варианты*).

Таким образом, *авыл кәе* предстает как *мобильный, полифункциональный, политекстовый* напев. Все это позволяет говорить о нем как о *формульном* напеве. Причем, речь идет о формульности особого рода, свойственной, например, культуре алтайцев (см. об этом выше).

Несмотря на то, что *авыл кәйләре* по мелодическому стилю являются песнями поздней формации, их принципиальная многофункциональность и отношение к ним этнофоров указывают на связь с «родовыми напевами»²⁴. В пользу данного предположения свидетельствует тот факт, что в музыкальной традиции татар-кряшен этим термином обозначаются не только напевы позднего мелодического стиля (как и у казанских татар), но и напевы архаические. Последние называются именем той деревни, в которой бытуют. Причем, у каждой деревни имеется свой «именной» напев: «Колбагыш авылы кәе» (д. Старый Карабаян Тюлячинского р-на Татарстана), «Алан авылы кәе» (д. Алан-Полян Рыбно-Слободского р-на), «Тәмте авылы кәе» (д. Тямти Тюлячинского р-на), «Албай кәе» (д. Албаево Мамадышского р-на) и др. Примечательно, что по своему назначению они являются хороводно-игровыми (*түгәрәк уен кәе*): исполняются на открытом воздухе при участии большого количества народа и имеют календарную приуроченность²⁵. Для сравнения, *авыл*

көе казанских татар поются на улице, большим коллективом собравшихся, в ритме шага, т. е. в тех же условиях (*урам көе* — это доминирующая функция *авыл көе*). Как показало исследование, именно напев уличных гуляний в сознании носителей традиции отождествляется с «общинным напевом» и обладает универсальностью. Эти же мелодии (и у казанских татар, и у кряшен) исполняются и во время совместных застолий. Может быть, эти косвенные доказательства отчасти объясняют бытование *авыл кюев* позднего формирования в качестве игровых.

Жанрово-стилевые трансформации напевов

Рассмотрим проявления мобильности и полифункциональности на других уровнях (в диахронии).

Бытование мелодии «Фазыл чишмәсе» («Родник Фазыла») связано с молодежными гуляниями. По сообщению Дж. Файзи, напев был сочинен в 1946 г. молодежью села Яна Ил Тюлячинского р-на Татарстана. Юноши и девушки пели его под гармонь во время вечерних игр у ручья и называли «Яна көй» («Новый напев») ²⁶. По данным Г. Тагирова, под этот напев идет игра «Гөлбану» ²⁷. Другой контекст исполнения — свадебные застолья. В варианте, приведенном в сборнике Р. Исхаковой-Вамба («Хужа жыры», № 61) ²⁸, это застольная песня хозяина дома, адресованная гостям:

| | |
|--------------------------------------|-------------------------|
| <i>Ничек килдегез сез безгә,</i> (8) | Как прибыли вы к нам, |
| <i>Батмаенча диңгезгә, ди?</i> (8) | Не утонув в море? |
| <i>Кадерле кунак сез безгә,</i> (8) | Вы дорогие наши гости, |
| <i>Ни хөрмәт итик сезгә?</i> (7) | Чем же угощать мне вас? |

(Перевод Р. Исхаковой-Вамба)

Этот традиционный обрядовый текст, исполняемый «на приход гостей», является непременным атрибутом гостевого ритуала кряшен ²⁹. Он распевается на протяжно интонируемые гостевые напевы (*мәҗлес көе*), поэтому при пении 8-7-слововые строки достраиваются до нужного размера путем введения распевочных слогов:

| | |
|---|------|
| <i>Ничеккәй килдегез сезләр(е) безләргә(й),</i> | (12) |
| <i>Ай, тошмиенчә, ләй, кара(й) әле диңгезгә(й)?</i> | (13) |
| <i>Кадер(е)ле кунаклар(ы) сезләр(е) безләргә(й),</i> | (14) |
| <i>Ай, ни сый-хөрмәт(е)ләр(е) бирик, ти, сезләргә(й)?</i> | (15) |

(«Мәҗлес көе», д. Субаш, запись Э. Каюмовой)

Другой пример — «Каз канаты» («Гусиное крыло»). В полевых условиях нами зафиксировано бытование данного напева в качестве игрового (для сопровождения игры типа «Ручеек» — д. Сауш, Малые Нырси Тюлячинского р-на), помочного (*каз өмәсе көе* — напев гусиной помочи, д. Старый Карабаян Тюлячинского р-на) и свадебного (д. Янцевары Пестречинского р-на). Своеобразен исполнительский контекст данного образца в свадебном обряде. Напев поется со специальными текстами в момент разделки гуся (ритуального блюда праздничного за-

столья татар) и угощения им присутствующих. Поющие, раздавая мясо гостям (шейку — сватье, крылышки — незамужним девушкам, ножки — жениху и невесте и др.), посвящают каждому отдельный куплет.

Повсеместно распространенный напев «Шахта» часто публикуется с текстами, повествующими о безрадостной судьбе шахтеров — отходников, вынужденных покинуть родные земли в поисках заработка³⁰. В сборнике Р. Исхаковой-Вамба один из вариантов напева помещен в раздел песен, исполняемых на свадьбе. Это диалог жениха и невесты, в котором жених клянется в любви, а невеста оплакивает девичество³¹. Экспедиционные материалы показывают, что рассматриваемый напев, определяемый информантами общим термином *авыл көе* («Елыш авылы көе» — «Напев деревни Елышево» Сабинского р-на, например), традиционно исполняется на проводах в рекруты, солдаты, т. е. бытует в качестве рекрутского напева. Во всех трех случаях использование напева обусловлено семантической близостью ситуаций — прощание с домом, родными (сам же напев выступает как символ разлуки).

В то же время отмечено бытование мелодии «Шахта» в совершенно противоположной по эмоциональному строю ситуации, связанной с увеселениями молодежи. По материалам фольклористов, в одноименной игре, распространенной в 1949—1952 гг. в Альметьевском, Балтасинском, Ютазинском и других районах Татарстана, напев исполнялся, сопровождая движение хоровода по кругу, т. е. функционировал в качестве хороводно-игрового³².

Кроме того, видоизмененный вариант напева под названием «Чалгы көе» («Покосный напев») исполнялся во время трудовых процессов (д. Черемшаны Апастовского р-на). Примечателен комментарий исполнительницы: для работы эта песня все равно, что «гармонь для пляски»³³.

В итоге, политекстовый и полифункциональный напев «Шахта», включаясь в различные ситуации, проявляет себя как рекрутский, свадебный, хороводный и трудовой напев.

Универсальность и гибкость татарских мелодий заключается в том, что при смене функции, художественно-целевой установки форма/характер их распевания может варьироваться. При необходимости одну и ту же мелодию можно спеть коротко и длинно, развернуть внутрислоговые распевы или, наоборот, их сжать. Поэтому один и тот же напев может бытовать как в малораспетом, так и в широкораспетом виде. Разностилевые исполнительские интерпретации некоторых песен и вызвали к жизни разнообразие их трактовок в музыковедческой литературе.

Метод анализа песни в совокупности ее вариантов (по крайней мере, нескольких из них) позволяет проследить вхождение одного и того же напева в разные жанрово-стилевые группы (*кыска көй, озын көй, авыл көе, уен көе, бишек жыры, мөнәжәт* и др.), а также выявить стабильные и мобильные элементы художественной формы. Обратимся к конкретным примерам.

Рассмотрим мелодию, наиболее ранний вариант которой под названием «Такмак» опубликован в конце XIX в. С. Рыбаковым. Напев квадратной структуры с типичным регистровым сопоставлением разделов: первый охватывает верхнюю часть амбигуса, второй — нижнюю (Пример 2а). Подобную композицию имеют сотни песен, относящихся к категории *кыска кәй*. Если вариант с названием «Ал гарнитур» («Розовый гарнитур») из собрания А. Ключарева близок по характеру, месту и времени записи (взят из рукописного сборника Г. Еникеева), то в двух других — «Күгәрчен» («Голубь») и «Моңаям» («Печаль») — изменения значительны³⁴.

Так, «Күгәрчен» (Пример 2б) трактована как протяжная песня (*озын кәй*): звучит в медленном темпе, мелодический остов мелизматически распет, квадратность завуалирована, «многослоговой» стих укладывается в иную слогоритмическую форму.

«Моңаям» (Пример 2в) вправляется в модель так называемых «сложных» («смешанных», «составных») протяжных песен, состоящих из контрастных (по темпу, типу распевов, стиху, слогоритму и т. д.) построений. Число разделов в них колеблется от двух до пяти. Для песен данного типа, на наш взгляд, более подходит название «контрастно-составные» песни. В анализируемом мелодическом варианте подобие трехчастной композиции с последовательностью «медленно — быстро — медленно» создается путем варьирования единицы слогоритма (укрупнения или учащения) при сохранении его равнодольности. Заметим, что аналогичное строение имеют такие классические образцы музыкальной лирики, как «Сибелә чәчәк», «Тәзкирә», «Дранча».

Таким образом, одна мелодия может существовать в нескольких «ипостасях» — быть распетой в духе *кыска кәй*, «простых» (однородных по структуре) протяжных песен и «сложно-смешанных» *озын кәй*. При движении из одной песенной группы в другую основа мелодии, ее костяк с индивидуальным интонационным обликом (что способствует узнаваемости напева) сохраняется, тогда как видоизменяется внешняя оболочка, «наряд». Каждая из названных песенных разновидностей обладает особым стилем, своими закономерностями композиции. Путем подбора характерных средств выразительности, своеобразных примет воспроизводится тот или иной тип напевов. Варьируются, как правило, распевы слогов (самый подвижный компонент формы), а также внутренняя структура напева. Как, например, в варианте «Моңаям» для придания формы «контрастно-составных» песен происходит композиционная перестройка напева (за счет темповых отклонений возникают элементы трехчастности).

В нотном примере 3(а—в) представлены разножанровые варианты мелодии, функционирующей как «книжный напев» («Бәдәвам көе»), колыбельная («Бишек жыры»), игровая («Чума үрдәк, чума каз» — «Ныряет утка, ныряет гусь»)³⁵.

Социальное переинтонирование

Полифункциональность как принцип музыкального мышления татар принимает форму и социального переинтонирования напевов.

Начало XX столетия в России ознаменовалось серией глубоких экономических и политических потрясений, чередой войн и революций. Изменение историко-социальной обстановки влекло за собой обновление и расширение круга образов и тем татарских песен. Возникла потребность в песнях, отвечающих духу времени. Эта тенденция выразилась, в частности, в переинтонировании старых мелодий и перетекстовке их на новый лад. Так, известная песня «Күбөләгем» («Бабочка моя») превратилась в «Батыр яшьләр» («Смелая молодежь»), «Абау алла, уф алла» («О боже, ох боже») — в «Алга, иптәшләр» («Вперед, товарищи»), «Каз канаты» («Гусиное крыло») — в «Халык өчен» («Для народа»), на напев «Мәкәржә» («Макарьевская ярмарка») распевались стихи «Төрмәдән» («Из тюрьмы»)³⁶.

Как сообщает Дж. Файзи, напев «Ком бураны» («Песчаная буря») ранее бытовал с названием «Закиржан бәете» («Баит Закиржана) и был сочинен еще до революции 1917 г. по случаю смерти приказчика троцкого богача Яушева. В годы Гражданской войны с новыми словами мелодия обрела новое звучание — превратилась в популярную революционную песню³⁷. Мелодии баитов, «коротких» песен приобретали маршевый характер, становились строевыми. По воспоминаниям Дж. Файзи, под напевы «Ком бураны», «Күгәрчен гөрлидер», «Сандугач, күгәрчен» в 1919—1920 гг. маршировали солдаты татаро-башкирских войск в Оренбурге³⁸. Вариант мелодии «Күгәрчен гөрлидер» («Голубь воркует») с названием «Кызыл эскадрон» («Красный эскадрон») был записан Х. Губайдуллиным в г. Касимове. В тексте восхваляется отвага, смелость, решимость красноармейцев в борьбе против Врангеля³⁹.

Примеры функционального переосмысления мелодий в процессе эволюции приводятся в исследовании З. Сайдашевой «Татарская советская песня». В частности, напев «Колыбельной песни» (в записи А. Эйхенвальда) в годы Русско-японской и Первой мировой войн бытовал как солдатская песня-жалоба с названием «Окоп кәе» («Окопная»), а во время Гражданской войны трансформировался в боевой марш «Бетсен патша, янсын тәхет» («Долой царя, да сгинет трон»)⁴⁰. Согласно другим источникам, во времена Октябрьской революции и гражданской войны мелодия бытовала с названием «Көзге ачы жилләрдә» («На осенних резких ветрах») и распевалась красноармейцами как походная песня-марш⁴¹.

Список примеров можно было продолжить. Подытожим сказанное.

Как показал анализ, в одних случаях смена функции не ведет к существенным изменениям в мелодии (наблюдается стилевое тождество при разных функциях), в других — преобразования значительны. Наиболее мобильными элементами музыкального текста являются:

а) распева слогов (в разных исполнительских вариантах мелодический ствол можно «расцветить» орнаментальными украшениями или, наоборот, представить в более «обнаженном» виде);

б) слогоритм (отмечается вариативность ритмических «ячеек» при сохранении общего каркаса формы);

в) композиция (напевы обладают морфологической динамикой, возможно несколько способов композиционного оформления).

Приведенные нами примеры убедительно доказывают, что напев изначально не задан только одному стилю, жанру, форме. Напев словно живая материя, интонационный материал, который можно влить в разные сосуды, придать ему разную форму и облик.

Бытование «кочующих» мелодий демонстрирует условность и проницаемость границ между видами народной музыки. Произведения музыкально-поэтического творчества предстают в виде разомкнутых микросистем, активно движущихся внутри одной общей суперсистемы фольклора.

Таким образом, одна из причин, создающих серьезные трудности в создании четкой классификации, связана с тем, что такой важный жанрообразующий компонент как бытовая функция является переменной величиной.

Вместе с тем, возникает блок проблем, требующих дальнейшего разрешения и уточнения. Прежде всего — проблема варианта в народной музыке. Являются ли разностилевые, разножанровые и разноструктурные версии вариантами «одной и той же мелодии»? Или они мыслятся носителями традиции как разные образцы? Каковы пределы допустимых изменений? На эти вопросы еще предстоит ответить. И в первую очередь необходимо уяснить разницу в восприятии явлений исследователями и исполнителями (этнографами и этнофорами): совпадают ли их представления и в чем различия.

Жанровые теории

Итак, возвратимся к жанровой теории. Как писал В. Я. Пропп: «Жанр — понятие условное, и о его значении надо договориться»⁴².

В отечественном этномузыкальном знании общепризнанными считаются подходы И. И. Земцовского и Е. В. Гиппиуса. Напомним, что согласно концепции И. И. Земцовского, в основе формулы жанра лежит триада напев — текст — функция, впоследствии дополненная такими элементами как целевая установка, исполнительство, восприятие⁴³. По Е. В. Гиппиусу, жанр — это «выражение функции во взаимосвязи мелодических и поэтических структур», или «типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания»⁴⁴.

Однако эти, проницательные по своей сути, определения не pokrывают всей сложности песенного бытия в татарском фольклоре, ибо характерна заменяемость практически всех компонентов. По нашему мнению, данные теории были выработаны на славянском обрядовом

материале, тогда как татарская (тюркская в своей основе) лирическая традиция имеет свою специфику. Просто мы имеем дело с иным типом мышления, и потому нужны другие подходы.

В связи с последним весьма существенно дополнение к вышеупомянутой формулировке жанра, высказанное Е. В. Гиппиусом на ФК СК РСФСР в 1977 г. В своем выступлении ученый отмечал, что данное им определение относится к «моножанровым явлениям. А полижанровые явления требуют иных определений (выделено мною. — Э. К.)»⁴⁵! Применительно к песням новотатарской музыкальной традиции справедлива также закономерность, сформулированная И. И. Земцовским: «полиморфизм всех функций и полифункциональность всех форм»⁴⁶.

В завершении необходимо отметить, что несовершенство и статичность существующих систематизаций, динамизм музыкально-фольклорной системы признаются исследователями различных традиционных культур (русской, украинской, удмуртской и др.)⁴⁷, а значит выработка оптимальной жанровой теории — дело будущего.

Пример 1а. Салтыган авылы кое
(напев уличных гуляний), д. Салтыганово

$\text{♩} = 90$

1. Без биг Кай-бы-ч(ы)рай - о - ны,
Дус - ка тү - гел, дош - ман - га да те - лә - мим ай - ры - лу - ны.

2. Жыр - лыйк ө - ле, жыр - лыйк ө - ле, жыр - ла - мый тор - мыйк ө - ле,
Ал - су чө - чөк яшь гү - мер - ләр буш - лай уз - дыр - мыйк ө - ле.

3. Үс - көн чак - та үс - көн и - дек тал та - мыр - ла - ры ке - бек,
Ү - сеп жит - көч ай - ры - лыш - тык ко - ш(ы)ба - ла - ла - ры ке - бек,
Ү - сеп жит - көч ай - ры - лыш - тык ко - ш(ы)ба - ла - ла - ры ке - бек.

Пример 16. Такмак эйтеш. Такмачное состязание
(игровой напев), д. Салтыганово

Ответ: $\text{♩} = 98$

1. Сө - ям си - не, чө - чө - гем,
«Сөй - мө ми - не, сөй баш - ка - ны», - ди - гәң - че сө - я - чө - гем.

$\text{♩} = 102$

2. Во - ен - ный ат - лар са - ен,
Яр бул - ма - санд, дус бу - лыр - сың, сер бир - мө ят - лар са - ен.

$\text{♩} = 104$

3. У - тыр ал - да - гы - сы - на,
Ул си - нең яр - ла - рың тү - гел, син ал - да - на - сың гы - на.

*Пример 2а. Такмак*⁴⁸

Довольно скоро

Припев:

*Пример 2б. Күгәрчен*⁴⁹

$\text{♩} = 42$

Ка - ра - ма - кай ду - га, ка - ра юр - га,
Кай - дан гы - на ал - дың бу ат - ны, кү - гөр - чен,
Ү - тө го - мер - лә - рең, си - зәм - сен?

Пример 2в. Моңаям⁵⁰

$\text{♩} = 63$

Таң ал - дын - нан тал тиб - рө - теп

Сай - рый са - ры сан - ду - гач, шул,

ай, был - бы - лым, гү - зө - лем, ө - зс - лө ич ү - зө - гем.

rit.

Әй, мо - - - - на - - - - ям.

Пример 3а. Бишек жыры, колыбельная⁵¹

$\text{♩} = 172$

Әл - ли - бөл - ли и - төр бу, мөд - рө - сө - гө ки - төр бу,

Мөд - рө - сө - лөр - дин кай - ту - га га - лим бу - лып жи - төр бу.

Пример 3б. Бәдәвам көе, книжный напев, без текста⁵²

$\text{♩} = 144$

Пример 3в. Чума үрдәк, чума каз, игровая⁵³

$\text{♩} = 126$

Чу - ма үр - дөк, чу - ма каз, чу - ма үр - дөк, чу - ма каз,

Ти - рән күл - не я - ра - ташул, я - ра - та, ти - рән күл - не я - ра - ташул, я - ра - та.

Примечания

¹ Сулейманов Р. С. Башкирская народная песня (проблема жанровой системы): Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. СПб, 2005.

² Историки обычно связывают Новое время с утверждением буржуазных отношений в Западной Европе, начиная с английской революции середины XVII в. Однако новые процессы, ознаменовавшие глубокие перемены в экономике, политике, культуре, сознании людей, проходили неравномерно в различных регионах и имели свою специфику. Так, для татарской духовной культуры эпоха Нового времени наступила с середины XIX в. Хотя начальные импульсы были ощутимы и ранее (во 2-й половине XVIII — 1-й половине XIX вв.), однако они не имели решающего воздействия, ибо почти во всех областях жизни татарского общества законсервировались структуры средневековья. См.: Юзеев А. Н. Татарская философская мысль конца XVIII—XIX вв. Казань, 2001. С. 61—65, 144, 170, 186; Макаров Г. М. К вопросу об изучении татарского музыкально-инструментального искусства позднего Средневековья // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы. Казань, 1999. С. 80—85.

³ Подробнее об этом песенном слое см.: Каюмова Э. Р. Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. Казань, 2005.

⁴ Включая такмаки и игровые песни в наследие эпохи Нового времени, мы имеем в виду не жанры в целом, возникшие на более ранних стадиях фольклорной традиции, но только их позднестадийные формы бытования.

⁵ Рыбаков С. О народных песнях татар, башкир и тептярей // Живая старина. 1894. Вып. 3/4. С. 325—364; Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897.; Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края // Известия общества археологии, истории и этнографии. Казань, 1895. Т. 12. Вып. 1. С. 1—67; 1897. Т. 14. Вып. 2. С. 265—291; 1901. Т. 17. Вып. 1. С. 1—41.

⁶ См. подробнее: Урманчеев Ф. И. Вопросы изучения татарских народных песен // Вопросы татарского языка и литературы. Казань, 1969. Кн. 4. С. 96—102.; Надиров И. Н. К вопросу классификации и жанровых разновидностей татарской народной песни // Итоговая научная сессия Казанского института языка, литературы и истории АН СССР за 1963 год. Казань, 1964. С. 32—37.

⁷ Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман...

⁸ Гишман Я. М. Музыкальная культура Татарской АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957. С. 5—58.

⁹ Хотя в основу классификации А. Абдуллина положен жанровый критерий, внутрижанровая градация песен проводится по стилистическим, музыкально-композиционным особенностям. См.: Абдуллин А. Тематика и жанры татарской дореволюционной народной песни // Вопросы татарской музыки. Казань, 1967. С. 3—80.

¹⁰ Нигмедзянов М. Н. Народная музыка // Татары Среднего Поволжья и Приуралья. М., 1967. С. 442—480; Он же. К характеристике жанров татарских народных песен // Музыка и современность (Актуальные вопросы татарской музыки). Казань, 1980. С. 98—116; Он же. Народные песни волжских татар. М., 1982. С. 24 и др.

¹¹ Сайдашева З. Н. К вопросу о жанровой классификации песенного фольклора казанских татар // Тезисы докладов II научной конференции молодых ученых. Казань, 1971. С. 49—52.

¹² *Исхакова-Вамба Р. А.* Народные песни казанских татар крестьянской и городской традиций. Казань, 1976. С. 5, 94—99; *Она же.* Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). Казань, 1997.

¹³ *Абдуллин А.* Тематика и жанры татарской дореволюционной народной песни... С. 44.

¹⁴ *Гиршман Я.* Музыкальная культура Татарской АССР... С. 11.

¹⁵ *Исанбет Ю. Н.* Две основные формы татарской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения. Л., 1983. С. 59.

¹⁶ *Исанбет Ю. Н.* Указ. соч. С. 63.

¹⁷ *Бухайрова (Каюмова) Э. Р.* Песни на «короткий» стих в контексте татарского фольклора (К вопросу жанровой типологии): Дипломная работа / Казанская гос. консерватория; рук. — Н. Ю. Альмеева. Казань, 1993.

¹⁸ Первые нотные записи татарских песен увидели свет в «Азиатском музыкальном журнале» И. Добровольского (Астрахань, 1816—1818 гг.).

¹⁹ Аллитерация (внутренняя и внешняя) в той или иной степени присутствует в стихе большинства жанров татарского фольклора и шире — в поэзии многих тюркоязычных народов. Как явствует из исследований авторитетного ученого В. Жирмунского, аллитерация является доминирующим фактором формообразования древнего эпического стиха. См.: *Жирмунский В.* Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха // Вопросы языкознания. 1964. № 4. С. 3—24.

²⁰ Цит. по: *Надиров И.* Поэтические особенности исторических и лирических песен // Поэтика татарского фольклора. Казань, 1991. С. 21. См. также: Эдэбият белеме сүзлеге. Казань, 1990. С. 154.

²¹ Об этом: *Жирмунский В.* Указ. соч.

²² *Земцовский И. И.* Народная музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. С. 899.

²³ Для удобства сравнения напевы в примерах транспонированы. В образцах, собранных и нотированных автором данной работы, указано место записи.

²⁴ Подробнее о «родовых напевах» разных народов см.: *Мухаринская Л.* Некоторые вопросы типологии народных напевов (на материале белорусского земледельческого и семейно-обрядового циклов) // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Вып. 29. М., 1976. С. 79—82.

²⁵ О хороводных песнях татар-кряшен см.: *Альмеева Н. Ю.* К определению жанровой системы и стилиевых пластов в песенной традиции татар-кряшен // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. Казань, 1989. С. 5—21; *Она же.* Календарное пение татар-кряшен и его роль в этнокультурологических реконструкциях // Языки, духовная культура и история тюрков: Традиции и современность. М., 1997. Т. 2. С. 187—190.

²⁶ *Фэйзи Ж.* Халык жәүһәрләре. Күңелем кыллары. Казань, 1988. С. 154—155. См. комментарий к песне № 176. К слову заметим, что в концертной версии (по радио) мелодия «Родник Фазыла» исполнялась на стихи поэта С. Хакима.

²⁷ *Тагиров Г.* 100 татарских фольклорных танцев. Казань, 1988. № 13.

²⁸ *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. М., 1981. С. 77.

²⁹ О гостевом ритуале кряшен см.: *Альмеева Н. Ю.* Традиция гостевого общения у татар кряшен // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990. С. 180—191.

³⁰ *Музафаров М., Виноградов Ю., Хайруллина З.* Татарские народные песни. М., 1964. № 25. *Фэйзи Ж.* Указ. соч. № 88.

- ³¹ *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. М., 1981. № 63.
- ³² См. описание игры «Шахта» и комментарии к ней в сб.: Татар халкынын жырылы-биюле уеннары. Казан, 1968. С. 38, 134.
- ³³ *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. М., 1981. С. 181 (комментарий к песне № 64).
- ³⁴ Варианты мелодии см.: *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман... № 24; *Ключарев А.* Татар халык жырлары. Казан, 1988. Кн. 2. № 85, 99, 156.
- ³⁵ *Нигмедзянов М.* Татарские народные песни. М., 1984. № 91, 103; *Ключарев А.* Указ. соч. № 41.
- ³⁶ *Абдуллин А.* Тематика и жанры татарской народной песни в Советский период // Ученые записки. Казань, 1970. Вып.4. С. 202—206; *Сайдашева З.* Татарская советская песня. Казань, 1984. С. 20—24; *Абдуллин И. А.* Октябрьгә кадәрге революцион жырлар (текстлар һәм аңлатмалар) // Татар фольклорында социаль мотивлар (XIX йөз — XX йөз башы). Казан, 1986. С. 35—57; *Исхакова-Вамба Р.* Татарские революционные песни 1905—1907 годов // Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания. Уч. записки КГПИ. Сб. 4. Казань, 1976. С. 3—25; *Исхакова-Вамба Р.* Татарские народные песни советского периода. Казань, 2000. С. 6—29.
- ³⁷ *Фәйзи Ж.* Халык жәүһәрләре... С. 12. Абдуллин А. считает, что мелодия «Ком бураны», бытовавшая и в качестве инструментального наигрыша, берет свое начало от «известных дореволюционных городских песен, о чем свидетельствует ее интонационно-ладовый строй, основанный на сопоставлении двух ладов — пентатонического и диатонического». См.: *Абдуллин А.* Тематика и жанры татарской народной песни в Советский период // Ученые записки. Казань, 1970. Вып.4. С. 204.
- ³⁸ *Фәйзи Ж.* Указ. соч. С. 11—14.
- ³⁹ Песня известна и как «Кыска эскадрон». См. публикацию: *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. М., 1981. № 3, а также комментарии на с.179.
- ⁴⁰ *Сайдашева З. Н.* Татарская советская песня: исследование. Казань, 1984. С. 21.
- ⁴¹ По рассказам очевидцев, с этой песней в 1918 г. по улицам Казани проезжали кавалеристы — участники боев за освобождение города от белогвардейцев (*Абдуллин А.* Указ. соч. С. 202), а в 1920 г. — бойцы Красной Армии перед отправкой на войну с Врангелем (*Фәйзи Ж.* Указ. соч. С. 9).
- ⁴² *Пропп В. Я.* Принципы классификации фольклорных жанров // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: избр. статьи. М., 1976. С. 35.
- ⁴³ *Земцовский И. И.* Жанр, функция, система // Советская музыка. 1971. № 1. С. 24—32; *Он же.* Введение в теорию жанра и стили в фольклоре // Artes populares 14. Budapest, 1985. С. 17—20; *Он же.* К теории жанра в фольклоре // Artes populares 14... С. 21—42; *Он же.* Стиль, жанр, форма // Там же. С. 43—58.
- ⁴⁴ *Гиппиус Е. В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии). М., 1982. Вып. 60. С. 8; *Он же.* Программно-изобразительный комплекс в ритуальной музыке «Медвежьего праздника» у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 73.
- ⁴⁵ Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. С. 37.

⁴⁶ *Земцовский И.* Введение в вероятностный мир фольклора // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 25, 29. Ранее эта мысль изложена в кн.: Мелодика календарных песен. Л., 1975.

⁴⁷ *Винарчик Л.* Жанровое переосмысление и проблема жанровой атрибуции напевов (на материале весенних календарных песен Смоленской области // Фольклорный текст: функция и структура. М., 1992; *Грица С. И.* Парадигматическая природа фольклора и принципы идентификации вариантов // Народная песня. Проблемы изучения. Л., 1983. С. 22—34; *Правдюк А. А.* Межжанровая рецепция в песенном фольклоре // Народная песня. Проблемы изучения... С. 35—44; *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999. С. 140.

⁴⁸ *Рыбаков С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман... № 24.

⁴⁹ *Ключарев А.* Указ. соч. № 156.

⁵⁰ Там же. № 85.

⁵¹ *Нигмедзянов М.* Татарские народные песни... № 103.

⁵² Там же. № 91.

⁵³ *Ключарев А.* Указ. соч. № 41.

Т. А. ДАНИЛОВА
(Челябинск)

Песенная культура нагайбаков Челябинской области и пути ее сохранения

Нагайбаки — это самостоятельный этнос, проживающий на территории Челябинской обл., имеющий свою самобытную культуру и национальные традиции. Аксиологический подход к объяснению специфики и содержания культуры нагайбаков позволяет объединить ее бесчисленные свойства вокруг понятия ценности. На основании теоретических взглядов ученых-исследователей мы рассматриваем этнические ценности нагайбаков как специфические элементы материальной и духовной культуры.

В результате сопоставления материалов первых исследователей данного этноса (П. И. Рычкова, В. Н. Витевского, С. Г. Рыбакова, Е. А. Бектеевой) с современным состоянием традиционной культуры, рассматриваемых в научно-исследовательских работах М. С. Глухова-Ногайбека, Р. А. Имамеевой, А. Л. Худобородова, А. М. Маметьева, Л. Г. Максимовой, И. Р. Атнагулова, Ф. С. Баязитовой, И. Ф. Галигузова и т. д. мы выделяем доминирующие ценности нагайбаков: христианское вероисповедание, принадлежность к казацкому сословию; язык и письменность; внутрисемейные и межличностные отношения (уважение к старшим, равноправие мужчин и женщин); музыкально-поэтический фольклор (песни, загадки, пословицы, поговорки), драматический фольклор (календарная и семейная обрядность); этнография (жилище, одежда, пища).

Музыкально-поэтический фольклор, как наиболее сохранившийся компонент традиционной культуры нагайбаков, давно привлекал внимание ученых-исследователей.

Первая попытка изучения песенно-поэтической культуры нагайбаков была предпринята действительным членом Оренбургского статистического комитета В. Н. Витевским. В 1877 г. на рассмотрении IV Археологическому съезду в Казани им был представлен доклад «Сказки, загадки и песни нагайбаков Верхнеуральского уезда Оренбургской губернии»¹.

В работе В. Н. Витевского приводится следующая жанровая классификация песенного творчества нагайбаков: песни с религиозным оттенком, бытовые, песни романтического характера, хороводные, свадебные, походные, исторические.

Все отмеченные В. Н. Витевским тексты представляют интерес как первая публикация песенно-поэтического творчества нагайбаков, положившая начало изучению этой самобытной культуры, а также как материал для исследования исторического развития песенно-поэтической традиции нагайбаков.

Большое значение в изучении музыкальной культуры нагайбаков имеют исследования известного русского этнографа и музыканта-фольклориста С. Г. Рыбакова. В своем очерке «Русские влияния в музыкальном творчестве нагайбаков — крещеных татар Оренбургской губернии» он представил 18 музыкальных образцов (из них 7 многоголосных), где зафиксировал образцы сложного гетерофонно-контрапунктического многоголосия нагайбаков, а также обратил внимание на многоголосный склад их песен как явление, отличающееся от фольклора других нерусских народов².

С. Г. Рыбаков, согласно своей концепции заимствованного многоголосия, разделял песни нагайбаков на *иске кой* (старинные напевы) и *гана кой* (новые песни). Первые он представлял как подлинно нагайбакские старинные одноголосные напевы, а *гана кой* — как созданные под влиянием русского фольклора.

Из всего многообразия музыкальной культуры нагайбаков С. Г. Рыбаков уделяет особое внимание хороводным, качельным — *таган асты*, игровым — *кич уен*, а также свадебным и походным песням, получившим широкое бытование в среде нагайбаков.

В современном быту нагайбаков переплетаются песни различного исторического происхождения. Основу их репертуара составляют лирические казачьи песни, песни о родном крае. Широко бытуют в песенной традиции нагайбаков и общетатарские песни, что обусловлено широкими контактами с казанскими татарами Южного Урала и влиянием современных средств массовой информации — радио, телевидения. «Слушаем мы по радио песни, — говорили исполнительницы, — и подстраиваем свой голоса к ним». Кроме того, следует подчеркнуть сочинительский характер песенного творчества нагайбаков. Песни (тексты) сочиняются всеми: каждый нагайбак или нагайбачка при определенных обстоятельствах сочиняет песню, поет и ее перенимают другие.

С. Г. Рыбаков отмечал, что «среди нагайбаков появляются каждый год все новые мелодии, которых старики не знают, а старые мелодии забываются; тексты же сохраняются и появляющиеся новые все увеличивают их число»³. На одну и ту же мелодическую основу накладывались различные поэтические тексты. Все это было связано с конкретными событиями и социально-политическими изменениями в обществе (песни о Ленине, советской Родине).

Своеобразие песенного стиля нагайбаков заключалось в необычайно сложном и развитом искусстве многоголосного пения, основанном на сочетании старонагайского языка и русского песенного многоголосия. В многоголосии нагайбаков обнаруживается ряд черт, характерных для общерусского многоголосия (окончания на квинту, октаву или унисон) и общие элементы с песенным многоголосием донских казаков (пентатоника, подчеркнутое исполнение гласных звуков).

Поль Лафарг говорил, что «песня не может быть навязана, как новая мода на платье», что «сюжет порой может быть занесен извне, но он принимается в том случае, когда соответствует духу и обычаю тех, кто его усыновляет»⁴.

Большое значение в изучении песенной культуры нагайбаков имеют исследования Р. А. Имамеевой⁵. В своих работах она дает достаточно глубокий музыкально-теоретический анализ нагайбакских песен и предлагает следующую их жанровую классификацию:

1. Песни семейно-обрядового цикла:

Гостевые — *мэжлэс*, *кодалар* (застольные, песни родственников), *бэйрэм* (праздничные), *гыен* (артельные). Песни этого жанра поются в быстром темпе. Ритмика мелодии очень проста, незатейлива, все голоса совпадают не только на сильном времени такта, но и во внутридолевой пульсации. Основная мелодия напева чаще всего удвоена в нижнюю октаву. Ладовая основа песен — мажорная бестерцовая пентатоника.

Свадебные — *туй жыры*, *туй такмак* (свадебные частушки), *кодалар кое* (песни сватов), *гегет сыйлау* (припевки жениху). По словам нагайбаков, свадебное торжество представляет своего рода «музыкальный спектакль». Характерным для него является поочередное пение родственников жениха и невесты (*кара-каршы* — друг против друга, *чиратлашыт* — поочередное пение), в результате которого возникают своеобразные песенные диалоги. Незнание свадебных песен какой-либо из сторон (жениха или невесты) считалось позором. Поэтому свадебный песенный музыкальный спектакль предварялся специальными репетициями, во время которых родственные стороны пытались вспомнить и подготовить как можно большее количество песен.

Рекрутские песни-проводы (солдат, казак *озату*) — протяжные песни *озын кой*. Они пелись как мужчинами — казаками, отправляющимися на военную службу, — так и женщинами, провожающими своих родных.

Похоронные песни (*зьярат жыры*) пелись девушками в доме умершего после поминак.

2. Неприуроченные песни:

а) баиты (*бзет*) песни-сказания о драматических событиях;

б) такмаки — короткие напевы (*кыска кой*) типа частушек. Им свойственно монодийное изложение мелодии. Многоголосие в этих песнях — явление эпизодическое, в этих случаях второй голос является терцовой второй основному. Поются такмаки в очень быстром темпе;

в) уличные и игровые песни — *урам кое, кич уен кое*. Главной особенностью уличных песен является многоголосная фактура, где преобладает аккордовый склад;

г) протяжные лирические казачьи песни — *озын кой* — о встрече с родными (*курешу турында*) о тоске по близким (*сагыну жыр*), о родном крае (*ил турында*).

Р. А. Имамеева отмечает, что для протяжных лирических песен характерна особая манера пропевания поэтического текста. Помимо пропевных слов исполнительскому стилю нагайбаков присуще обильное включение в поэтический текст (часто вне синтаксических связей) отдельных слов, слогов, частиц и междометий: бит, да/дэ, ла/лау, та и т. д. Эта особенность поэтического текста в песенной традиции нагайбаков связана с отсутствием закреплённости текста и напева. В протяжных песнях возможно распевание, растяжение гласных посредством других гласных: таши-е-на, а-я-к, канна-я-тлары, бала-я-сый.

Песенный фольклор нагайбаков всегда являлся обязательной составной частью празднично-обрядовой культуры, что подтверждается результатами различного рода исследований. Так, в работах Е. А. Бектеевой⁶ и М. С. Глухова-Ногайбека описываются следующие традиционные обряды и праздники, сопровождающиеся соответствующими напевами:

1. Святочные игры — *нардуган* (календарный праздник зимнего солнцестояния), отмечавшийся до 19 января. По воспоминаниям старожилов, *нардуган* представлял собой всенародный праздник, во время которого разыгрывались юмористические музыкальные спектакли. Они сопровождалась пением специальных такмаков, игровых песен, плясками. Завершался этот праздник гаданиями (*гозек салу*), которые проводились под Старый Новый год. Во время гаданий каждая девушка могла исполнить около ста песен.

2. Следующий зимний праздник — масленица (*май чабу*), на которой исполнялись протяжные масленичные песни. «В масленицу, — писала Е.А. Бектеева, — молодежь катается по поселку с песнями, причем поют очень протяжные песни и ездят шагом». Большой популярностью у нагайбаков пользовались хороводные и качельные (*таган асты*) песни, которые исполнялись в период от Пасхи до Троицы.

Сохранение и пропаганда музыкально-поэтического фольклора нагайбаков осуществляется благодаря активной творческой деятельности аутентичных фольклорных ансамблей «Чишмелек» (с. Париж), «Гумыр» (п. Кассельский), «Сарашлы» (п. Остроленский), «Сак-сок» (с. Фершампенуаз).

Следует отметить, что в репертуаре вышеприведенных ансамблей сочетаются песни различного характера и различных жанров. Для многих песен характерными являются такие стилевые черты, как широкие интонационные ходы, размашистое мелодическое движение, смелость, раскованность голосоведения. Поют нагайбачки очень свободно, эмо-

ционально, темпераментно, с резкой, сильной подачей звука. Диапазон некоторых песен охватывает более двух октав. Верхние голоса отличаются более прикрытым звуком, нежели средние и низкие, в связи с фонетическими особенностями (носовые и горловые звуки). Высокая культура исполнения, активная концертная деятельность, широкая популярность и народное признание ансамблей выделяет их в разряд ведущих коллективов района и области, способных оказывать большое влияние на приобщение молодежи к песенному творчеству и стимулировать формирование новых коллективов-спутников.

Особая роль воспитания и обучения на идеях традиционной культуры, а следовательно, и ее сохранения отводится сфере дополнительного образования детей, в частности детским школам искусств. Основной задачей школ искусств является заполнение пробела духовного, нравственно-эстетического воспитания в системе общего образования, что в большей степени способствует популяризации этнохудожественного образования и доступности в реализации творческих потребностей детей, подростков и других групп населения.

С этой целью по инициативе заведующей отделом культуры администрации Нагайбакского района Р. А. Сидориной и преподавателей Челябинского колледжа культуры Т. А. Валиахметовой, А. В. Глинкина, в детских школах искусств п. Арсинский, Остроленский, Кассельский, и в с. Фершампенуаз были открыты фольклорные отделения.

Для обеспечения образовательного процесса возникла потребность в высококвалифицированных специалистах, владеющих художественно-эстетическими представлениями и ценностями, обладающих профессиональной педагогической культурой, и, как следствие, необходимость в *развитии профессиональной подготовки и переподготовки кадров в области традиционной народной культуры, этнопедагогике и этнопсихологии.*

В связи с этим при Челябинском колледже культуры были открыты специализация «Этномузыкальное творчество» и курс повышенного уровня обучения по данной специализации на заочном отделении. К обучению на данном курсе были привлечены педагоги фольклорных отделений детских школ искусств Нагайбакского района, что позволило им по окончании колледжа, на основе полученных знаний, вести образовательную деятельность на местах и стать ведущими специалистами в области этнохудожественного образования.

Предметы, изучаемые на отделении, были объединены в единый комплекс словесных, словесно-музыкальных, музыкально-хореографических, игровых и драматических видов народного творчества, в содержание которых были положены доминирующие ценности традиционной культуры нагайбаков. Специфика учебно-воспитательной деятельности на фольклорных отделениях детских школ искусств вызывает необходимость *построения образовательного процесса на основе выделенных нами ранее доминирующих ценностей нагайбаков.* Выделенная система ценностей выступила содержательной основой эффективного

функционирования фольклорных отделений, что обеспечило формирование нравственных отношений учащихся к социально-культурным ценностям своего народа.

В качестве учебно-методического материала, обеспечивающего образовательный процесс, была разработана *система учебных программ и методической литературы* в соответствии с современными требованиями к этнокультурному образованию. При разработке примерных этнообразовательных программ по предметам (фольклорный ансамбль, народный танец, народное творчество), возникли определенные проблемы, связанные с подбором материала для обеспечения их содержательной стороны. Сложности, возникшие на этом пути, были связаны с современным состоянием и уровнем сохранности подлинного нагайбакского фольклора. Активную методическую и практическую помощь в разработке образовательных программ по предметам оказали А. М. Маметьев — краевед, первый директор районного историко-краеведческого музея; Л. Г. Максимова — заведующая отделом краеведения районной библиотеки, сотрудники районного дома ремесел и др.

Основным предметом, способствующим приобщению учащихся к песенной культуре, в общей системе дисциплин учебного плана выступил *«фольклорный ансамбль»*. Он явился одной из основополагающих дисциплин, изучаемых на фольклорном отделении, поскольку песенный фольклор как наиболее массовый и доступный оказался самым «живучим» из всех видов народного творчества и проник во все сферы жизнедеятельности человека. Данный предмет аккумулирует в себе различные виды народного творчества (ансамблевое пение, элементы народного танца, использование традиционных музыкальных инструментов). Особенностью данной учебной дисциплины является изустный метод освоения народных песен с опорой на местную песенную традицию во всей ее комплексности и специфичности. Содержательной основой репертуара выступили нагайбакские народные песни, записанные от аутентичных фольклорных ансамблей и экстраполированные на возможности исполнения их детскими учебными коллективами.

Исследования показывают, что сохранение традиций в различных социально-культурных сферах обусловлено, с одной стороны, социально-культурным наследованием исторически накопленного опыта, с другой — природой человека и его способности к этому наследованию. Связывая настоящее с прошлым и будущим, преемственность тем самым обуславливает устойчивость духовной культуры любого этноса.

Как пример преемственности в области музыкально-поэтического фольклора можно привести творческое содружество аутентичных ансамблей «Гумыр» в п. Кассельский, «Сарашлы» в п. Остроленский и «Казаченька» в п. Арсинский и учащихся детских школ искусств выше указанных поселений, которое основывалось на совместной репетиционной работе и концертно-исполнительской деятельности. Общение детей с носителями традиционной культуры способствует не только

формированию позитивного отношения к национальной культуре, но и предоставляет возможность овладевать певческими навыками, расширять свой кругозор, общаться на родном языке и оказывать существенное влияние на уважительное отношение к национальным культурным традициям и людям старшего поколения.

Передача детям культурных ценностей, накопленных предыдущими поколениями, участие в формировании культурного опыта каждого, взаимодействие с окружающей средой (природной и социальной) на когнитивном, чувственно-эмоциональном и нормативном уровнях являются важным условием формирования нравственного отношения учащихся к историческим корням своего народа.

Большая роль в сохранении традиционной народной культуры и нравственном воспитании детей отводится сегодня и системе дошкольного образования

Ярким примером тому служит тот факт, что в детских садах п. Кассельский, Остроленский, с. Фершампенуаз открыты эстетические группы, которые в дальнейшем могут составить основной контингент учащихся фольклорных отделений детских школ искусств. Включение детей в активную учебно-творческую и концертно-исполнительскую деятельность организывает, стимулирует учащихся, формирует их тягу к знаниям традиционной песенной культуры, способствует сохранению общей этнической культуры.

Рассматривая проблему сохранения песенной культуры нагайбаков, прежде всего необходимо коснуться вопроса *национального языка* как средства человеческого общения, мышления и выражения. Именно язык является одним из основополагающих условий сохранения общей традиционной культуры нагайбаков в том числе и песенной. В результате анкетирования на вопрос: «Говоришь ли ты на нагайбакском языке?» — мы получили ответы: «Понимаю, но плохо говорю», «Говорить не умею и понимаю с трудом», «Вообще не говорю и не понимаю». Данные ответы указывают на то, что нагайбакский язык, как и другие этнокультурные ценности, постепенно исчезает из обихода. Для сохранения языка и формирования возможностей речевого общения учащихся на национальном языке было предложено включение в процесс обучения специально спроектированных ситуаций общения (индивидуальных и коллективных), в которых педагог ставит определенные задачи развития речи, а учащийся участвует в свободном общении (приветственные слова педагогов и учащихся, отгадывание национальных загадок, исполнение нагайбакских песен). В таких ситуациях расширяется словарный запас, накапливаются способы выражения замысла, создаются условия для совершенствования понимания речи. Следовательно, использование национального языка в рамках образовательного процесса служит базисной основой этнического воспитания личности.

Большое значение в сохранении национальных традиций имеет *связь образовательного процесса с социально-культурным простран-*

твом, которая обуславливается привлечением ведущих специалистов социально-культурной сферы (библиографов, краеведов, музееведов, руководителей аутентичных ансамблей и их участников, директоров детских школ искусств, работников детских садов, преподавателей общеобразовательных школ, работников домов культуры), что способствует овладению определенных этнических норм и пониманию значимости своей национальной культуры.

Значительную роль в этом играют такие учреждения культуры, как Районный историко-краеведческий музей с. Фершампенуаз, Музей истории с. Париж, Остроленский историко-краеведческий музей, Фершампенуазский филиал магнитогорской картинной галереи, Дом ремесел и промыслов с. Фершампенуаз.

Анализ проблем этнического воспитания в контексте социально-культурного развития позволяет сделать вывод о том, что усвоение новой системы ценностей во взаимоотношениях с традиционной культурой поможет учащимся постичь науку о том, как жить в согласии с самим собой и другими людьми. Чем богаче традиции, тем духовно богаче этнос, тем выше его этническая гордость и человеческое достоинство.

В заключение следует сказать, что песни нагайбаков образуют самобытный, своеобразный и исключительно яркий в художественном отношении пласт фольклора, а традиционная культура нагайбаков в целом — это не только неиссякаемый источник мудрости и красоты, но и неоценимое средство воспитания подрастающего поколения, что связано с сохранением и развитием национального мировосприятия, оздоровлением нравственности общества.

Примечания

¹ *Витевский В. Н.* Сказки, загадки и песни нагайбаков Верхнеуральского уезда Оренбургской губернии // Труды Четвертого археологического съезда. Т. 2. Казань, 1891.

² Край Нагайбакский / сост. А. М. Маметьев, А. П. Моисеев. Челябинск, 1997.

³ Там же. С. 203.

⁴ *Лафарг П.* Очерки по истории культуры. М.; Л., 1928. С. 55.

⁵ *Имамеева Р.А.* Многоголосие татарской народной и профессиональной музыки (На материале песенной культуры нагайбаков — южноуральских татар-кряшен и произведений татарских композиторов 1960—70 гг.): Дисс. ... канд. искусствоведения. Ч. 2. Магнитогорск, 1997.

⁶ *Бектеева Е. А.* Нагайбаки (крещеные татары Оренбургской губернии) // Живая старина. 1902. № 1/2. С. 165—181.

Л. Р. СУРМЕТОВА
(Тюмень)

Интонационно-ладовые особенности песен сибирских татар

В данной статье речь пойдет об интонационных особенностях напевов, которые являются специфичными для музыкально-поэтической традиционной культуры сибирских татар. Материалом для анализа послужили образцы, записанные автором в татарских деревнях Ярковского и Тюменского р-нов Тюменской обл. Записи были осуществлены в музыкально-этнографических экспедициях в период с 1992 по 1998 гг.

Традиционный музыкальный материал, бытующий в Тюменской обл., различен. В музыкально-стилистическом отношении записанные в Тюменском регионе напевы отличает высокая степень своеобразия. Независимо от того, является ли напев коренным сибирским или представляет собой общекультурное для татарской традиционной музыки явление, он, как правило, несет на себе отпечаток татарско-сибирского «музыкального диалекта». Предпринятый ниже анализ направлен на раскрытие особенностей последнего; не претендуя на полноту решения проблемы, он представляет собой лишь начальный шаг на пути к теоретическому осмыслению музыкально-стилистических особенностей напевов сибирских татар.

Коренная сибирская музыкальная интонационность находит отражение в напевах различных жанров. Насколько позволяет судить собранный в Тюменской области материал, в наиболее концентрированном виде она проявляется в жанрах так называемого «сказываемого стиха»¹ — байтах, мунаджатах и такмаках. Однако ее присутствие достаточно отчетливо ощущается и в песенных напевах, даже если характерно сибирские обороты рассредоточены и вкраплены в интонационную среду, сближающую стилистику напева со стилистикой напевов поволжских татар.

Особенности татарско-сибирского музыкального диалекта формируются на основе взаимодействия целого ряда параметров музыкальной организации напева — ладового, структурно-мелодического и метроритмического. Рассмотрим указанные параметры последовательно.

Одной из самых ярких особенностей интонационного строя напевов тюменских татар является гемитонная ладовая основа. Нехарактерная для мелодики татар Поволжья и свойственная казахскому, алтайскому и русскому мелосу (мелосу народов, издавна живущих с сибирскими татарами в тесном соседстве), диатоническая ладовая организация придает напевам сибирских татар неповторимое своеобразие. Конкретные гемитонные ладовые структуры и формы их мелодической реализации достаточно разнообразны.

Одной из типичных форм ладовой организации напевов тюменских татар является гемитонный пентахорд типа тон-тон-полутон-тон. Его ступеневая позиция и, соответственно, ладофункциональное наполнение могут быть различными. Во многих случаях пентахордовый звукоряд разворачивается между V и I ступенями лада. Мелодической формой претворения данной ладовой модели является, как правило, поступенное нисходящее движение — примером может служить напев мунаджата «Рамасан эйтэ гилтем, сес байларга» — «Я всегда твердил вам богачи напев «Рамазана»:

Пример 1. Рамасан эйтэ гилтем, сес байларга²

Музыкальная запись мелодии в нотном стане с ключом соль-бемоль и ритмом 2/4. Мелодия начинается на IV ступени (F#) и движется вниз. Под нотами даны русские транслитерации татарских слов.

Ра - ма - сан эй - тэ гил - тем, сес бай - ла - р(ы) - га,
 Куш пи - ре - н(е) куш пир - мән, пес - тэй - лар - га.

В такмаке «Паш остэге куккэ читэ» — «Доходит до неба над головой» представлен вариант данной мелодической конструкции: нисходящая мелодия движется от IV ступени к I с захватом верхних вспомогательных звуков к каждой ступени:

Пример 2. Паш остэге куккэ читэ³

Музыкальная запись мелодии в нотном стане с ключом соль-бемоль и ритмом 2/4. Мелодия начинается на IV ступени (F#) и движется вниз, захватывая верхние ступени лада. Двойная косая черта // указывает на продолжение мелодии.

Паш өс - тэ - ге кук - кә чи - тэ, Фер - ма - ның кай - гы - ла - ры.

Ладофункциональные свойства гемитонного пентахорда рассматриваемого интервального строения не ограничиваются позицией на I ступени лада. Его ступеневое положение может быть связано с отрезком диатонического звукоряда от квинты лада (внизу) до II (вверху) ступени.

Полутоновый мелодический ход при этом, как правило, возникает в двух интонационных ситуациях: он может быть связан с нисходящим движением от II к V ступени лада или же появиться в попевке, построенной на опевании I ступени⁴:

Пример 3. Ударница хэм прогулчы⁵

Син - ме чи - бар, мин - ме чи - бар, Кос - ке - га ка - рап чи - бар.

Представляется, что ладомелодический оборот, в основе которого лежит гемитонный пентахорд типа «тон-тон-полутон-тон» и определяемый рассмотренными формами мелодического движения, является достаточно характерным для мелодики сибирских татар.

Пентахорд мажорного наклона — не единственная гемитонная ладовая форма, встречающаяся в напевах сибирских татар. Иные по интервально-звукорядным и ладофункциональным свойствам гемитонные ладовые конструкции представлены в байтах *Мен тэ тугыс йостэ* («В тысяча девятсот»), *Борыгы бэет* («Древний байт»), мунаджате *Тонья, тонья тимэгес* («Не говорите о свет, этот свет»), лирической песне *Сэлам хат* («Приветственное письмо») и такмаке *Пейе, бейе остарак* («Танцуй, танцуй лучше»). Так, в напеве байта *Мен тэ тугыс йостэ* («В тысяча девятисотом») полутоновая интонация является основой трихорда в кварте, строящегося на I ступени лада. Интересно, что данный трихорд в напеве появляется только в определенной композиционной функции: он разворачивается в зоне каданса и все кадансы при этом оказываются мелодически однотипны, неизменно сохраняя полутоновый ход:

Пример 4. Мен тэ тугыс йостэ⁶

Мең-тэ ту-гыс йөс-тэ, У - нал - тын-чы ел - ла - рын-та.

В напеве *Сэлам хат* сходный по мелодической структуре оборот связан с другой ладовой позицией — он возникает в ситуации нисходящего движения от I ступени к квинте лада:

Пример 5. Сэлам хат⁷

Пер ка - рау - та кү - н(е) лем түс [э] ал - ма - ты.

В напеве такмака *Пейе, бейе остарак* полутоновые ходы возникают между III-IV и VI-VII ступенями лада, в результате образуется полный миксолидийский звукоряд:

Пример 6. Пейе, бейе остарак⁸

О - лы юл - ныц па - га - на - сын, Са - ный - сынц кал - ган и - ган.

Күс гер - бек - лә - рем тал - ган - цы, Ка - рый - сым кал - ган и - ган.

Напевы *Тонья, тонья тимэгес* и *Борынгы бзет* являют собой примеры диатонических ладов минорного наклонения. В первом из названных напевов полутоновая интонация связана с III ступенью гемитонного лада и тем самым занимает позицию, уже знакомую по напевам *Рама-сан эйтэ гилтем сес байларга, Паш остэге куккэ читэ* и др. При этом, однако, реализуясь в условиях минорного ладового наклонения, она преломляется иными по мелодическому рисунку попевками:

Пример 7. Тонья, тонья тимэгес⁹

Тонь - я, тонь - я ти - ма - гес, Тонь - я гы - вып йөр - ма - гес.

А - ги - рәт - не уй - ла - гыс, Лә [и] - лә һе ия - л [ә] Ал - ла.

В напеве *Борынгы бзет* представлен эолийский семиступенный звукоряд. На его основе разворачивается целый ряд разнообразных гемитонных попевок — образованная восходящим движением от I к III ступени с захватом нижней субкварты (1 такт), нисходящим движением от III к I ступени с опеванием устоя (такт 2), поступенным восходящим движением от V к I ступени (такт 3) и др.:

Пример 8. Борынгы бзет¹⁰

Та - рих мен - та ту - гы - с (ы) йө - с (е) та, Е - гер - ме е - тен - це ел - та.

Кэ - си - с(е) па - шым ва - ват пул - ты.

Е - ге - р(е) ма ту - гыс я - шем - тә.

Гемитоновые обороты в напевах татар Тюменской области не всегда связаны с диатонической природой лада. Нередко полутоновые интонации вплетаются в пентатонный по звукоряду и общему интонационному строю напев. Это явление чрезвычайно характерное для татарских напевов рассматриваемого региона. Включение полутоновых ходов в ангемитонные пентатонные напевы осуществляется различными способами. Звук, образующий полутоновый оборот, может появляться в результате опевания тона, входящего в пентатоновый остов напева (пример 9, в напеве «Ай-ли малина» верхний вспомогательный тон образует миксолидийский тетракорд). Усложнение пентатонной мелодии полутоновыми интонациями, как правило, происходит в зонах внутрислоговых распевов, однако последнее не является обязательным.

Пример 9. Ай-ли малина¹¹

Жәл - лә - мә - сән ят ку - лы - на.

Включение полутоновых оборотов в ангемитонные по своей природе напевы в музыке тюменских татар происходит очень естественно и свидетельствует об органичности для интонационного строя традиционной культуры региона диатонических гемитонных звукосопряжений. Заметим, что для интонационного строя татар Поволжья полутоновые интонации не свойственны. Единственная форма диатонического звукоряда в напевах татар Волго-Камья может быть образована так называемым хроматизмом на расстоянии, когда звукоряды двух попевок, каждая из которых является ангемитонной, в совокупности образуют диатоническую конструкцию¹². Такого рода явления можно найти и в напевах сибирских татар — укажем, например, на *Сэйнэп бэте* («Песня о Зайнапе»), *Аклы ситса кулмэгемне...* («Белое мое ситцевое платье...»), *Уйнат тальян гармунынны...* («Играй на своей гармонии»).

Подчеркнем, однако, что во всех случаях гемитонных усложнений пентатоники, описанных выше как характерных для мелодики сибирских татар, полутоновая интонация является реальной и выявляется отдельной попевкой, а не выступает как результат суммирования звукорядов пентатонных оборотов.

Гемитонные интонации — яркие, но далеко не единственные особенности мелодики сибирских татар. Не только диатонические, но и пентатонные по ладовым свойствам традиционные напевы татар Сибири обладают специфическими чертами, придающими им особое своеобразие.

Сравним варианты популярной лирической протяжной песни «Кара урман», записанные в Яковском р-не Тюменской обл. и на территории Татарстана. Однотипность мелодического остова напевов делает их различия особенно наглядными. Последние в первую очередь связаны с характером мелодического движения. Так, для мелодики варианта, записанного на территории Татарстана, как и для мелодики традиционных напевов татар Волго-Камья в целом, характерна поступенность. Как пишет Я. М. Гиршман, для татарской народной музыки характерным принципом мелодического движения является «плавное последование тонов по ступеням пентатонного звукоряда», «для пентатоники характерно движение по соседним ступеням, сопровождающееся образованием небольших мелодических ячеек, состоящих из соседних <...> звуков»¹³. Действительно, в примере 10 (а, б) напев образован на основе взаимодействия попевок, которые можно определить как трихорд в кварте и тетрахорд в квинте, т. е. попевок, в которых преобладает поступенное движение по тонам ангемитонного звукоряда. В вариантах же, записанных в Тюменской области, обращают на себя внимание непоступенные мелодические ходы. Интересно, что в каждом из записанных в Сибири напевов идея непоступенного движения реализуется по-разному: в одном случае специфичными оказываются квартовые мелодические ходы, в другом случае, наряду с ними выделяются ходы по тонам трезвучия (в примерах отмечены квадратными скобками, сравни с аналогичными фрагментами напева из сборника М. Музафарова).

*Пример 10а. Кара урман*¹⁴

Ка - ра - таг - най ур - ман, ка - раң - кы төн,
 Як - шы а - т(ы) - лар ки рәк - лә ү тәр - гә.
 Ка - рур - ман - ны үт - кән чак - та, А - тым кит - те сыу буй - лап,
 Әй! Мин сар - гай - тым, сес - н[е] уй - лап.

Пример 106. Кара урман

Ка-ра да-гы - най ур - ман, ка-раң - гы төн,
 як-шы ат - лар ки - рәк лә ү - тәр - гә;
 Ка - ра ур- ман- ны чык- кан_ чак- та, ки- сеп ал- дым куш ка - ен.
 Әй, ае - рыл - ма - ек, дус - ка - ем.

Отмеченные мелодические особенности — ходы на кварту, движение по звукам трезвучия — оказываются неслучайными для интонационного строя напевов тюменских татар. Так, ходы на кварту встречаются едва ли не в каждом из представленных в настоящем сборнике напевов. Модификации данной интонации достаточно многообразны: кварта может быть восходящей, нисходящей, возвращаться к исходному перед квартовым ходом звуку.

Интересными представляются сцепления двух кварт — однонаправленные по направлению движения, они «отталкиваются» от соседних, находящихся в секундовом соотношении ступеней:

Пример 11. Яшем кенэ йетте, ай йетмешлэргэ¹⁵

Карт-лык кай - (тин) ки - леп пай - лән - те.

Композиционное положение квартовых интонаций также может быть различным. В одних случаях тоны, образующие квартовые звукосопряжения, являются элементами остова напева: каждый из них интонируется в момент произнесения слога поэтического текста. В других случаях кварта является опорной интонацией внутрислогового распева:

Пример 12. Яшем кенэ йетте, ай йетмешлэргэ¹⁶

Карт-лык кай - (тин) ки - леп пай - лән - те.

и восходящий квартвовый ход от VII к III ступени. Наконец, четвертая строка, отличаясь от третьей лишь кадансом, вводит нисходящий мелодический оборот по звукам трезвучия от V к I ступени лада.

Пример 14. Энкэй¹⁹



Эн-кэй ми - не та-бып ки-тер - гач-тен, Эт-кэй ми - не пер-та
сөй - мә - те. Ней - гә кыс ки - тер - тен
ул тү - гел тип, Эн-кә - см - не пик нык тир - гә - те.

Закономерность ходов по трезвучию и его обращениям для мелодики сибирских татар подтверждается частотой их появления в напевах:

Пример 15. Ай, бэгырем²⁰



Мең-тә ту-гыс йөс-тә, У - нал - тын-чы ел - ла - рын-та.

Во всех многообразных модификациях интонации, связанной с движением по звукам трезвучия и его обращений, привлекают на себя внимание два момента. Первый связан с соотношением рассматриваемого мелодического оборота и слогоритмической структуры. Наиболее характерная слогоритмическая форма реализации «трезвучной» интонации определяется принципом синтагмы, когда каждому слогу поэтического текста соответствует один звук напева. Достаточно часто строгое синтагмическое соотношение поэтического текста и мелодии нарушается небольшими распевами, в этом случае мелодический ход по трезвучию включает в себя внутрислогового распев в качестве составного элемента. Гораздо более редкими, но, тем не менее, характерными для напевов татар Сибири являются ситуации, когда «трезвучная» интонация разворачивается, не выходя за рамки внутрислогового распева. Так, во фрагменте напева *Рәсуллулла Корьэн укый* («Расуллулла читает Коран») распев нисходящего квартсектаккорда «укладывается» в слогоноту, равную самой короткой длительности слогоритмической структуры данного напева (в системе длительностей, выбранной для нотной фиксации, она равна ♩). Казалось бы, распевать слогоноту, а тем более такую корот-

кую слогоноту(!), гораздо удобнее с помощью прилегающих ступеней; именно так и происходит в большинстве случаев в напевах сибирских татар и почти всегда — в напевах татар Волго-Камья. Использование движущегося по квартсекстаккорду хода как средства внутрислогового распева свидетельствует о его необычайной естественности, органичности и типичности для интонационного строя сибирских татар.

Вторая особенность, связанная с движением по трезвучию и его обращениям, касается диапазона, охватываемого движущимся по трезвучию ходом. В одних случаях он равен квинте или сексте, в других достигает октавы. Последняя ситуация представляется особенно интересной. Само по себе явление объемного по звукоряду напева для различных «диалектов» татарской традиционной культуры — не редкость. Так, некоторые напевы поволжских татар достигают децимового или даже полуторативного диапазона — см., например, *Иске солдат бэете* («Баит старого солдата»), *Сугыш бэете* («Баит о войне»), *Сакмар су* («Воды Сакмара»), *Утырдым коймэнэн турэнэ* («Сел я на лодку»)²¹. Специфика напевов сибирских татар в данном случае связана с синтаксическим масштабом широких по диапазону мелодических фрагментов: октавный — а в некоторых случаях децимовый — объем охватывается в пределах одной (!) попевки. Такой «размашистости» мелодика поволжских татар не знает: широкий диапазон в ней набирается постепенно, за счет суммирования более узких по объему мелодических оборотов. Представляется, описываемую особенность можно выделить как еще одну специфическую черту музыкальной интонационной системы сибирских татар.

Интонационная идея быстрого охвата большого звукового пространства в напевах татар Сибири реализуется не только в мелодических конструкциях, связанных с движением по трезвучию или его обращениям, но и в скачках на широкие интервалы. Так, типичным для мелодики бытующих в Тюменской области напевов является скачок на квинту, сексту. Последние могут быть образованы как соседними слогонотами, так и внутрислоговым распевом:

*Пример 16. Талымкан бэете*²²



Ходы на квинту и сексту естественно сочетаются с движением по звукам трезвучий, квартовыми скачками. Родство «трезвучных» и квинтово-секстовых интонаций наглядно демонстрирует *Сабира бэете* («Баит о Сабире»). Его напев представляет собой популярную в татарской среде мелодию русской народной песни «Хазбулат удалой». Вариант, записанный у тюменских татар, несколько отличается от варианта, записанного у поволжских татар:

Пример 17. Сабира бэете²³



Ур-дык у-рак - ны(й), суй-дык зур ат - ны Кай-тар-га ди - еп жик-тек тур ат - ны.

Как видно из приведенных примеров, основные различия вариантов связаны с особенностями реализации интонации восходящего секстаккорда, звучащего в сибирском варианте и маскируемого традиционным для поволжских татар поступенным движением в варианте М. Нигмедзянова (см. первые строки напевов). Существенно, что в сибирском варианте напева мелодический ход по звукам секстаккорда сохраняется во всех куплетах и нигде не смягчается поступенными распевами. В данной традиционной среде секстовые скачки в мелодии оказываются удивительно уместными — настолько, что возникают даже в момент дробления метрических единиц и связываются с краткими длительностями. В данном случае имеется в виду вторая строка пятой строфы напева, где метрическая формула 1:1:1:1:2 (q q q q h), лежащая в основе метрической организации напева и связанная с 10-тисложной строкой, в связи с увеличением количества слогов в строке до 12-ти приобретает вид 1/2:1/2:1:1:1:2 (e e q q q h). Именно в момент интонирования самых коротких слогов, зафиксированных шестнадцатью длительностями, и звучит скачок на сексту. В данном метроритмическом оформлении интонирование секстового хода кажется достаточно неудобным, однако он не только выпевается исполнителем, но и дается в комбинации со вторым секстовым ходом, образующим симметричный по звуковысотному строению мелодический оборот:

Пример 18. Сабира бэете²⁴



И - се - нә төш - кән - дә у - ты-рып ег - лар - сын.

Своеобразие напевов татар данного региона определяется не только звуковысотными, но и метроритмическими особенностями. Образцы сибирских татар необычайно богаты в метроритмическом отношении. Прежде всего, в них преломляются типовые для татарской традиционной музыкально-поэтической культуры метрические формы, равно распространенные как у татар Сибири, так и у татар Волго-Камья. Не перечисляя их все, укажем на характерные для баитов и мунаджатов метры, образованные на основе формул e q q q (*Салаватның савабы күп* («Если говорить «Салават», то много будет пользы»)); e e q q (*Кайгы гүсрәтләр кармәтем* («Не видел я горя и печали»)), q q (*Борынгы бәет* («Древний баит»)), e e e q (*Сак-сок* («Сак-Сок»), *Шэхэр читендэ, авыл*

йортында («На окраине города, дома в деревне»)); на типовые структуры короткой песни, определяемые поэтическим 7-8-сложником и строящиеся по схеме $q\ q\ q\ q\ q\ q\ q\ q$ “ $q\ q\ q\ q\ q\ h$. (примером ее преломления могут служить все деревенские напевы и такмаки); на многообразные метрические формы 9-12-тисложной озын көй — как ямбического типа: *Сэйнэп бэете* («Песня о Зайнап»), *Зилэйлук* («Зилейлюк»), так и производные от метрических форм короткой песни: *Хай, яр якын* («Ай, берега близки»), *Уфаларга баргач жыр чыгартым* («Песню сочинил, когда поехал в Уфу»), где изменения метрической структуры короткой песни связаны с добавлением дополнительных слогоновот, имеющих одинаковую со всеми другими слогонотами временную протяженность, схематически это можно выразить как $q\ q\ q\ q\ q\ q$ “ $q\ q\ q\ q$; в *Сэлам хат* («Приветственное письмо»), *Сарман* («Сарман»), *Сэнгэр кулмэк* («Голубое платье») усложнение метрической схемы короткой песни происходит за счет дробления двух первых слогоновот — $e\ e\ e\ q$ “ $e\ q\ q\ q$). Вместе с тем метрическая организация представленных в сборнике образцов обнаруживает и немало специфического.

Так, в напевах сибирских татар можно встретить метрические формы, являющиеся достаточно редкими для музыкально-поэтической традиции татар Волго-Камья. Интересно, что для сибирской традиции, они, напротив, являются типичными и широко распространенными. Среди такого рода метрических форм выделим две, характерные для баитов и мунаджатов, и две, характерные для лирической песни.

Одними из наиболее характерных среди баитов и мунаджатов, записанных в Тюменской области, являются напевы, метрическое строение которых определяется формулой $e\ e\ e\ q$ (временная протяженность последней слогоновоты нередко варьируется в сторону увеличения). Данная метрическая формула является основой слогоритмической организации таких напевов, как *Укы иртэнке намасынны* («Читай утреннюю молитву»), *Рэсуллула Корьэн укый* («Расуллула читает Коран»), *Укы иртэ намасынны* («Читай утреннюю молитву»), *Экертен жил: монда кабер* («Тише ветер: здесь могила»), *Талымкан бэете* («Баит о Талымхане»), *Тонья, тонья тимэгес* («Не говорите о свет, этот свет»), *Тэскирэ* («Мунаджат»), *Жиханша бэете* («Баит о Жиханше»), *Намас угын караек* («Почитаем-ка молитву») и др.

Пример 19. Жиханша бэете²⁵

Пы - я - ла шка - ф ос - лэ - реп - тэ Са - бын ка - ла са - тыр - сың.

Ят - кан у - рын - на - рын ка - ла, Са - гын - са - гыс я - тыр - сың.

Как видно из приведенных примеров, метрическое клише является либо единственным структурообразующим средством метрической формы напева, либо вступает во взаимодействие с метрической фигурой (*Тонья, тонья тимэгес* («Не говорите о свет, этот свет»), *Намас угып караек* («Почитаем-ка молитву»)). Другая распространенная в байтах и мунаджатах татар данного региона метрическая форма строится на основе метрической фигуры е q (см. *Энкэй* («Маменька»), *Ментэ тугыс йостэ* («В тысяча девятисотом»), *Борынгы бэет* («Древний байт»)). В одних случаях она служит структурной основой моноформульной по метрической организации строфы (*Энкэй* («Маменька»), *Ментэ тугыс йостэ* («В тысяча девятьсотом»)), в других взаимодействует с описанной выше метрической формулой е е q q. Интересно, что рассматриваемые метрические клише обнаруживают способность замещать друг друга: формула е q в процессе развертывания напева нередко трансформируется в формулу е е q. Данную закономерность наглядно демонстрируют напевы мунаджатов *Экертен жил: монда габер* («Тише ветер: здесь могила»), *Укы иртэнке намасы* («Читай утреннюю молитву»), *Укы иртэ намасынны* («Читай утреннюю молитву»); ниже приводится метрическая схема первой и пятой строф последнего из перечисленных образцов:

*Пример 20. Укы иртэ намасынны*²⁶

1-я строфа

У - кы ир - тэ на - ма - сын - ны,

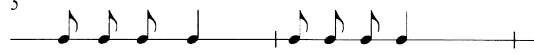
5
А - лыр - сын син бик күп са - вап.


9
Ү - леп ка - бер - гә кер - гәч - тә,


12
Күр - мәс - сәң һич - бер га - зап.

5-я строфа

Әй - тә тус - тым Газ - ра - ил,

5

 Жа-ным-ны а - лың аң бе-лэн.


9

 Жа-ным-ны ал - саң аң бе-лэн.

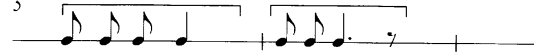
12

 Без ү-тәр-без И-ман бе-лэн.


Показательны статистические характеристики, связанные с частотой появления рассматриваемых метрических форм среди других в напевах тюменских татар: из 25 байтов и мунаджатов, записанных нами 13 имеют метрическую организацию на основе формул $e e q$ и $e q$. В публикациях же напевов татар Волго-Камья данные метрические формы встречаются достаточно редко: например, в сборнике М. Н. Нигмедзянова «Татарские народные песни»²⁷ их включает в себя только 12 напевов из 59-ти, представленных в разделе «Музыкальный эпос».

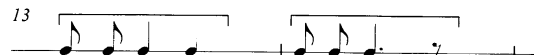
Сходная ситуация наблюдается и в отношении метрической организации некоторых лирических протяжных песен. Так, в основе напевов *Тарган песгэ ерак тугел* («Чечкино от нас не далеко»), *Цугэй кое* («Песня чукаев»), *Яшем кенэ йетте, ай йетмешлэргэ* («Года мои дошли до семидесяти») и *Шэм-Шэрифкэй тигэн калаларта* («В городе Шам-Шариф») лежат метрические формы, заимствованные из системы метров «сказываемого стиха». В слогоритмических схемах этих напевов, приведенных ниже, характерные «байтные» формулы отмечены квадратными скобками:

*Пример 21а. Тарган песгэ ерак тугел*²⁸


 Тар-ган пес - гэ е-рак тү - гел,

5

 Тар-ган пес - гэ су а-ша.

9

 Әл-лэ шу - на са-гын-кан - ка,

13

 Кош-лар моң - лы сай-ра-ша.

Пример 216. Цугэй кое²⁹

Ти-мә-тем - мә-тей мин си-на шул,
 5 Ти-мә-тем - мә-тей мин си-на.
 9 Өсе-леп сөй - мә ай ры-лыр-быз,
 13 Тей-мә-тем - мә мин си-на.

Явление распевания татарских лирических напевов на метрические формы «сказываемого» стиха достаточно известно. Популярными лирическими песнями, построенными на основе типичных для байтов метрических структур, являются *Туган тел* («Родной язык»), *Тэфтилеу* («Тафтилеу»), *Анам кабере янында* («У могилы матери»), *Яз да була* («Бывает и весна»). В целом же такого рода напевов немного, в двух фольклорных сборниках М. Нигмедзянова³⁰, включающими в себя более 100 лирических протяжных песен, родство с метрическими формами «сказываемого стиха» обнаруживается в образцах, число которых не достигает десяти. В настоящей главе, в которой анализируется 18 протяжных напевов, где из них пять образцов, распеты на основе байтных метрических форм.

Среди напевов, записанных в татарских деревнях Тюменской области, можно встретить и уникальные метрические формы. Рассмотрим, например, слогоритмическую структуру напева *Яшем кенә йетте, ай, йетмешлэргэ* («Годы мои дошли до семидесяти»). Как было отмечено выше, ее составной частью являются формулы, характерные для метрической системы «сказываемого стиха». Уже их сочетание не может не обратить на себя внимание: образование полиформульной структуры второй и четвертой строк на основе взаимодействия формул $e e q q$ и $e e e h$ с цезурой, возникающей после четвертого слога, является достаточно необычным. Еще более интересными в метрическом отношении оказываются первая и третья строки: вторая полустрока 9-10-сложной первой строки состоит из пяти или же шести слогов (случай нехарактерный, обычно внутрискладовая цезура в озын кйй возникает после 5-го или 6-го слога, оставляя во второй полустроке 4 слога); их слогоритмическое оформление осуществляется по принципу равнодлительного чередования наименьших по длительности метрических единиц (1:1:1:1:1 или 1:1:1:1:1:1). Сходным образом метрическое оформление

осуществляется во второй полустроке третьей строки, но, поскольку последняя составляется из четырех слогов, ее метрическая схема состоит соответственно из четырех наименьших по длительности слоговот (1:1:1:1). Как в первой, так и в третьей строках не допускается углубление межстрочной цезуры за счет включения внеметрических пауз — и это, несмотря на то, что последняя слоговота рассматриваемых строк лишена типичного для строчных кадансов ритмического удлинения. Данные слогоритмические формулы являются весьма своеобразными и сами по себе, и как метрическое «продолжение» традиционного «байтного» клише е е q q . Напев *Яшем кенә йетте, ай, йетмешлэргә* («Годы мои дошли до семидесяти») является ярким примером исконно сибирской метрической организации.

Изложенные наблюдения относительно ладовых, мелодических, ритмических особенностей напевов сибирских татар не могут претендовать на исчерпывающее решение проблемы интонационной специфики музыкально-поэтической традиции татар Сибири. Не исчерпывает всех возможных подходов к анализу традиционной музыкально-поэтической культуры сибирских татар и круг вопросов, затрагиваемых в настоящей работе. Предлагаемый анализ представит достаточный материал для дальнейших исследований.

Примечания

¹ Сказывание» (эйтү) — одна из форм вокализации текста в татарской музыке устной традиции; см. об этом: *Харисов И.* Татарский стих в музыке устной традиции (на материале работ отечественных исследователей): Дипломная работа / Каз. гос. консерв. Казань, 1994. С. 8.

² Зап. от Галиевой Сайры. 1936 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

³ Зап. от Юнусовой Гайнии, 1935 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

⁴ Отметим, что все такмаки с диатоническими напевами благодаря ладо-мелодическим особенностям обнаруживают несомненное сходство с русскими частушками. Показательно, что такого рода частушечные гемитонные напевы в такмаках сибирских татар далеко не редкость.

⁵ Зап. от Вагаповой Муршиды, 1930 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

⁶ Зап. от Галиевой Сайры, 1936 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

⁷ Зап. от Зариповой Раузы, 1931 г. р., д. Карбаны Ярковского р-на.

⁸ Зап. от Шараповой Муршиды, 1917 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

⁹ Зап. от Усмановой Сачиты, 1932 г.р., д. Каскара Тюменского р-на.

¹⁰ Зап. от Шараповой Зубары, 1930 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

¹¹ Зап. от Усмановой Сачиты, 1932 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

¹² *Нигмедзянов М.* Народные песни волжских татар: исследование. М., 1982. С. 48.

¹³ *Гиришман Я.* Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М., 1960. С. 83.

¹⁴ Зап. от Шараповой Муршиды, 1930 г. р., д. Чечкино Ярковского р-на.

¹⁵ Зап. от Фастуллиной Халилы, 1928 г. р., д. Якуши Тюменского р-на.

¹⁶ Зап. от Фастуллиной Халилы, 1928 г. р., д. Якуши Тюменского р-на.

¹⁷ Подчеркнем, однако, что квартовые ходы в мелодике поволжских татар встречаются не в столь концентрированном виде и не в таких многообразных формах, как в напевах татар Сибири.

¹⁸ Зап. от Насыровой Шамсии, 1920 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

¹⁹ Зап. от Рахимовой Нургиты, 1937 г. р., д. Куртюганы Яркового р-на.

²⁰ Зап. от Башировой Магсумы. 1919 г. р., д. Янтык Тюменского р-на.

²¹ *Нигъмәтжанов М. Н.* Татар халык жырлары. Казан, 1976. № 51, 53, 80, 84.

²² Зап. от Шараповой муршиды, 1917 г. р., д. Чечкино Яркового р-на.

²³ Зап. от Ибрагимовой Сании, 1933 г. р., д. Есаулово Тюменского р-на.

²⁴ Зап. от Ибрагимовой Сании, 1933 г. р., д. Есаулово Тюменского р-на.

²⁵ Зап. от Ибрагимовой Сании, 1933 г. р., д. Есаулово Тюменского р-на.

²⁶ Зап. от Алиевой Сагидии, 1929 г. р., д. Якуши Тюменского р-на.

²⁷ *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. Казань, 1984.

²⁸ Зап. от Сайфетдиновой Кафии, 1936 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

²⁹ Зап. от Насыровой Шамсии, 1920 г. р., д. Каскара Тюменского р-на.

³⁰ См.: *Нигъмәтжанов М. Н.* Татар халык жырлары. Казан, 1976. № 96, 114; *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. Казань, 1984. № 100, 119, 120.

Л. Д. ДАШИЕВА
(Улан-Удэ)

Обрядовые песни западных бурят

Обрядовые песни представляют уникальный пласт традиционной культуры бурятского народа. В бурятской фольклористике изучению обрядов и отдельных жанров обрядовой поэзии посвящены работы этнографов, филологов, языковедов, культурологов. Однако в настоящее время отсутствуют специальные исследования, в которых была бы разработана жанровая типология богатейшей обрядовой культуры бурят. Кроме того, совсем не изучены эволюционные процессы, вопрос взаимодействия обряда и музыки, особенности функционирования музыки в обрядовой жизни бурят. К сожалению, в бурятском этномызыкальном изучении музыкальной составляющей ритуала не уделялось никакого внимания. Анализ мелодики, ритма, лада, фактуры и формы обрядовых песен, безусловно, станет ценным источником по изучению формирования традиционной культуры бурят, в том числе и музыкально-диалектной.

В настоящей статье исследование обрядов и обрядовых песен западных бурят основано на материале музыкально-этнографических экспедиций Института монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения Российской академии наук (ИМБТ СО РАН) в Иркутскую обл. в 2008—2009 гг., во время которых были обследованы шесть районов: Ольхонский, Эхирит-Булагатский, Баяндаевский, Качугский, Осинский, Боханский. Безусловно, в современной культуре западных бурят произошли неизбежные ассимиляционные процессы, связанные с влиянием русского языка и русской музыкальной традиции. Однако отметим все же сохранность традиционных западно-бурятских обрядовых песен.

В результате экспедиционного исследования выявлен жанровый состав песенного фольклора западных бурят, представленный хорошо сохранившимися обрядовыми песнями эхиритов и булагатов (свадебные *урөөрэй дуунууд*, застольные *архиин дуунууд*, танцевальные *ёохорой дуунууд* и др.).

Большой удачей в экспедиционной работе стали видео- и аудиозаписи уникальных образцов обрядовых песен *милаангай* и *гутаараа хаража*, *хотондоо хаагдааб* (досл. «прапраправнука увидела, в стайке закрыли»), сопровождающих обряд *хотондоо хааха*¹, зафиксированные в селах Анга и Бугульдейка Ольхонского района Иркутской области². Нам посчастли-

вилось не только беседовать со знатоками этой традиции, но и присутствовать на празднике *милаангууд*³ в селе Бугульдейка Ольхонского р-на Иркутской обл.

Обрядовые песни *милаангай дуунууд* обычно исполняются в честь рождения ребенка на празднике, устроенном его родителями. По сведениям известного бурятского этнографа и фольклориста С. П. Балдаева, родственники отца ребенка закалывали корову или быка, варили полный котел мяса, приглашали близких родственников и угощали их ритуальной пищей (мясом определенных видов, молочной водкой *архи*, саламатом)⁴. Приглашенные родственники дарили новорожденному ребенку подарки, произносили *юрөөлы* — благопожелания, пели обрядовые песни, в которых желали ему счастья, добра, благополучия и долгой жизненной дороги. От имени ребенка родители также одаривали присутствующих гостей подарками. По мнению М. Н. Хангалова, главными распорядителями на празднике *милаангууд* были женщины⁵. Особым уважением и почитанием пользовались старые женщины, в их числе бабушка-повитуха, принимавшая роды.

По-видимому, *милаангууд* включал другие обряды, в частности, обряд пеленания ребенка *улгыдэ оруулха*, на котором новорожденному дарили шкурки козлят, пеленки, рубашки, деньги, а мальчикам старики дарили стрелы с белыми миткалевыми лентами⁶.

Очевидно, многосоставный обряд *милаангууд*, до сих пор сохранившийся у западных бурят Прибайкалья, тесно связан с другим, не менее важным, обрядом *хотондоо хааха*, выявленным нами в Ольхонском и Осинском р-нах Иркутской обл. во время музыкально-этнографической экспедиции (МЭЭ) летом 2009 г. В этнографической бурятской литературе отсутствуют какие-либо упоминания об этом обряде.

По сведениям информантов, суть обряда *хотондоо хааха* заключается в следующем. Когда происходит рождение прапраправнука *гутаараа*, собираются близкие родственники и устраивают праздник, во время которого прапрапрабабушку⁷ или прапрапрадедушку этого ребенка закрывают в стайку (так называемый *хотон*) в компании родственников преклонного возраста. В хотоне заранее ставят стол с угощениями: молочной ритуальной пищей *сагаан эдээн* (белая еда), мясом, саламатом, тарасуном (молочная водка, приготовленная особым способом) и др. Приглашенные старики угощаются и веселятся, поют песни и танцуют круговой танец *ёхор*. Они очень радуются замечательному событию и гордятся тем, что дожили до рождения *гутаараа*. Они считают это большим счастьем, по словам информантов, *я ала золтой* (досл. «довольно счастливые»). После некоторого времени (время пиршества в стайке составляло от двух-трех часов до суток) хотон открывают снаружи, стариков выпускают и приглашают за большой праздничный стол, дарят подарки, поют песни и произносят в их честь благопожелания, в которых желают им здоровья, долголетия и счастья. В свою очередь они дарят *гутаару* подарки (у бурят принято дарить детям деньги, ягненка, теленка и др.), говорят ему благопожелания и поют песни.

Представим образец обрядовой песни *гутаараа хаража, хотондоо хаагдааб*, исполненной Е. С. Шорхоевой, 1925 г. р., и Г. А. Манжуевой, 1931 г. р., из с. Анга Ольхонского р-на (нотировка и перевод текста автора):

Гутаараа хаража хотондоо хаагдааб

1.



Үү-дэ-(э)н шү - дэ-н(э) у - на - жа өө-хэн-дээ ду ра - тай бо - лоол - би

2.



ү - е - (э) бэ(э) - см ун - тар - жа ү - рэ-дөө ду ра - тай бо лоол - би



А раан - шү - дэ-н(э) у - на - жа Ал - тан - шү - дө-р(э) за (а)- пас - тайб.

Дабталга



А - лья бэ - е-м(э) гу - тар - жа А - ша(а) гу - ша-ар(а) за-(а)- пас - тайб.



Һа - наа яа - га-аб һа(а) - нуу - жа һа - һан хой-ноо, ү - шөө ша-да-ха-(а) яась.




*Үдэн шүдэн унажа,
өөхэндэ дуратай болоолби.
Үе бэм унтаржа,
Үрэдөө дуратай болоолби.*

Передние зубы упали,
Теперь сало люблю (есть).
Здоровье (тело) угасает,
Теперь люблю своих потомков.

*Араан шүдэн унажа,
Алтан шүдөөр запастайб.
Аляа бэм гутаржа,
Аша гушаар запастайб.*

Коренные зубы упали,
Золотые зубы в запасе.
Мое тело дряхлеет,
Внуки, правнуки в запасе.

Дабталга:
*Һанаа яагааб һануужа
Һанаһан хойноо,
Үшөө шадаха яась.*

Припев:
Есть память у нас, чтобы помнить.
Если вспомним,
Ещё, (значит) можем.

Архитектоника данного напева представляет типичную для западно-бурятских народных песен четырехстрочную строфу с припевом. Нормативной является восьми-девятислоговая структура параллельных строк (первая — третья, вторая — четвертая), характерная для бурятского фольклорного стихосложения. Причем нужно отметить ненормативную

конфигурацию припева, представляющего девяти-пяти-семислоговую структуру (9+5+7), заимствованную из припевов застольных песен западных бурят. В основе самого напева лежат две мелодико-ритмические формулы (далее МРФ). Инициальная МРФ1 строится на терцовой интонации с акцентируемой побочной опорой — *b* и финальная МРФ2 — типичной трихордной интонации с опорой на *g*. Ладовая организация данного напева представляет третью ладозвукорядную модель — ангемитонный тетрахорд в амбитусе квинты (*g-b-c-d*)⁸.

Таким образом, в результате анализа обрядовой песни западных бурят *гутаараа хаража, хотондоо хаагдааб* отметим формульность, узкообъемный ангемитонный лад и типичную композиционную структуру. Безусловно, анализ единичного примера ни в коей мере не может позволить судить о целой традиции. Поиски других образцов этих обрядовых песен и необходимость дальнейшего исследования их музыкально-семантических особенностей очевидна.

В изучении обрядовых песен *гутаараа хаража, хотондоо хаагдааб* необходимо выяснить, прежде всего, ситуативный аспект самого обряда *хотондоо хааха*. Почему старых людей запирают на замок в темной стойке, предназначенной для содержания животных? Учитывая то, что обряд хорошо сохранился и до сих пор функционирует у западных бурят, остается загадкой почти полное отсутствие сведений о нем. Можно только предположить, что сакральность обряда перехода и закрытая традиция *хотондоо хааха* не позволяли членам семьи давать какую-либо информацию чужим людям (имеется в виду исследователям), опасаясь за здоровье и будущее, прежде всего прапраправнука *гутаараа*.

Вероятно, запрет был связан с мифологическими и религиозными представлениями бурят. По сведениям Г. А. Дамбуевой, известно, что «на Ольхоне <...> существует поверье о том, что если старики живут до 80 лет и у них не выпадают зубы, они не седеют, ходят прямо и выглядят молодо, то это большой грех, потому что они постепенно отнимают жизнь у своих детей, внуков и праправнуков»⁹. Действительно ли существует такое поверье и связано ли оно с этим обрядом? Входит ли обряд *хотондоо хааха* в обрядовую систему *милаангууд*? Уточнению этих и других вопросов послужат материалы дальнейших исследований.

Представления о затянувшейся жизни старых людей, имеющей негативное влияние на судьбу потомков, характерны для многих народов Востока и южных славян. В частности, в своей монографии «Ритуал в традиционной культуре» А. К. Байбурин пишет: «Если умерший “до срока” опасен для живых своей неизрасходованной энергией, то “зажившийся” опасен тем, что “заедает чужой век”. Последнее предполагает наличие представлений не только об “индивидуальном веке”, но и об общем, коллективном запасе жизненной силы, из которого “зажившийся” старик расходует чужую долю»¹⁰. Буряты верили в то, что если долгожителю перевалило за 100 лет, то это плохо отразится на потомстве, так как эти старики живут «за счет счастья» своих потомков. Не случайно у монго-

лоязычных народов бытует поговорка: *Жара хүрэжэ жаргалаа дуудаб, ная хүрэжэ наһаа дуудаб* («Прожив 60 лет — счастье исчерпал, прожив 80 лет — жизнь исчерпал»)¹¹.

Очевидно, для того чтобы восстановить порядок, уберечь праправнука и открыть ему дорогу в жизни, в качестве обряда перехода и функционирует *хотондоо хааха*. По сведениям ольхонского шамана бөө М. О. Дудеева, 1931 г. р., в прошлом этот обряд имел другое название — *гутаарай нүхэн соо оруулха* («закопать в яму налима»; слово *гутаар* имеет еще другое значение — «налим»; *гутаарай нүхэн* — «яма налима») и проходил следующим образом. Когда родился *гутаар*, для родственника, обычно старого человека, достигшего восьмидесяти лет, выкапывали яму в земле. На дно ямы ставили небольшой стол *ябган шэрээ* с угощениями (молочной пищей, тарасуном, мясом, саламатом и др.), сажали туда старика, и он находился там какое-то время (от двух часов до суток)¹².

В связи с тем, что обрядовое время (рождение *гутаараа*), условия (темная стайка, яма в земле, стол с ритуальной пищей) и, по-видимому, мотивация этих обрядов имеют сходство, единство их семантики очевидно. Символическая смерть старого человека, дожившего до рождения *гутаараа*, обусловлена признаками перехода (темная запертая стайка, земляная яма символизируют загробный мир) и выход из него обеспечивает старику приобретение нового статуса. По словам информантов, старые люди после обряда *хотондоо хааха* становятся приближенными богов и воспринимаются членами рода в качестве покровителей не только *гутаараа*, но и всей семьи и рода. Этим объясняется огромная радость и счастье старых людей (*яһала золтой*), в мифологическом сознании которых прапрабабушка становится *төөдэй* (досл. «бабушка, прамагерь»)¹³.

По-видимому, истоки обрядов *хотондоо хааха* или *гутаарай нүхэн соо оруулха* ведут к древнейшему обычаю кочевников, описанному известным бурятским ученым фольклористом М. Н. Хангаловым. По его сведениям, у предков бурят, живших по законам родового общества, был древний жестокий обычай насильственной смерти старых людей, достигших семидесятилетнего возраста, становившихся обузой при длительных кочевках. Этот обычай бытовал под названием *ухэ унгулхэ* (досл. «заставить глотать жир»)¹⁴. «Когда член какой-нибудь семьи, — пишет М. Н. Хангалов, — достигал преклонного возраста (около 70 лет), он устраивал у себя пирушку, на которую собирались знакомые и родные. Эти последние в свою очередь угощали старика (или старуху) каждый у себя на дому, окружая его возможным почетом. Затем приводили виновника торжества в его дом и заставляли его проглотить кусок жиру, вырезанный в виде длинной ленты. Некоторая часть этой ленты проглатывалась благополучно, а остальная, задерживая течение воздуха в грудь глотавшего, душила его, результатом чего была смерть»¹⁵.

Кроме описанного обычая М. Н. Хангалов предлагает красивую легенду о причинах отмены этого дикого и жестокого закона родового

общества. К сожалению, рамки статьи не позволяют привести ее содержание и дать комментарий.

Безусловно, в связи с ценной информацией М. Н. Хангалова необходимо специально изучать синтагматику ритуала *милаангууд* и *хотондоо хааха*. Кроме того, нужно продолжить экспедиционное исследование и поиски информантов, знающих музыкальную традицию исполнения обрядовых песен, связанных с обрядами *милаангууд* и *хотондоо хааха*.

Примечания

¹ *Хотондоо хааха* — закрыть в стайке (*хотон* — 1. загон, стайка, хлев; 2. стойбище; *хааха* — закрывать, затворять; запирать) См.: Черемисов К. М. Бурятско-русский словарь. М., 1973. С. 161, 524, 592.

² Информанты из с. Анга Е. С. Шорхоева, 1925 г. р., Г. А. Манжуева, 1934 г. р.; с. Еланцы: Е. Д. Бодоева, 1926 г. р., М. А. Николаева, 1931 г. р.; с. Бугульдейка: Н. В. Гаврилова, 1931 г. р., М. С. Болдакова, 1934 г. р.

³ *Милаангууд* — уст. день рождения (*который справляли только один раз, когда ребенка исполнялся год*). См.: Черемисов К. М. Указ. соч. С. 296.

⁴ *Балдаев С. П.* Песня при прощании на милаангуут (Баргузинские буряты). Рукопись // ЦВРК ИМБТ СО РАН. Улан-Удэ, 1956. С. 1—2.

⁵ *Хангалов М. Н.* Собр. соч.: в 3 т. Улан-Удэ, 1960. Т. 3. С. 372.

⁶ Там же.

⁷ У бурят обязательна родственная связь с прапраправнуком. По сведениям информантов, у западных бурят существует деление потомков на четыре колена родственных отношений: *аша* — внук, *гуша* — правнук, *душэ* — праправнук, *гутаар* — прапраправнук. В редких случаях проводят обряд родные прапрапра-бабушки и дедушки, чаще всего участие принимают двоюродные или троюродные по материнской или отцовской линиям [Дневник МЭЭ ИМБТ СО РАН, 2009 г.].

⁸ *Дашиева Л. Д.* Бурятский круговой танец ёхор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты. Улан-Удэ, 2009. С. 79.

⁹ *Дамбуева Г. А., Шармаева Т.* Причины интерпретации обычая *Уухэ эдоулхэ* в обряды *Гутаараа нухэн соо оруулха*, *Хотондоо хааха* у бурят Приольхонья // Байкальское кольцо: материалы областной научно-практической конференции учащихся. Иркутск, 2004. С. 75.

¹⁰ *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 102—103.

¹¹ *Галданова Г. Р.* Доламаистские верования бурят. Новосибирск, 1987. С. 75, 87.

¹² *Дамбуева Г. А., Шармаева Т.* Причины интерпретации обычая... С. 75.

¹³ *Төөдэй* — лит. и зап. «бабушка, мать отца». См.: Черемисов К. М. Указ. соч. С. 433; 1) *туодэй* — по древнебурятской мифологии, праматерь всех бурятских племен, мать всех 99 тэнгэринов; 2) *дух-туодэй* — шаманистическое табуирование любого почитаемого духа женщины с трагической судьбой. См.: Манжигеев И. А. Бурятские шаманистические и дошаманистические термины. М., 1978. С. 72.

¹⁴ *Хангалов М. Н.* Собр. соч.: в 3 т. Улан-Удэ, 1958. Т. 1. С. 11, 29—32.

¹⁵ Там же. С. 11.

Е. И. ЖИМУЛЁВА
(Новосибирск)

*Музыкально-этнографические экспедиции
к теленгитам Улаганского района
Республики Алтай
в 1984—1985 гг. и в 2008—2009 гг.¹*

Теленгиты — коренной малочисленный этнос Сибири, относящийся к южноалтайской этнической общности и проживающий преимущественно на территории Улаганского и Кош-Агачского р-нов Республики Алтай. Согласно официальной переписи 2002 г. численность теленгитов — около 2,5 тыс. человек, из них на территории Улаганского р-на находится 1890 человек². Возможно, в действительности это более многочисленный этнос, поскольку многие теленгиты во время переписи записывались алтайцами. Основными традиционными занятиями теленгитов являются скотоводство и охота. Благодаря компактному проживанию этноса, его относительной удаленности от крупных населенных пунктов в Улаганском р-не в настоящее время относительно хорошо сохраняются родной язык, народная культура и фольклор.

В 1984 г. к улаганским теленгитам была совершена экспедиция преподавателей и студентов теоретико-композиторского факультета Новосибирской государственной консерватории, в ней участвовали Ю. И. Шейкин, О. А. Шейкина, Н. М. Кондратьева, Г. Б. Сыченко, Е. Ф. Карих, И. Г. Барицкая³. Эта поездка являлась первой музыкально-этнографической экспедицией в Улаганский район, поэтому ее цель заключалась, прежде всего, в «разведке» необследованной ранее территории. Поставленная задача была успешно выполнена: вместе с разведкой был осуществлен достаточно обширный сбор образцов, в основном, музыкального фольклора.

В 2008 и 2009 гг. по населенным пунктам Улагана состоялись фольклорно-этнографические экспедиции Института филологии СО РАН, организованные сотрудниками сектора фольклора народов Сибири Н. Р. Ойноткиновой и автором настоящей статьи. Основной целью

этих поездок являлось изучение влияния православия, принятого теленгитами во второй половине XIX в., на их фольклорную традицию. При этом осуществлялась подробная фиксация всех фактов народной культуры теленгитов; особенное внимание уделялось образцам музыкального творчества. Таким образом, предпринятые в 2008—2009 гг. поездки в Улаган оказались «по следам» экспедиций, состоявшихся четверть века назад. Подобная ситуация является достаточно редким случаем для сибирской полевой фольклористики, поскольку одной из ее задач вплоть до настоящего времени остается запись фольклорных произведений на совершенно неисследованных ранее фольклористами территориях.

Экспедиция 1984 г. в селах Улаганского р-на проводилась в течение 13 дней; в 1985 г. фольклористы, возвращаясь из Кош-Агачского р-на, в течение трех дней побывали в Язуле и в Чибите. В составе экспедиции от консерватории работало два отряда параллельно в разных населенных пунктах, запись велась на кассетный магнитофон; было опрошено более 50 носителей традиции. Поездки 2000-х гг. продолжались в течение семи, затем — десяти дней, в них участвовали музыковед и филолог, запись производилась на цифровой диктофон и видеокамеру, выполнялись также фотоснимки исполнителей и предметов традиционного обихода теленгитов; участникам экспедиции удалось пообщаться более чем с 60 представителями коренного населения Улагана. Собранные материалы позволили составить представление о бытующей в настоящее время жанровой системе и степени сохранности музыкального фольклора теленгитов и сравнить их с записями, выполненными четверть века назад.

Эпическое пение. Участникам экспедиции 1984 г. посчастливилось записать более или менее протяженные образцы эпического пения (*кай чөрчөк*), представляющие собой исполнение эпических сказаний в особой тембровой манере (*кай*) в сопровождении топшура (цельночасечная щипковая лютня), в совсем еще недавнем прошлом игравшего ключевую роль в интонационной культуре теленгитов⁴. К ним относятся фрагменты сказаний «Караты Каан», «Алтай Буучай». Исполнению сказаний, как правило, предшествовало *благословение топшура* — пение каем под аккомпанемент топшура, восхваление этого особо почитаемого среди алтайцев инструмента; в некоторых случаях благословение топшура исполнялось самостоятельно, вне зависимости от эпического сказания.

Сферу эпического пения к настоящему моменту можно считать практически утраченной, что связано во многом с уходом из жизни выдающегося исполнителя эпических сказаний Алексея Григорьевича Калкина (1925—1998). Существует мнение о возрождении этой традиции в творчестве Алексея Калкина, внука выдающегося сказителя А. Г. Калкина⁵, но, к сожалению, нам не удалось встретиться с этим исполнителем.

Заговоры для успокоения домашних животных. Вплоть до настоящего времени среди улаганских теленгитов сохраняется обрядовая традиция скотоводческих заговоров. Эти заговоры для коровы, козы, овцы поются «самкам домашних животных в случаях их отказа от кормления новорожденных детёнышей, при необходимости приучить чужого детёныша, а также для успокоения во время доения»⁶. В заговорах часто употребляются звукосимволические слова, закрепленные за каждым из названных животных (*фо* — для овцы, *chəchu* — для козы, *you* — для коровы)⁷. Исследователями была выявлена закрепленность верхней регистровой зоны за пением заговоров козе, средней — для заговоров овце, в нижней регистровой зоне поются заговоры для коровы⁸.

Вероятно, в 2000-е гг. заговоры менее часто встречаются в живом бытовании, чем в 1980-е гг., однако нам удалось записать несколько образцов большей или меньшей степени сохранности от девяти исполнительниц (в предшествующих экспедициях заговоры фиксировались от десяти носительниц традиции). Были обнаружены любопытные модификации образцов этого жанра, например, в одном случае исполнительница пела заговор с частушечным мотивом. По нашим наблюдениям, регистровая закрепленность звучания заговоров для определенных животных не всегда строго выдерживалась, зачастую заговоры для козы пелись в верхнем регистре, обращения же к корове и овце исполнялись в одном — среднем регистре. Примечательно, что местные жители уверены в действенности заговоров в начале XXI в. так же, как и четверть века назад.

Календарно-обрядовые песни. В отношении календарно приуроченного фольклора укажем на песни, звучавшие в процессе обрядов почитания природы. К настоящему моменту эти образцы сохранились в памяти отдельных пожилых людей. Так, в 2009 г. была записана песня, исполнявшаяся на празднике *Дьылгайак* — встрече весны и Нового года, отмечаемом в период весеннего равноденствия. В подобных песнях приветствуется приход весны и пробуждение природы от зимнего сна, нередко в них присутствует звукоподражание — имитируется звук, издаваемый весной зайцем. Песнями сопровождалось также и празднование *Чага-байрам* — Нового года по восточному календарю, отмечаемого в феврале. По воспоминаниям М. М. Манзыровой (1928 г. р., с. Улаган) в дни *Чага-байрам* исполнялись специальные песни-благопожелания. В этих песнях отражена надежда носителей традиционной культуры на наступление нового года, на продолжение существования мира по его вечным, неизменным законам. В целом же, можно сказать, что в настоящее время преобладает практика пассивного хранения подобных образцов календарной обрядности. В 1980-е гг. подобные образцы обрядового пения не фиксировались.

В ходе работы экспедиции 2008—2009 гг. записывалась информация о ряде христианских праздников, таких как Крещение, Вербное воскресенье, Пасха, Родительский день (Радоница), Троица, день Ивана

Купалы, Ильин день, Покров. Судя по многочисленности рассказов о них, эти праздники вошли в традиционную культуру улаганских теленгитов достаточно прочно. Как правило, они за редким исключением не сопровождаются исполнением церковных песнопений за пределами храма. Лишь однажды от одной из пожилых прихожанок храма д. Коо (П. П. Ядомыкова, 1940 г. р.) нам удалось записать пение пасхального тропаря, звучащего во время празднования Пасхи на алтайском и церковно-славянском языках. Примечательно при этом, что в напеве образца, звучащего на родном языке носительницы традиции, гораздо более заметны отклонения от канонической мелодии, чем в варианте, звучащем на церковно-славянском языке.

Свадебные песни. В настоящее время в Улагане достаточно активно бытует свадебный фольклор. В последние десятилетия после периода отступления от традиционных канонов и забвения свадебной обрядности, теленгитские свадьбы справляются с соблюдением многих старинных обычаев. Так, например, присутствует символическое умыкание невесты, сватовство, калым, расплетение девичьих косичек и заплетение двух кос замужней женщины, сидение жениха и невесты за *кõжõком* — ритуальным занавесом для молодых, свадебный пир, на который приглашают всех родственников и практически всю деревню⁹. Родители жениха шьют для невесты свадебный наряд — женскую алтайскую верхнюю одежду — *чегедек*, дарят ей красивый платок и другую одежду. Песни-благопожелания (*алкыш кожонг*) и величальные песни звучат, когда невеста первый раз вступает в дом жениха, а затем величание молодых, их родителей и сватов продолжается в течение всего свадебного пира. Пением сопровождается также расплетение и заплетение волос невесты.

В записях 1980-х гг. свадебные песни также встречаются достаточно часто. Обращает на себя внимание их большее разнообразие в плане жанровых разновидностей. Среди них *куда кожонг* — песни сватовства, *той кожонг* — песни праздничного пира, в которых прославляются жених и невеста, корильные песни, *алкыш-кожонг* — песни-благопожелание, *куурелей* — круговые песни, исполняющиеся на свадьбе¹⁰. Возможно, двадцать пять лет назад степень сохранности этого пласта обрядового фольклора была лучше, чем в 2000-е гг., или же предшествующие собиратели более тщательно его фиксировали.

Колыбельные песни. Представляется удивительным, что некогда столь развитая традиция колыбельных песен¹¹, к настоящему моменту у улаганских теленгитов практически угасла. Известно, что в 1980-е гг. колыбельные фиксировались значительно чаще, чем четверть века спустя, и, по мнению исследователей, составляли собой моделирующую страту (т. е. в пении колыбельных моделировалось звучание других жанров интонационной культуры теленгитов — кая, заговоров, кожонг и частушек, посредством преломления характерных особенностей их интонирования)¹².

Участникам экспедиций 2000-х гг. удалось записать лишь единичные образцы колыбельных, и те зачастую пелись на мотив частушки или еще более поздние ассимилированные напевы. Вероятно, подобная ситуация возникла в связи с особенностями уклада жизни исполнителей 1930-х — 1940-х гг. рождения (каждодневный труд женщин в колхозах)¹³, а также их меньшую, начиная со времени детства, «погруженность» в традиционную культуру, поскольку последняя уже начала претерпевать процессы эрозии в середине XX в. Так или иначе, но колыбельные с традиционными или ассимилированными из русской традиции напевами фиксировались нами весьма редко.

Неприуроченная лирика. Значительную часть записей 2000-х гг., так же как и материалов 1980-х гг., составляют образцы неприуроченного лирического пения — песенно-поэтические импровизации *janar kojong*. Содержание этих песен очень разнообразно, это благопожелания и восхваление Алтая, лирические размышления о жизни, шуточные, игровые песни и т. д.¹⁴ При всем многообразии содержания в теленгитских *janar kojong* присутствуют общие принципы организации напевов. Исследователи выделяют четыре ритмических модуса, «регламентирующих соотношение коротких и долгих слогов в строке, как правило, семисложной, а также определяющих допустимое интонационное развитие»¹⁵. Большая часть зафиксированных нами песенных образцов по предварительным данным относится ко второму ритмическому модусу, ритмоструктуры, характерной для песенной традиции улаганских теленгитов¹⁶. Заметим также, что упомянутые выше свадебные песни основаны на тех же напевах, что и образцы неприуроченной лирики.

Звукоподражания. Подзывания. В 1980-е гг. был записан обширный материал, включающий звукоподражания голосам различных диких (маралу, медведю, суслику, белке, волку, лосю, косуле, кукушке, удоу, вальдшнепу, вороне, ворону, филину, перепелке и др.) и домашних (корове, лошади, барану, овце, козе) животных, — всего около ста образцов. Фиксировались также другие формы возгласного интонирования — сигналы-подзывания козы, овцы, барана, коня, яка, коровы, верблюда. В 2000-е гг. подзывания животных также иногда фиксировались, звукоподражания же почти не записывались, возможно, по той причине, что исполнители на подобные вопросы откликались без энтузиазма.

Частушки. Гораздо большая инициатива была проявлена носителями традиции в пении частушек, которые, судя по многочисленности их записей в 2000-е гг., являются одним из самых исполняемых и любимых жанров у улаганских теленгитов. В 1980-е гг. частушки также фиксировались, хотя и в меньшем количестве. Это закономерно, поскольку четверть века назад собиратели отдавали явное предпочтение другим жанрам аутентичного теленгитского фольклора, находящимся в то время в лучшей степени сохранности, чем в 2000-е гг., и, вероятно, поэтому не стремились зафиксировать в полном объеме образцы частушек — жанра, периферийного для данной интонационной культуры.

В настоящее время на родном языке исполнителей поются тексты с широко известными ассимилированными частушечными напевами (чаще всего это напев «Подгорной», но иногда встречаются и другие, например, «Цыганочка») самого различного содержания. Содержание этих текстов самое разнообразное. Это и лирико-философские размышления о жизни, о друзьях, родных и близких, и тексты, отражающие напряженное ожидание ушедших на фронт солдат и радость от встречи с вернувшимися с войны близкими; многие тексты родились в ситуации молодежных игр и гуляний. Кроме того, с частушечными напевами могут звучать тексты свадебных кожонг, поющих во время сватовства. Напев «Подгорной» всегда звучит в измененном, порой значительно трансформированном виде, при этом, как правило, оставаясь узнаваемым на слух. Каждая носительница традиции поет известные ей частушечные тексты со своим индивидуальным, сложившимся в ее исполнительской практике вариантом напева. Полевые материалы начала XXI в. отражают факт достаточно прочного закрепления напевов русских частушек в интонационной культуре улаганских теленгитов. Помимо их широкой распространенности, это подтверждают также мнения исполнительниц об этнической принадлежности частушечных мелодий. Как правило, носительницы традиции склонялись к мысли, что напевы частушек в равной степени принадлежат как к русской, так и к алтайской народной музыке. Чаще всего частушки исполнялись под аккомпанемент балалайки или гармонии, так же ставшими популярными в Улаганском р-не примерно с середины XX в.

Инструментальная музыка. В полевых материалах 1980-х гг. широко представлена инструментальная музыка теленгитов. Среди ее образцов — записи наигрышей на топшуре, на *шооре* (продольная флейта, сделанная из стебля дягиля), на *абыргы* (манок на марала), реже — импровизации на *комусе*; описаны также детские звуковые игрушки: вихревые аэрофоны *кырлюш* и *учукту апаш*. Всего было зафиксировано 56 фонограмм инструментальной музыки.

В начале же XXI в. эти инструменты почти не используются в музыкальной практике теленгитов, как, впрочем, и инструменты, заимствованные из русской традиционной культуры и пользовавшиеся большой популярностью у теленгитов в середине — второй половине XX в. (балалайка, гармонь, гитара, мандолина).

Тем не менее, участникам экспедиции посчастливилось записать наигрыш на топшуре, исполненный самым старшим информантом — М. И. Курмановым (1918 г. р., с. Кара-Кудюр), а также краткие припевки, поющиеся под топшур. Другая исполнительница (М. С. Тонтушева, 1928 г. р., д. Паспарты) продемонстрировала несколько наигрышей на шооре. Удалось также записать звучание охотничьего манка — *абыргы*. В целом же, можно констатировать, что традиция игры на инструментах постепенно уходит из музыкальной практики теленгитов. Возможно ее возрождение, хотя и в ином, модернизированном, качестве. Об этом

свидетельствует постепенно растущий интерес у молодежи к инструментальному исполнительству, реализующийся в обучении игре на тошпуре в музыкальных школах и домах культуры.

В заключение можно сказать, что повторные экспедиции в одни и те же места через определенный временной промежуток позволяют проследить динамику развития и существования той или иной фольклорной традиции. С помощью сравнения зафиксированных в разные десятилетия материалов можно проследить «жизнь», способ бытования, как отдельных жанров, так и всей интонационной культуры. В настоящее время можно сказать, что, несмотря на утрату ряда жанров, пусть даже чрезвычайно важных для интонационной культуры (эпическое интонирование, колыбельные песни, развитая традиция инструментальной музыки), музыкальный фольклор теленгитов в начале XXI в. продолжает существовать и содержит яркие образцы духовного наследия своего народа. Присутствующие в нем жанры, заимствованные из других традиций (в частности частушка), позволяют рассмотреть адаптационные свойства интонационной культуры, ее способность приспосабливаться к изменяющимся условиям современности, возможность переосмыслить чужеродные элементы и таким образом развиваться.

Кроме того, в ходе работы последних лет обозначились несколько иные подходы к фиксации полевого материала и интерпретации полученной информации. Совершенно очевидно, что необходимо в полной мере и глубоко учитывать историко-этнографический контекст бытования фольклорных произведений, представления о традиции самих ее носителей, проявлять особое внимание к текстам, звучащим на родном языке исполнителей (т. е. в процессе сбора материала должен участвовать человек, свободно владеющий родным языком информантов). Только таким путем можно составить объективное и адекватное действительности представление о рассматриваемой традиционной культуре.

Примечания

¹ Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант № 08-04-00415а «Исследование влияния христианизации на фольклорную традицию теленгитов»).

² Национальный состав населения // Всероссийская перепись населения 2002 г. URL: <http://www.perepis2002.ru/index.html?id=17> (дата обращения 28.08.2009).

³ Здесь и далее, приводя информацию об экспедициях 1984—1985 гг., автор опирается на рукописные и звуковые материалы, хранящиеся в архиве традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (коллекции 014, 015, 025).

⁴ *Кондратьева Н. М., Мазенус В. В., Сыченко Г. Б.* К теории интонационных культур: интонационная культура теленгитов // Вопросы музыковедения: сб. статей / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1999. С. 216.

⁵ Демчинова М. А. О предварительных результатах экспедиций 2008 г. по районам Республики Алтай // Актуальные проблемы сибирской фольклористики: материалы Всероссийской научной конференции. Новосибирск, 2008. С. 348.

⁶ Кондратьева Н. М. Скотоводческие заговоры теленгитов: Автореф. ... канд. иск. Новосибирск, 1996. С. 3.

⁷ Кондратьева Н. М., Сыченко Г. Б. Алтайцы: Алтай-кижи, теленгиты, телёсы, телеуты, тубалары, чалканцы, кумандинцы // Музыкальная культура народов Сибири. Новосибирск, 1997. Т. 1. Кн. 1. С. 226.

⁸ Кондратьева Н. М., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 217.

⁹ Сыченко Г. Б. Песня и обряд в традиционной культуре алтайцев // Вопросы музыкознания: сб. статей / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1999. С. 249; информация, записанная в 2009 г. от П. М. Койткиной, 1955 г. р., д. Паспарты.

¹⁰ Сыченко Г. Б. Традиционная песенная культура алтайцев: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1998. С. 70—75.

¹¹ См. Кондратьева Н. М., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 237—240.

¹² Кондратьева Н. М., Мазепус В. В., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 220.

¹³ В большинстве случаев на просьбу спеть колыбельную песню звучал недоуменный ответ: «Что вы, некогда было детям петь, надо было на работу бежать!»

¹⁴ Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 75—77.

¹⁵ Кондратьева Н. М., Мазепус В. В., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 216.

¹⁶ Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 104—110; Кондратьева Н. М., Сыченко Г. Б. Указ. соч. С. 244.

Г. Б. СЫЧЕНКО, Е. Л. ТИРОН, А. Х. КАН-ООЛ
(Новосибирск, Кызыл)

*Результаты полевых и научных исследований
Новосибирской консерватории
в Республике Тыва (1997—2009 гг.)*

В 1984 г. состоялись первые поездки сотрудников и студентов Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки (далее — НГК) в Тувинскую Автономную Советскую Социалистическую Республику (ныне — Республика Тыва в составе Российской Федерации, далее — РТ) с целью записей музыкального фольклора. Одна из них проходила в составе комплексной филолого-музыковедческой экспедиции по Южной Сибири (руководитель А. Б. Соктоев, музыковед Ю. И. Шейкин), другая — в рамках музыкально-этнографической практики студентов теоретико-композиторского факультета (руководитель Б. Лисицын).

Во второй половине 1980-х гг. было проведено также несколько экспедиций по линии Фольклорной комиссии Сибирского отделения Союза композиторов РСФСР, однако данные материалы в настоящий момент в консерватории отсутствуют.

С 1997 г. экспедиции в Туву возобновились, а с 2005 г., благодаря поддержке Российского гуманитарного научного фонда¹, они приняли систематический и планомерный характер. Полевые исследования преподавателей, сотрудников, аспирантов, соискателей и студентов НГК на территории РТ проходят при активном участии молодого поколения тувинских музыковедов (М. М. Бадырғы, А. Х. Кан-оол, А. Д.-Б. Монгуш), являющихся или являвшихся соискателями кафедры этномузыкознания НГК.

Полевые исследования в Туве являются продолжением изучения традиционной музыкальной культуры тюркоязычных народов Южной Сибири. Подобные исследования ранее проводились на территории Республики Алтай (Кондратьева, Сыченко и другие, 1984—2007 гг.), Республики Хакасия (Скворцова, Сыченко и другие, 1996—2006 гг.), Горной Шории (Арбачакова, Назаренко и другие, 1995—2007 гг.).

Целью настоящего проекта является обследование всех тувинских кожуунов (районов), сбор материалов по всем жанровым сферам тувинской традиционной музыки для ее дальнейшего исследования в региональном и музыкально-диалектологическом аспектах. Подобная проблематика в тувинском музыковедении только начинает ставиться². До сих пор считалось, что локальная специфика тувинского фольклора либо отсутствует, либо проявляется лишь в манере пения³.

Действительно, по сравнению с родственными соседними этносами — алтайцами и хакасами — тувинцы в целом гораздо более едины в плане музыкального выражения. Одни и те же *ырлар* — песни — звучат в самых разных кожуунах, одни и те же мелодии типовых напевов, характерных для жанра *кожамыктар*, фиксируются на всей территории республики. Определенным единством отличаются традиции поющих скотоводческих заговоров, горлового пения *хөөмей*, музыкальный инструментарий. Даже напевы *өпөй ырлар* — колыбельных песен — распространились повсеместно, и практически любой исполнитель на просьбу спеть колыбельную вспомнит, прежде всего, эти общераспространенные напевы.

Тем не менее, для ответа на вопрос о локальных вариантах тувинской музыкальной культуры недостаточно общих утверждений. Требуются специальные и главное — планомерные, проходящие по единой программе исследования, которые бы не только установили наличие либо отсутствие диалектно-локальной специфики, но и попытались объяснить причины существующего положения вещей.

В Новосибирской консерватории сложился подход к исследованию каждой новой территории как единого целого. Выявление жанровой системы и сбор материалов по всем жанровым традициям, функционирующим на данной территории, является приоритетной задачей начального этапа полевых исследований. Экспедиции проводятся примерно по одному отработанному в течение многих лет плану, благодаря чему собранные материалы вполне сопоставимы и могут стать основой сравнительных исследований самого разнообразного характера.

Хотя в настоящий момент работа на территории Тувы еще далека от завершения, собранный материал уже представляет собой определенную ценность и целостность. В настоящее время проведены восемь музыкально-этнографических экспедиций в Тоджинский (1997, 1999, 2003⁴), Эрзинский (2005, 2007), Сут-Хольский (2005), Тере-Хольский (2007), Монгун-Тайгинский (2008), Овюрский (2009) кожууны, начата работа в Тес-Хемском (2007) кожууне.

Приведем перечень экспедиций с указанием года, кожууна, состава участников и источника финансирования (буква «р» означает «руководитель экспедиционного отряда»):

■ **1997; Тоджинский;** Г. Б. Сыченко (р), О. В. Дондупова (Новикова); ФЦП «Интеграция».

■ **1999; Тоджинский;** Г. Б. Сыченко (р), Н. М. Скворцова; ФЦП «Интеграция».

■ **2003; Тоджинский;** Г. Б. Сыченко (р), Ж. М. Юша, К. А. Сагалаев, Е. Л. Крупич (Тирон), С. М. Орус-оол (р.), О. К. Шыбырап, Ч. С. Чондан; совместный грант Президиума СО РАН (Институт филологии, г. Новосибирск и Тувинский Институт гуманитарных исследований, г. Кызыл).

■ **2005; Эрзинский;** Г. Б. Сыченко (р), Е. Л. Крупич (Тирон), А. Х. Кан-оол; грант РГНФ.

■ **2005; Сут-Хольский;** Н. М. Кондратьева (р), О. В. Новикова, М. М. Бадыргы, М. В. Петрунина; грант РГНФ.

■ **2007; Тере-Хольский, Эрзинский, Тес-Хемский;** Г. Б. Сыченко (р), А. Х. Кан-оол; грант РГНФ.

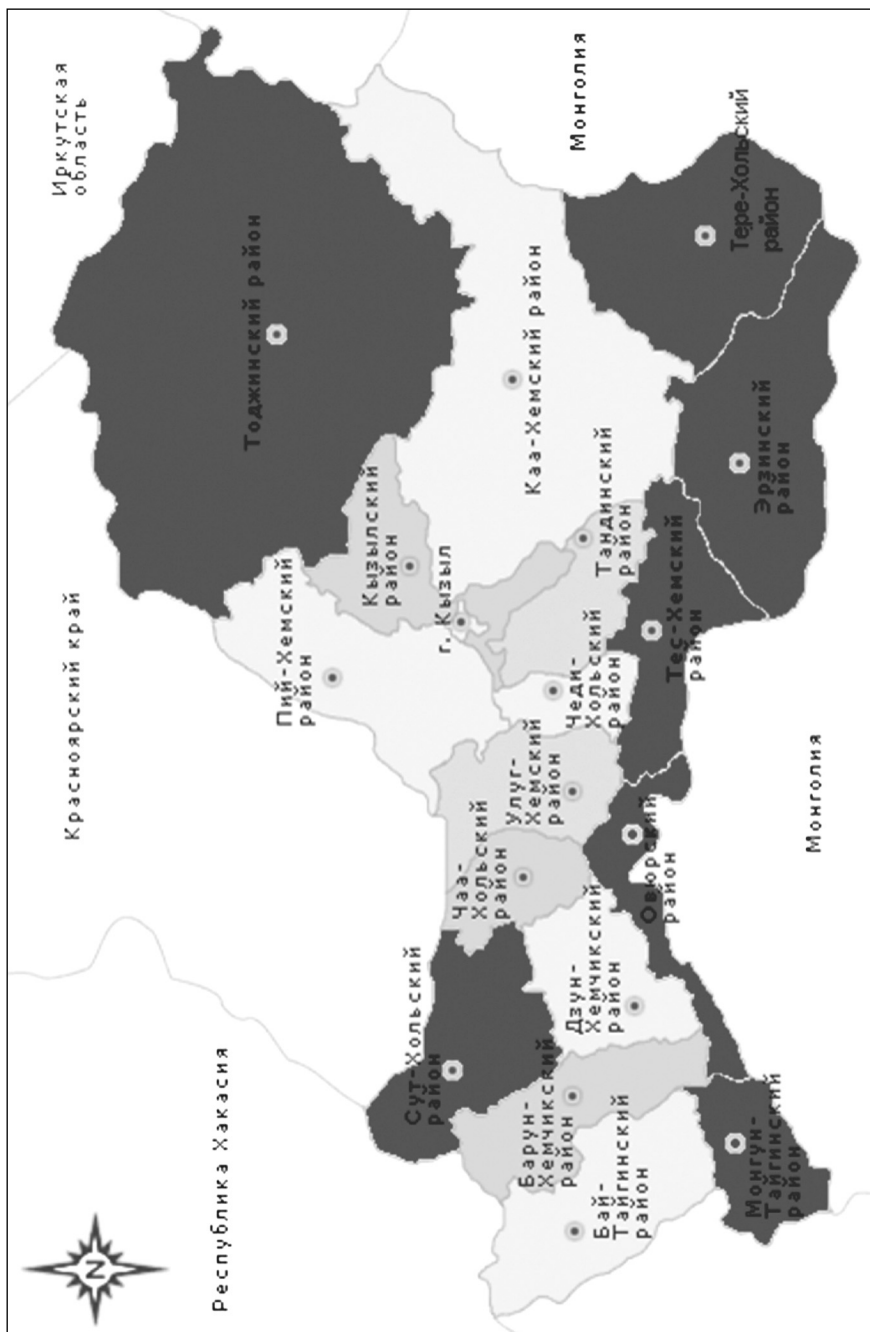
■ **2008; Монгун-Тайгинский;** Г. Б. Сыченко (р), А. Х. Кан-оол, А. Д.-Б. Монгуш; грант РГНФ.

■ **2009; Овюрский;** Е. Л. Тирон (р), А. Х. Кан-оол, М. М. Бадыргы; грант РГНФ.

Таким образом, к настоящему моменту обследованы, в большинстве своем, южные (юго-западные, южные и юго-восточные) и восточные (северо- и юго-восточные) кожууны, основной же массив западных и центральных кожуунов пока нами не охвачен (см. карту 1). Подобные географические приоритеты были связаны, во-первых, с тем, что именно окраинные, отдаленные районы до сих пор были в меньшей степени охвачены полевой работой музыковедов. Во-вторых, пограничные зоны (данные кожууны граничат с юга с Монголией, с востока — с Окинским р-ном Республики Бурятия, в котором проживают оленеводы-сойоты, с севера — с Нижнеудинским р-ном Иркутской обл., где проживают оленеводы-тофалары), являясь зонами межэтнических контактов, предрасполагают к формированию локальной специфики.

Собранные материалы представлены в виде обобщающей таблицы, дающей возможность их сравнения (пока в самых общих чертах) и предварительной оценки — не только количественной, но и качественной (см. табл. 1). Следует отметить, что данные табл. 1 являются приблизительными, так как она составлена на основе полевых дневников, где зафиксирована первичная информация. Здесь под одной фонограммой могут скрываться несколько песен. Кроме того, не все жанры пока точно установлены, поскольку исполнители часто одни и те же явления обозначают разными терминами и наоборот. Тем не менее, общая картина записанных материалов выявляется достаточно отчетливо.

Анализ данных табл. 1 выявляет значительную степень схожести жанровых систем, удельный вес разных жанров (так, практически везде отмечается приоритет песенных жанров, в особенности жанра *кожамык*). Однако это не является аргументом в пользу отсутствия локальной специфики, поскольку похожая жанровая картина обнаружилась бы и у других родственных этносов.



Карта 1

Таблица 1. Количественный и качественный (жанровый) состав записанных материалов

| Время и место записи | Песенные жанры | Горловое пение | Инструменты | Сказки и сказочная проза |
|-----------------------------|--|--|---|---|
| Тоджа (1997, 1999, 2003) | <i>кожамык</i> 208 <i>ыр</i> 100 | нет | 8 наигрышей (<i>бызаанчы</i> , баян) | 8 сказок 51 <i>тогуу-чугаа</i> (в речевом исполнении) |
| Тере-Холь (2007, Кунгуртуг) | <i>кожамык</i> 91 <i>ыр</i> 21 частушки на рус. языке 6 | 13 образцов, 4 стили (<i>хөөмей</i> , <i>сыгыт</i> , <i>каргыраа</i> , <i>борбаннадыр</i>) | отдельных наигрышей не записано; <i>дошпулуур</i> как инструмент сопровождения горлового пения | 1 сказка <i>тоол</i> , 21 сказочная проза, |
| Эрзин (2005, 2007) | <i>кожамык</i> 76 <i>ыр</i> 57 (народные и авторские) <i>моол ыры</i> 10 | 17 образцов, 2 стили (<i>хөөмей</i> , <i>каргыраа</i> ; есть <i>кожамык</i> , <i>колыбельные</i> и сказки) | 14 наигрышей, в том числе сопровождение пения (<i>бызаанчы</i> , <i>мошинхуре</i> , <i>игиле</i> , <i>демир-хомусе</i> , <i>мургу</i> , <i>эдиски</i>) | 10 <i>тоол</i> , в том числе 3 в напевном исполнении; около 90 сказочной прозы |
| Тес-Хем 2007 | <i>кожамык</i> 60 <i>ыр</i> 16 | 4 образца, 2 стили (<i>хөөмей</i> , <i>хову каргыраа</i>) | нет | 8 разных речевых |
| Сут-Холь 2005 | <i>кожамык</i> 85 <i>ыры</i> 51 | 39 образцов 6 стилей (<i>хөөмей</i> , <i>сыгыт</i> , <i>борбаннадыр</i> , <i>эзенгилер</i> , <i>степной</i> и <i>горный каргыраа</i>) | 24 наигрыша (<i>демир-хомус</i> , <i>тошпулуур</i> , <i>игил</i> , <i>чанзы</i> , <i>бызаанчы</i>) | 2 <i>тоол</i> в напевном исполнении; несколько речевых |
| Монгун-Тайга 2008 | <i>кожамык</i> 98 <i>ыр</i> 57 | 22 образца 8 стилей (<i>хөөмей</i> , <i>узун хөөмей</i> , <i>өпөй хөөмей</i> , <i>сыгыт</i> , <i>борбаннадыр</i> , <i>эзенгилер</i> , <i>каргыраа</i> , <i>сарлык каргыраа</i>) | 13 наигрышей (<i>бызаанчы</i> , <i>мошинхуре</i> , <i>игиле</i> , <i>темир-хомусе</i> , <i>дошпулууре</i> , <i>баяне</i> , <i>гармони</i>) | всего 41; 6 <i>тоол</i> , из них 3 в напевном исполнении |
| Овюр 2009 | <i>кожамык</i> 150 <i>ыр</i> 117 | 21 образец, 5 стилей (<i>хөөмей</i> , <i>каргыраа</i> , <i>сыгыт</i> , <i>борбаннадыр</i> , <i>эзенгилээр</i>) | 18 наигрышей, в том числе сопровождение пения (<i>бызаанчы</i> , <i>игиле</i> , <i>демир-хомусе</i> , <i>чанзы</i> , <i>лимби</i> , <i>дошпулууре</i> , <i>баяне</i>) | 36 образцов сказочной прозы в речевом исполнении |
| Всего | 768 <i>кожамык</i> , 419 <i>ыр</i> , 10 <i>моол ыры</i> , 6 частушек | 116 образцов | 77 образцов | 27 <i>тоол</i> , из них 8 в напевном исполнении, более 250 различных жанров сказочной прозы |

Таблица 1. Количественный и качественный (жанровый) состав записанных материалов (продолжение)

| Колыбельные песни и укачивания | Обряды и обрядовые жанры | Поющиеся скотоводческие заговоры | Сигналы | Малые жанры (паремии) |
|--|--|---|---|--------------------------------------|
| 32, структурные типы разные, в том числе 1 колыбельная-шутка | обрядов 4 <i>хам ыры</i> 8 заклинаний (<i>алгыш-йорезл, чалбарыг</i>) 32 | 19, из них 1 заговор оленихи | скотоводческие 45 оленоводческие 35 охотничьих (включая звукоподражания ЗП, в том числе заячье камлание) 61 | 3 (загадка, поговорка, скороговорка) |
| 8, в том числе хомеем | заклинаний <i>чалбарыг</i> 7 | 11 (корова, овца, коза, лошадь) | 1 оленоводческий, 2 скотоводческих | 1 пословица 3 стихотворения |
| 15, в том числе хомеем | заклинаний <i>йорезл, чалбарыг</i> 10 | 19 (корова, овца, коза, лошадь, верблюдица) | 27 (скотоводческие, охотничьи) | 1 образец <i>улегер-домактар</i> |
| 10, в том числе хомеем | заклинаний и благопожеланий 6 1 <i>тарина</i> | 10 (коза, овца, корова, лошадь) | нет | нет |
| 16 образцов, в том числе 1 колыбельная-шутка | 4 обрядов <i>хамнаар</i> ; 2 речитации секундантов- <i>салыкчи</i> на борьбе <i>хуреш</i> | 58 (корова, овца, коза, лошадь, верблюд) | есть ЗП, в том числе заячье камлание 6, сигналы управления | нет |
| всего 24; 4 разных структурных типа | 3 обряда с <i>хам аялга</i> (1 камлание, 2 гадания) 13 заклинаний (<i>чалбарыг, йорезл</i>) 2 <i>тарина</i> (будд. молитвы) | более 50 (лошадь, корова, сарлык, овца, коза) | сигналы управления, охотничьи ЗП (тарбагану, суслику, вороне, журавлю, кукушке, филину, вальдшнепу, коршуну) | загадки поговорки |
| 18 образцов | 2 обряда (очищения и гадания), 8 заклинаний (<i>чалбарыг и йорезл</i>) | 44 образца (овца, коза, корова) | сигналы управления домашними животными | авторские стихи, загадки |
| 123 образца | 13 обрядов, в том числе с пением 76 заклинаний (<i>чалбарыг, йорезл</i>), 8 <i>хам ыры</i> , 3 будд. молитвы, 2 речитации секундантов | более 211 | около 200 | около 10 |

На наш взгляд, в табл. 1 довольно заметны и отличия. Так, **в интонационной культуре тувинцев-тоджинцев явно выражена оленеводческая и охотничья специфика**. Уже на данном этапе можно отметить ряд характерных черт, выделяющих эту традицию. В частности, только в интонационной культуре тоджинцев присутствует система оленеводческих сигналов. Тоджинцы гораздо охотнее, чем остальные тувинцы исполняют звукоподражания животным и птицам, демонстрируя при этом большое мастерство владения сигнальным интонированием. У них отсутствует такая характерная для тувинцев жанровая сфера как горловое пение, музицирование на инструментах зафиксировано в минимальном количестве, причем наигрыши на *бызаанчы* записаны от Э. С. Чульдума, выходца из Бай-Тайгинского кожууна, живущего в Тодже. При внешне значительном числе поющих скотоводческих заговоров они исполнялись либо представителями западных кожуунов, либо самими тоджинцами, но не столь мастерски и виртуозно, как западными и южными тувинцами, иногда же и вовсе проговаривались. Среди заговоров зафиксирован поющий заговор оленихи — уникальный и требующий специального анализа образец⁵, традиционность и реликтовость либо же инновационный характер которого предстоит установить. Таким образом, у тоджинцев уже на данном этапе исследований можно отметить, наряду с проявлением оленеводческо-охотничьей специфики, **отсутствие или слабую выраженность «степного комплекса»** (куда мы относим горловое пение, инструментальную музыку и поющиеся скотоводческие заговоры). Разумеется, специфика той или иной локальной традиции будет проявляться и в вербальных текстах (см. ниже). Однако наиболее интересным стало бы выявление локальной специфики на уровне грамматической организации — например, аналогичных жанровых традиций у разных локальных групп.

Сравнение интонационных культур пограничных с Монголией кожуунов показывает, что они далеко не в одинаковой степени подверглись монгольскому влиянию. Монгольские элементы в культуре наиболее сильно выражены в традиции эрзинцев, где записано значительное количество песен разных жанров на монгольском языке. В меньшем количестве монгольские проникновения имеются у тере-хольцев⁶; у монгун-тайгинцев и овюрцев они выражены в минимальной степени. Обрядовая шаманская составляющая интонационной культуры отсутствует в настоящий момент у эрзинцев, активно вытесняясь буддийской ритуальной традицией. Совершенно очевидно, что для дальнейшего прояснения данного вопроса необходимо проведение полевых исследований и среди тувинцев, проживающих в Монголии.

Уже приведенных примеров достаточно, чтобы поставить под сомнение тезис об отсутствии локальной специфики тувинской интонационной культуры. Однако более детальное аналитическое изучение отдельных локальных традиций позволит выявить данную специфику.

Помимо записанных жанров в каждом из кожуунов выявлен довольно значительный пласт народной терминологии, которая также, на наш взгляд, во многом носит локальный характер. Так, экспедицией 2005 г. в Сут-Хольском кожууне было установлено, что в данной локальной традиции исполнители подразделяют песни *ырлар* на *узун* 'долгие' или *шойун* 'протяжные', *ой тавында* 'средние' и *турген* 'скорые, быстрые'⁷ в зависимости от стиля исполнения. В Монгун-Тайгинском р-не схожая оппозиция — *оожум* 'тихие, спокойные' и *дурген* 'быстрые' была зафиксирована по отношению к жанру *кожамык*.

Интересным фактом является то, что практически повсеместно существует представление о «своих» родовых напевах, которые, по твердому убеждению исполнителей, различны не только в каждом кожууне, но и у каждого родового объединения. В реальности они оказываются одними и теми же типовыми напевами⁸, свойственными жанру *кожамык*, и по каким-то причинам для исполнителей таковыми не являющимися. Чем вызвано такое явное противоречие, как бы «не замечаемое» исполнителями, необходимо разбираться. Однако само наличие подобных представлений свидетельствует о значимости идеи локальной специфики не только для исследователей, но и для самих носителей традиции.

В ходе проведения полевых исследований возникли планы последующих проектов. Первый из них связан с научной публикацией материалов. Это серия сборников материалов, работа над которой начата в 2004 г.⁹ Данное издание будет сочетать этномузыковедческий, филологический и лингвистико-фонетический подходы¹⁰. Второй проект связан с идеей «возвращения культурных ценностей» тем, от кого материалы записывались. Это публикация компакт или DVD-дисков, предназначенных, в первую очередь, для жителей соответствующих кожуунов.

Две из локальных песенных традиций — тоджинская и эрзинская — являются в настоящий момент объектом диссертационных исследований (Е. Л. Тирон и А. Х. Кан-оол соответственно), предварительные результаты которых излагаются ниже. Данный раздел статьи завершает формулирование некоторых перспективных исследовательских направлений, в которые может вылиться начатая нами работа:

1) региональные и музыкально-диалектологические исследования тувинской музыкальной культуры;

2) жанровая система тувинского фольклора: уточнение терминологических, жанровых и стилистических характеристик;

3) историко-морфологическое изучение музыкальной культуры тувинцев.

Песенный фольклор тоджинцев

Тувинцы-тоджинцы — этнолокальная группа тувинцев, проживающая в Тоджинском кожууне в северо-восточной части Республики Тыва в Восточных Саянах и принадлежащая к числу малочисленных

народов Севера¹¹. Тувинцы-тоджинцы имеют существенные отличия от остальных тувинцев по этногенезу, антропологии, хозяйственно-культурному типу, языку¹².

Фольклор тувинцев-тоджинцев целенаправленно не изучался. Некоторые тексты песен, сказок, пословиц, загадок опубликованы в трудах известных ученых и местных краеведов¹³, записи тоджинского фольклора (в основном, рукописные, но также и фонозаписи) имеются в архивах Тувинского института гуманитарных исследований. Музыкальная культура тоджинцев изучена в еще меньшей степени. Единичные образцы тоджинских песен опубликованы в монографии А. Н. Аксенова¹⁴.

Экспедиции Новосибирской консерватории в Тоджинский р-н существенно пополнили аудио-, видео- и фотофонд, обеспечили фиксацию современного состояния традиции и, в какой-то мере, ее сохранение. Корпус текстов двух тоджинских коллекций (1997 и 1999 г.) был расшифрован и переведен на русский язык кандидатом филологических наук, носителем тоджинского диалекта З. Б. Чадамба, работа над текстами третьей коллекции (2003 г.) ведется доктором филологических наук С. М. Орус-оол, Н. М. Скворцовой, Е. Л. Тирон и Г. Б. Сыченко выполнена расшифровка и нотный набор традиционных образцов тоджинских песенных жанров (*ыр*, *кожамык*, *өпөй ыры*, *хам ыры*, *чалбарыг*).

Исследование песенной традиции тувинцев-тоджинцев направлено на выявление системы дифференциальных признаков двух основных песенных жанров — *ыр* 'песни' и *кожамык* 'припевки, частушки'. Опозиция жанров проводится с точки зрения семантики, временной и звуковысотной организации¹⁵.

С точки зрения семантики был описан этнокультурный контекст бытования песенных жанров, в частности, проанализированы представления носителей культуры о роли и значении песенной традиции, выявлены временные и ситуативные обстоятельства исполнения песен, определено соотношение песни и обряда. Анализ поэтических текстов песен выявил характерные для жанров образно-тематические сферы родной природы, этнородовых отношений и любовной тематики с доминированием первой в *ыр*, последней в *кожамык*. Кроме того, в поэтических текстах зафиксирован пласт специфической для тоджинцев тематики, связанной с оленеводством. На локальную принадлежность песен указывают также упоминания в текстах огромного количества местных топонимических терминов. Помимо тематической специфики жанры имеют и другие отличия, а именно *ыр* свойственен серьезный стиль высказывания, употребление высокой лексики, *кожамык* — шуточность, юмористичность. К поэтическим приемам песенных текстов отнесем образно-синтаксический параллелизм строф и полустроф, употребление синонимичных парных слов.

На уровне поэтических текстов выявляется важнейшая оппозиция жанров: устойчивый (*ыр*) — импровизационный (*кожамык*). Количество текстов *ыр* ограничено (собственно тоджинских *ыр* всего четыре — *өдөгөн-*

Тайга, Чашпы-Хем, Тоора-Хем и Тожамы), множество возможных текстов *кожамык* — бесконечно.

Временное устройство песенной традиции тоджинцев рассматривается на уровнях стихосложения, слогоритма и темповой организации. Система стихосложения тоджинской лирики описана впервые. Выявлен силлабический тип системы стихосложения, основанный на восьмисложных строках структуры 4+4, группирующихся в четырехстишные строфы¹⁶. В качестве дифференцирующих жанры признаков выступает характер отклонений от строгой силлабики и способы их изотемпорального выравнивания. В *кожамык* чаще встречаются укороченные с точки зрения количества слогов строки, в *ыр* — удлиненные. В пении все ненормативные строки уравниваются по длительности и по положению цезуры с нормативными восьмисложными строками.

Типизированность слогоритмической структуры песен проявляется на уровне стиха. Выявлено пять слогоритмических типов *кожамык*, и четыре типа *ыр* (соответственно количеству песен). Они состоят из родственных сегментов, а различный темп исполнения жанров отражается на графической записи:

| Кожамык | Ыр |
|--|---|
| 1.  | |
| 2.  | «Өдүген-Тайга»  |
| 3.  | «Тоора-Хем»  |
| 4.  | «Чашпы-Хем»  |
| 5.  | «Тожамы»  |

Все анализируемые темповые показатели (метрономический, архитектурный, внутренний темп, строковая плотность, средняя продолжительность и др.)¹⁷ подтверждают различие песенных жанров.

При описании звуковысотной организации *ыр* и *кожамык* рассматривается количественный (количество тонов, амбитус) и качественный (тип звуковысотной системы, функциональность ступеней) уровни. Ладовая система *ыр* представляет собой ангемитонную пентатонику в чистом виде, о чем свидетельствует, в частности, устоявшийся октавный амбитус. В *кожамык* наряду с пентатоникой существуют другие типы ладовых систем (в частности, «дорийская пентатоника»). Используемые виды ангемитонной пентатоники в *ыр* и *кожамык* совпадают

лишь в случае с первым ладом. Остальные виды четко дифференцируют данные жанры: для *кожамык* характерны II и V, а для *ыр* — IV лады. Функциональные системы двух песенных жанров также весьма различаются, причем в *ыр* система гораздо проще и тяготеет к централизации.

В связи со звуковысотностью рассматривается также и мелодика песен. Так, если типизированность слогоритма тоджинских песен проявляется на уровне стиха, то типизированность мелодической модели *кожамык* — на уровне строфы, *ыр* — на уровне полустрофы (дистишия).

Один из существенных различающих жанры признаков выражается в типе связи поэтического текста и напева — устойчивой в *ыр* (закрепленность индивидуального напева за конкретным вербальным текстом) и свободной в *кожамык* (политекстовость напевов). Поэтому отдельной задачей является проведение мелодической дифференциации типовых напевов *кожамык*, выявление их количества, а также определение степени и ареала их распространенности.

Пример 1. Ыр «Тоора-Хем»
(исп. К. Т. Чашпыяк, пос. Адыр-Кежиг)

1 Доо ра - ла кы я - ла са гын мас мен 4.88 s

2 Тоо ра - ла Хе мим - не доо раш кы лыг 4.87 s

3 Чай зы - ла кый зы - ла са гын мас мен 4.62 s

4 Ча лың - на ше лум - не ча маш кы лыг 4.91 s

О другом, о неприятном не буду думать я,
Мой Тоора-Хем изобилует <рыбой>.
Ошибочно, вскользь не буду думать я,
Мой Чалын-Шол имеет заплату.

Пример 2. **Кожамык**
(исп. Л. О. Комбукай, с. Тоора-Хем)

Сы - тыг - Хе - м - ниң сы - гыр ба - жың

Хөр - түк дуг - лай бер - ген - не бе

Сы - - - кы - ның ча - раш ар - нын

Ча - жы дуг - ла - й бер - ген ар - нын.

Сыстыг-Хема исток
Сугроб закрыл неужели?
Сыккы красивое лицо
Косой своей закрыла ведь.

Итак, анализ тоджинской песенной лирики показал достаточно четкое содержательное и структурное разделение жанров *ыр* и *кожамык*. Однако следует отметить, что в исполнительской практике тоджинцев имеются образцы, демонстрирующие диффузную природу жанровой системы¹⁸. Так, например, встречаются образцы, сочетающие поэтический текст *ыр* (чаще варьированный) и напев *кожамык*. Исполнители в данном случае могут использовать и один, и другой термин.

Песенная традиция эрзинских тувинцев

Песенная традиция тувинцев Эрзина входит в более сложную систему интонационной культуры данной локальной группы, являясь в ней доминирующей жанровой традицией. Она относится к **лирической сфере**, куда, помимо песен, входят традиционная инструментальная музыка и образцы, исполненными различными стилями горлового пения *хөөмей*. С точки зрения вербального текста и напевов многие из образцов *хөөмей* представляют собой те же песни, однако некоторые тексты устойчиво связаны именно с традицией горлового пения. Следует отметить, что все жанры лирики могут сопрягаться также с обрядовой и трудовой сферами.

Вокальные жанры помимо песен и горлового пения включают напевно исполняемые сказки *тоол*, колыбельные *өпөй ыры*, скотоводческие заговоры *мал алзыр*. Песни, в свою очередь, представлены двумя основными жанрами — *ыры*¹⁹ и *кожамык*. Данная жанровая оппозиция, как и в культуре тоджинцев, является фундаментальной для песенной традиции.

Как показывают наши полевые исследования, эрзинские тувинцы используют в качестве основного глагола «петь» слово *кожамыктаар* вместо *ырлаар*. В других кожуунах последний является наиболее общим термином и обозначает не только «петь *ыр*», но и просто «петь», тогда как *кожамыктаар* подразумевает «петь припевки». В Эрзинском же кожууне именно *кожамыктаар* выступает в роли глагола для понятия «петь» вообще. Возможно, это связано с наибольшим распространением жанра *кожамыктар*, чем *ырлар*, однако не исключено, что такое положение дел объясняется приоритетом самого термина *кожамык*.

Напомним, что у южных алтайцев (теленгитов и алтай-кижи) существует один основной термин *кожонг*²⁰, обозначающий песенную традицию, и он родственен тувинским терминам *кожаө/кожамык*²¹. В. А. Рассадин считает данный термин монгольским заимствованием, проникшим к южносибирским тюркам из среды западных монголов в период Джунгарского ханства (30-е гг. XVII в.)²². Возможно, у алтайцев он полностью вытеснил древнетюркский термин *ыр*, а у тувинцев стал использоваться наравне с последним. Большая распространенность термина *кожамык* у эрзинских тувинцев может таким образом объясняться близостью последних к территории Монголии.

В настоящее время в Эрзинском кожууне как *ыры*, так и *кожамык* поют в различных ситуациях: во время работы (выделки шкур, когда пасут скот, косят сено и т. д.), досуга (при встрече родственников, гостей, во время концертов, среди молодежи), в различных празднично-обрядовых ситуациях: во время встречи *Шагаа* (Нового года), *Наадыма* (летний праздник чабанов), проведения свадьбы, обряда *Хылбык* (*хыл* — ‘волос, первая стрижка’). Песни исполняются в дороге во время езды (как на традиционном, так и современном транспорте). Значительная часть песенного репертуара исполняется вне связи с конкретными ситуациями: многие исполнители сообщали нам, что они поют в одиночестве, «для себя». Для эрзинской традиции, как и для общетувинской песенной культуры в целом характерен запрет исполнения песен во время периода похоронно-поминальных обрядов, а также в сакральных местах (перевалы, источники, священные горы), где нельзя шуметь и громко разговаривать.

Для всех песенных жанров характерен вокальный тип интонирования, причем манера исполнения песен отличается от других жанров. Песни исполняются с достаточно сильным напряжением певческих органов, в полуприкрытой позиции. Это самая общая характеристика

песенного интонирования, однако, у каждого исполнителя можно отметить и свою индивидуальную манеру пения.

Важной проблемой является соотнесение выделенных жанровых групп и функционирующих в них напевов, поскольку в традиционной культуре жесткая корреляция жанров и напевов часто отсутствует. Во всяком случае, в одной и той же культуре часто сосуществуют напевы с разным статусом. В течение ряда последних лет разрабатывается типология напевов²³, в соответствии с которой выделяются следующие виды напевов, характерные и для вокальных жанров эрзинской песенной традиции:

1) типовые напевы (или типовые напевы общей функции) — напевы, незакрепленные за конкретным жанром и/или исполнителем;

2) групповые напевы (или напевы группового прикреплени) — жанрово закрепленные типовые напевы;

3) песенные напевы (или «песенные типы») — типовые напевы, закрепленные за конкретной песней; могут постепенно «обрастать» новыми вербальными текстами;

4) индивидуальные напевы — напевы, импровизируемые отдельным исполнителем;

5) единичные напевы — напевы, зафиксированные в единственном числе; статус таких напевов может изменяться с появлением новых материалов.

Кроме того, все виды напевов (кроме единичных) существуют в вариантах, наряду с которыми в некоторых случаях имеют место **индивидуализированные версии типовых напевов**, отличающиеся от вариантов трансформацией структурного типа напева. Большинство видов напевов являются политекстовыми, включая индивидуальные напевы. Тенденция к политекстовости проявляется и для некоторых песенных типов: напев, первоначально закрепленный за определенным текстом, в дальнейшем может использоваться для создания новых песенных текстов²⁴.

В результате проведенного нами анализа удалось установить, что, несмотря на присутствующую в интонационной культуре эрзинских тувинцев диффузность, имеются достаточно определенно выраженные закономерности жанрово-мелодических соответствий. Так, в каждом из вокальных жанров имеются собственные, характерные напевы. Вместе с тем, некоторые типы напевов могут использоваться в разных жанрах. Наибольшей универсальностью обладают типовые напевы.

Суммируем наши наблюдения в виде таблицы, показывающей распределение вокальных жанров и различных видов напевов, а также место песенных жанров в общей системе (см. табл. 2). Среди всех вокальных жанров выделяется *хөөмөй*, который фигурирует и как самостоятельное, и как своего рода наджанровое явление, пронизывающее почти всю систему вокальных жанров²⁵.

Обращаясь к проблеме классификации песенной традиции эрзинцев, следует отметить, что в ее основу нельзя положить в чистом виде

ни функциональный критерий (из-за отсутствия у большинства песен явно выраженной прагматической функции), ни стилистический, ни содержательный. Все эти критерии действуют ограниченно и не дают четких оснований для проведения классификации. Вместе с тем, имеются другие критерии, как жанровые, так и нежанровые, которые будут рассмотрены ниже.

Оппозиция «ыр — кожамык», впервые выявленная А. Н. Аксеновым²⁶, подтверждается как для тоджинской, так и для эрзинской традиций. Однако носители эрзинской традиции осмысливают ее несколько иначе. Не отрицая импровизационный характер *кожамык* и стабильный характер *ыр*, опрошенные информанты высказывали убеждение в том, что *кожамык* являются народными произведениями, не имеющими и никогда не имевшими авторства. *Ыр*, по мнению некоторых исполнителей, произведения авторские, даже если в настоящее время имя автора никому неизвестно. Когда-то любая *ыр* была кем-то специально сочинена, в отличие от *кожамык*, которые импровизируются на ходу.

Таблица 2. Вокальные жанры в интонационной культуре эрзинских тувинцев

| Жанры | Тоол | Песни | | Хөөмей | өпей ыры |
|---------|---|---|----------------|--|---|
| | | Ыры | Кожамык | | |
| Функция | Воспитательно-развлекательная, художественная | Лирическая, развлекательная, художественная | | Все функции | Прагматическая, магическая |
| Напевы | Групповые напевы | Песенные типы; типовые напевы | Типовые напевы | Групповые напевы; напевы других жанров | Индивидуальные напевы; групповые напевы; групповые напевы <i>тоол, хоомей</i> ; типовые напевы; |
| Хөөмей | + | + | + | + | + |

Народные исполнители проводили различие между своими собственными и чьими-то *кожамыктар*, а также различали народные (с безвестным автором) и авторские (как правило, современные, с установленным авторством) *ырлар*. Таким образом, значимыми для эрзинцев оказываются, по меньшей мере, два критерия: степень устойчивости текста и тип авторства — «свое/чужое» для *кожамык* и «неизвестное (народное)/известное» для *ыр*.

Стилистические критерии в настоящий момент не играют большой роли в определении песенной традиции, поскольку традиция протяжных песен почти исчезла. Нам подтверждали, что раньше существовали специальные «долгие» песни, которые назывались *узун ырлар* или *узун хоюг* ‘долгие, нежные [песни]’. Однако о подразделении песен на *узун* и *кыска ырлар* ни один из информантов не сообщил.

В ходе полевых исследований выявился другой значимый для исполнителей критерий, связанный с этнолокальной принадлежностью песен (и слов, и напевов). По этому признаку их можно разбить на три класса: местные, «общетувинские» и монгольские песни. Причем такая атрибуция песен характерна для обоих жанров. В табл. 3 мы попытались представить ту классификацию песен, которая существует внутри современной эрзинской традиции (количество знаков «+» условно передает количественное распространение данной группы песен, в скобки заключены единичные образцы, репрезентирующие данную группу).

Таблица 3. Классификация песенной традиции эрзинских тувинцев

| | | Местные | Общетувинские | Монгольские |
|------------|----------------------------|---------|---------------|-------------|
| Кожамыктар | Свои (личные, родовые) | +++ | — | — |
| | «чьи-то» (личные, родовые) | +++ | (+) | (+) |
| Ырлар | Народные | ++ | + | + |
| | Авторские | ++ | + | (+) |

В дальнейшем сопоставления локальных традиций — тоджинской и эрзинской — предполагается продолжить и по структурным параметрам.

Примечания

¹ Проекты №№ 05-04-18028е, 07-04-18033е (руководитель Г. Б. Сыченко), 08-04-18040е, 09-04-18020е (руководитель Н. В. Леонова).

² *Сыченко Г. Б.* Региональные исследования в Южной Сибири и в Республике Тыва // Тезисы научных докладов V Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии. Кызыл, 2008. С. 60—66. *Кан-оол А. Х.* Музыкально-диалектологическое изучение Тувы: к постановке проблемы // Там же. С. 82—88.

³ *Аксенов А. Н.* Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 231—232.

⁴ Данная экспедиция проводилась не по линии консерватории, однако мы включили ее в общий перечень, поскольку это была третья по счету экспедиция в Тоджинский кожуун, с одним и тем же руководителем и по тем же населенным пунктам, что и первые две. Она зафиксировала во многом схожий материал: варианты песен, обрядов, а также ряд новых произведений. На наш взгляд, целесообразно рассматривать все три тоджинские экспедиции в комплексе.

⁵ Анализу скотоводческих заговоров и сигнального интонирования тоджинцев будет посвящены отдельные публикации.

⁶ *Кан-оол А. Х., Сыченко Г. Б.* Музыкальный фольклор Юго-Восточной Тувы // Сибирская этномузыкологическая экспедиция: Сравнительное изучение процессов трансформации в интонационных культурах народов Сибири и Непала. Новосибирск, 2009. С. 7—19.

⁷ *Кондратьева Н. М., Новикова О. В.* О результатах музыкально-этнографической экспедиции в Сут-Хольский район Республики Тыва // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара СРВЦФ. Омск, 2005. С. 43—45.

⁸ О понятии «типовой напев» применительно к песенным традициям тюрков Южной Сибири см.: *Сыченко Г. Б., Крупич Е. Л., Пинжина О. С.* Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири: проблемы изучения // Народная культура Сибири: Материалы XV научного семинара СРВЦФ. Омск, 2006. С. 36—40.

⁹ Работа над первыми пяти выпусками серии была начата в рамках проекта, поддержанного РГНФ, № 04-04-00358а (руководитель Г. Б. Сыченко). Среди них — выпуск «Песни тоджинцев».

¹⁰ Более подробно о данном издании см. *Казанцева Т. Г., Леонова Н. В., Сыченко Г. Б.* Новые подходы к изданию сибирского фольклора // Народная культура Сибири: Материалы XII научного семинара СРВЦФ. Омск, 2004. С. 43—45.

¹¹ Согласно переписи 2002 г. численность тувинцев-тоджинцев составляет 4442 человека.

¹² *Вайнштейн С. И.* Тувинцы-тоджинцы. Историко-этнографические очерки. М., 1961; *Чадамба З. Б.* Тоджинский диалект тувинского языка. Кызыл, 1974.

¹³ *Вайнштейн С. И.* Тувинцы-тоджинцы...; *Чадамба З. Б.* Тоджинский диалект тувинского языка...; Тувинские народные сказки: научное издание / сост. З. Б. Самдан. Новосибирск, 1994. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока); Тувинские песни и частушки / сост. Ю. Кюнзегеш. 2-е изд. Кызыл, 2005; *Кушкаш Т. Т.* Тожунун бурунгузу (Древние традиции Тоджи). Кызыл, 1996.

¹⁴ *Аксенов А. Н.* Тувинская народная музыка...

¹⁵ *Дондупова О. В.* О некоторых интонационных традициях тувинцев — тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы VII научно-практического се-

минара СРВЦФ. Омск, 1998. С. 80—84; *Мазенус В. В., Скворцова Н. М.* Тофалары и тоджинцы: музыкально-поэтические параллели // Народная культура Сибири: Материалы XII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск, 2003. С. 91—94; *Крупич Е. Л.* Песенная культура тувинцев-тоджинцев // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: тезисы докладов НМНСК «Интеллектуальный потенциал Сибири». Новосибирск, 2004. С. 44; *Крупич Е. Л.* Этнокультурный контекст песенной традиции тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы XIII научного семинара СРВЦФ. Омск, 2004. С. 96—100; *Крупич Е. Л.* Образно-тематическая характеристика песен ыр тувинцев-тоджинцев // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: тезисы докладов НМНСК «Интеллектуальный потенциал Сибири». Новосибирск, 2005. С. 16—17; *Скворцова Н. М.* Наблюдения над изменениями фонетики распетого стиха в тоджинских песнях ыр // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара СРВЦФ. Омск, 2005. С. 46—49; *Крупич Е. Л.* Слогоритмическая организация ыр и кожамык тувинцев-тоджинцев // Там же. С. 50—52; *Крупич Е. Л.* Чадаган в песенной культуре тувинцев-тоджинцев // Чатхан: История и современность: Материалы II Международного симпозиума по чатханной музыке и горловому пению. Абакан, 2005. С. 61—66; *Крупич Е. Л., Сыченко Г. Б.* Сакрализация среды обитания в песнях ырлар тувинцев-тоджинцев // Сибирский музыкальный альманах. 2004. № 5. Новосибирск, 2007. С. 44—52; *Сыченко Г. Б., Крупич Е. Л., Пинжина О. С.* Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири...; *Крупич Е. Л.* Образно-тематическая характеристика жанра кожамык тувинцев-тоджинцев // Мельниковские чтения: Материалы второй региональной научно-практической конференции. Новосибирск, 2007. С. 303—308; *Крупич Е. Л.* Система стихосложения песенной традиции тоджинцев в контексте родственных традиций Южной Сибири // Материалы международной научной конференции «Немецкие исследователи на Алтае», посвященной 170-летию со дня рождения выдающегося ученого-востоковеда, исследователя Центральной Азии Радлова Фридриха Вильгельма (Василия Васильевича). Горно-Алтайск, 2007. С. 86—89; *Сыченко Г. Б.* Песенные и шаманские традиции народов Южной Сибири: некоторые аспекты сравнения // Народная культура Сибири: Материалы XVI научного семинара СРВЦФ. Омск, 2007. С. 78—87; *Тирон Е. Л.* Колыбельные песни тувинцев-тоджинцев // Народная культура Сибири: Материалы XVIII научного семинара СРВЦФ. Омск, 2009. С. 140—145; *Sychenko G.* About two types of texts in the shamanic traditions of Southern Siberia // Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound / ed. by J. Niemi. Tampere, 2009. P. 88—121.

¹⁶ Композиционным приемом, скрепляющим четырехстишную строфу, является начальная рифма. В тоджинских песенных текстах встретились строфические (аааа, абаа, аааб), смежные (аабб) и перекрестные (абаб) начальные рифмы. Аллитерация может быть как точной, так и неточной. В последнем случае действует чередование согласных, то есть согласных, артикулируемых одним и тем же органом, но отличающихся способом образования: губных б//м, переднеязычных т//д, ч//с//ш и заднеязычных к//х. Ассонансы гласных могут быть как полными, или точными, так и частично-полными (совпадение гласных только по ряду их образования). Наши наблюдения показали, что в тоджинских текстах действие данных принципов проявляется в специфической форме. Так, для них совершенно не характерна простая аллитерация, так как

начальный повторающийся согласный всегда сопровождается одним и тем же гласным. То есть, начальная рифма образована целым слогом, состоящим из согласного и гласного. Принципы аллитерации и ассонанса здесь объединены и, по сути, образуют особый вид начальной рифмы, который уместно определить как слоговую начальную рифму. Рифма, образованная гласным звуком выдерживается более последовательно, чем аллитерация. В некоторых случаях начальный согласный в одной из строк может отсутствовать, гласный при этом сохраняется. Можно сделать предположение о том, что для тоджинской системы песенного стихосложения более существенным является принцип ассонанса.

¹⁷ При анализе темповых показателей мы опираемся на разработки новосибирских исследователей Н. М. Кондратьевой, Н. С. Капицыной и В. В. Мазепуса. *Капицина Н. С., Кондратьева Н. М.* Темповые характеристики как жанродифференцирующие признаки песенной традиции обских чатов // Народная культура Сибири: Материалы XIII научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск, 2004. С. 71–73; *Коллински М.* Определение темпа / пер. В. В. Мазепуса и Н. С. Капицыной // Сибирский альманах — 2005. Новосибирск, 2009. С. 125–132.

¹⁸ См. *Галицкая С. П.* Теория монодии. Ташкент, 1984.

¹⁹ В тувинском языке возможны два варианта произнесения термина *ыр* — односложного и с конечной огласовкой — *ыры*. У эрзинцев предпочтение имеет второй вариант.

²⁰ Сочетание «нг» передает заднеязычный носовой сонант, который в алтайской орфографии обозначается символом, отсутствующим в стандартных компьютерных азбуках.

²¹ *Сыченко Г. Б.* Традиционная песенная культура алтайцев: Дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1998.

²² *Рассадин В. И.* Монголо-бурятские заимствования в сибирских тюркских языках. М., 1980.

²³ *Сыченко Г. Б., Крупич Е. Л., Пинжина О. С.* Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири...; *Сыченко Г. Б., Пинжина О. С.* Метод построения диаграмм движения для изучения звуковосотности в типовых напевах // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции. М., 2008. С. 123–130.

²⁴ См., например, анализ вербальных текстов песенного типа «Самагалдай» в: *Кан-оол А. Х., Сыченко Г. Б.* Музыкальный фольклор Юго-Восточной Тувы...

²⁵ *Сыченко Г. Б.* Региональные исследования в Южной Сибири и в Республике Тыва...

²⁶ *Аксенов А. Н.* Тувинская народная музыка... С. 24.

О. Э. ДОБЖАНСКАЯ
(Дудинка)

*Обрядовый музыкальный фольклор
самодийских народов как объект изучения:
основные результаты и перспективы исследования¹*

Обрядовая музыка является одним из наиболее консервативных элементов культуры, поэтому изучение музыкального языка шаманского обряда способно ответить на многие вопросы современной науки. В частности, наличие общего музыкального языка и общего мелодического фонда является показателем исторической близости или даже единства народов, разделенных в более позднее время. В связи с этим этномузыковедческие выводы являются важнейшим материалом для интердисциплинарных исследований, связанных с изучением этнической истории и культурного развития коренных малочисленных народов Сибири.

К самодийским народам, объединенным в единую группу на основе лингвистической общности, относятся ненцы, энцы, нганасаны и селькупы. Самодийские народы относятся к коренным малочисленным народам Российской Федерации². В настоящее время народы, говорящие на самодийских языках, населяют большую территорию тундры и тайги на севере Евразии (от полуострова Канин на западе до Таймыра на востоке, бассейны рек Таз и Пур, среднее течение реки Обь, среднее и нижнее течение реки Енисей). Все современные самодийские языки признаны исчезающими и входят в Красную книгу языков народов России³. До последнего времени это были бесписьменные языки (это значит, что культурная традиция передавалась исключительно устным путем, и главную роль в передаче знаний играл фольклор). Письменность в самодийских языках была создана в XX в. (если письменность ненецкого и селькупского языков стала разрабатываться с 1930-х гг., то нганасанская и энецкая письменность появляются только в 1990-е гг.), и она до сих пор является малоупотребительной в народной среде: ею овладели, в основном, представители национальной интеллигенции — учителя, журналисты, писатели.

Критическое состояние характеризует не только состояние языков, но и культуры самодийских народов в целом. В развитии культуры самодийцев, как и у других коренных народов Сибири, произошел разрыв культурной преемственности и связи поколений: воспитанное в отрыве от традиционной жизни молодое поколение (20—30-летних) не унаследовало культуру старшего поколения (50—60-летних). Это было связано с несколькими причинами: утратой кочевого образа жизни (насильственный перевод на оседлость), постоянно растущем процессе ассимиляции коренного населения, русификацией всех сфер жизни, интернатной системой воспитания детей, разрушившей естественные механизмы передачи языка и традиционной культуры от старшего поколения к младшему⁴.

Для устных культурных традиций, которыми являются самодийские, разрыв преемственности поколений означал утрату огромных культурных пластов, связанных как с материальной, так и с нематериальной культурой. До сих пор с каждым днем, уносящим жизни старейших знатоков традиционной культуры, утрачиваются знания и культурное наследие коренных народов Сибири в целом, и самодийцев в частности. Данное критическое состояние культуры коренных народов вызвало необходимость немедленной фиксации традиционных музыкальных культур народов Сибири и последних уцелевших образцов шаманского культа, скорейшего изучения и осмысления этих исчезающих феноменов, учитывая возможность обсуждения зафиксированных образцов с живущими носителями культуры.

Изучение музыкальных особенностей шаманства самодийских народов немислимо без привлечения многочисленных материалов по этнографии ненцев, энцев, нганасан, селькупов из российской и зарубежной этнографической литературы. Автор считает, что для адекватного понимания звуковых явлений в культуре коренных народов значимо рассмотрение этих феноменов в культурном контексте. Этнографические работы Е. А. Алексеенко, А. Ф. Анисимова, В. И. Анучина, Г. М. Василевич, Л. Гейденрейха, Г. Н. Грачевой, Б. О. Долгих, К. Доннера, В. Евладова, М. А. Кастрена, А. И. Мазина, Г. И. Пелих, А. А. Попова, Г. Н. Прокофьева, Е. Д. Прокофьевой, П. Хайду, Л. В. Хомич и др. интересны для исследователя с нескольких точек зрения. Во-первых, они содержат ценный фактический материал по отдельным этносам (описания шаманских верований, обрядов, атрибутов), позволяющий восстановить утраченный ныне культурный контекст для сохранившихся в записях шаманских песнопений, во-вторых, на основе этих описаний возможно сравнительное сопоставление шаманской атрибутики и приемов камлания у самодийских и родственных народов.

К изучению шаманской музыки самодийских народов обращались российские и зарубежные исследователи, среди которых в первую очередь необходимо указать финских фольклористов и музыковедов Т. Лехтисало, К. Доннера, А. О. Вайзынена и Я. Ниemi⁵, эстонского

музыковед Т. Оямаа, российских этномузыковедов А. М. Айзенштадта, И. А. Богданова, О. Э. Добжанскую, Т. Ю. Дорожкову, Н. А. Скворцову, Ю. И. Шейкина.

Образцы шаманской музыки нганасан впервые были представлены в альбоме «Нганасанская музыка», который выпустил в начале 1980-х гг. музыковед И. А. Бродский (И. А. Богданов)⁶. Большой вклад в поле-вое изучение и публикацию нганасанских шаманских обрядов внесли Т. Оямаа, Ю. И. Шейкин. Шаманская музыка нганасан с этномузыка-ведческой точки зрения была описана и проанализирована в исследо-вании О. Э. Добжанской «Песня Хотарэ»⁷.

Первые записи ненецких шаманских напевов на фонографе были осуществлены в начале XX в. финским лингвистом Т. Лехтисало, в середине века нотировки этих напевов были опубликованы А. О. Вяй-зяненом, а в конце XX в. — вновь пересмотрены Я. Ниemi⁸.

Записанные в более позднее время шаманские напевы тундровых ненцев приведены в работе Я. Ниemi «Nenets songs»⁹, отрывки ненецких шаманских ритуалов проанализированы в статье Н. М. Скворцовой в томе «Фольклор ненцев» 60-томной серии «Памятники фольклора на-родов Сибири и Дальнего Востока»¹⁰. Таймырский контекст ненецким шаманским песням дает репертуар Деньчуде Мирных, записанный Ж. -Л. Ламбером в поселке Волочанка Таймырского района Красно-ярского края. Шаманские напевы лесных ненцев обсуждались в статье Я. Ниemi «Песни сновидения у лесных ненцев»¹¹, интересные образ-цы были опубликованы Т. Оямаа и К. Мяги в компакт-диске «Песни лесных ненцев»¹².

Шаманскую музыку селькупов впервые записал на фонограф в на-чале XX в. финский исследователь К. Доннер, его материалы изучили и опубликовали музыковеды А. О. Вяйзянен и Я. Ниemi¹³. В сборнике Ю. Юнкерова «Старинные и современные селькупские песни» пред-ставлены ноты и тексты нескольких шаманских напевов селькупов¹⁴. Современные данные по музыкально-обрядовому фольклору селькупов приведены в статьях Я. Ниemi «Музыкальный анализ селькупских шаманских песен»¹⁵, Т. Ю. Дорожковой «Кеты и селькупы»¹⁶. К име-ющимся музыкальным материалам хотелось бы приобщить и шаманские песни, опубликованные на диске А. Лекомта «Ненцы и селькупы» из серии «Музыка мира»¹⁷.

Ю. И. Шейкин в монографии «Музыкальная культура народов Северной Азии» дает краткую, но емкую характеристику шаманской музыки всех самодийских народов¹⁸.

Первым сравнительным исследованием шаманской музыки само-дийских народов Сибири является монография О. Э. Добжанской «Ша-манская музыка самодийских народов Красноярского края», в которой имеющиеся в литературе сведения по шаманской музыке самодийцев обобщены и синтезированы с собственными исследовательскими ма-териалами автора, в результате чего представлена целостная концепция

шаманской музыки на основе эстетического и музыкально-теоретического осмысления данного феномена¹⁹.

Музыкальным материалом монографии стали уникальные аудиозаписи полных шаманских обрядов и единичных шаманских песнопений, собранные на территории расселения самодийских народов в течение последних ста лет усилиями российских и зарубежных ученых, а также опубликованные нотные образцы шаманской музыки. Наиболее полно оказалась представлены нганасанские шаманские обряды, исполненные представителями двух последних поколений нганасанской шаманской династии *Нгамтусуо* 'Щедрые' (русская фамилия рода — Костеркины):

- 2 шаманских обряда Тубяку Дюходовича Костеркина (зафиксированы в августе 1989 г. в пос. Усть-Авам Таймырского автономного округа музыкально-этнографической экспедицией Сибирского отделения Союза композиторов РСФСР);

- обряд Демнине Дюходовича Костеркина (записан в 1977 г. на Таймыре, студия «Таллифильм»);

- обряд Дюлсымяку Демнимеевича Костеркина (записан в 1990 г. в Новосибирске, в студии Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки).

Исследование шаманской музыки самодийских народов, предпринятое автором статьи в монографии «Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края», привело к выводу о существовании общего для этих народов обрядового музыкального мышления, которое выражается посредством определенного набора средств музыкального языка. Это обрядовое музыкальное мышление, воплощающееся в конкретных языковых формах шаманского обряда, формирует неповторимый музыкальный стиль шаманского ритуала, характерными чертами которого являются:

- многоголосное коллективное пение,
- респонсорная техника многоголосия (типа солист/запев — хор/ответ),
- наличие сопровождающих пение звуковых инструментов (бубна и его заменителей),
- контрастно-составная музыкальная композиция, состоящая из «нанизанных» мелодий духов-помощников,
- звукоподражательные сигналы в вокальных партиях,
- восьмисложная метрика стиха,
- обрядовые ритмические формулы в мелодике,
- тенденция к повышению тональности пения, обусловленному повышению эмоционального тонуса певцов²⁰.

Выявленные характерные черты музыкального языка самодийского шаманства противопоставляют шаманскую музыку другим жанровым сферам самодийского фольклора. Они являются для данного культурного явления своего рода «порождающей грамматикой», на основе которой

могут быть реконструированы утраченные традиции шаманской музыки самодийских народов (например, энецкая или камасинская).

Представляя себе музыкальный стиль шаманского обряда как обобщенную целостность, необходимо учитывать, что шаманские обряды всегда индивидуальны, и связаны с личностью их творца — шамана как культурного деятеля. Индивидуальность шаманских исполнительских манер, атрибутов, обрядовых приемов, напевов духов-помощников обусловлена тем, что каждый шаман проходит свой собственный путь становления («свою дорогу»), на котором он обретает собственные способы, методики, секреты взаимодействия со сверхъестественным миром. Это явление ярко проявилось в различии индивидуальных стилей нганасанских шаманов из рода Нгамтусуо (эпической манере Тубяку, драматически-театрализованной манере Демнине, шаманском ритуале с элементами шоу Дюлсымяку), а также в различии мелодики ненецких, селькупских шаманских напевов, представляющих порой индивидуальные мелодические стили каждого шамана²¹. Поэтому поиск общего музыкального стиля самодийского шаманства, основанного на осознании закономерностей построения шаманского обряда как музыкального целого, выявлении основных моментов обрядового действия и мелодических констант, является длительным многоступенчатым путем обобщения, абстрагирования, исследовательского размышления.

Преобладание индивидуального начала в шаманском ритуале объясняется особенностями этой музыкально-ритуальной формы, вытекающими из ее сущности. Согласно предложенной Г. Б. Сыченко типологии музыкально-ритуальных форм музыкально-ритуальные формы подразделяются по признаку каноничности — на храмовые (письменно зафиксированные, являющиеся принадлежностью одной из классических религий) и нехрамовые (устные, характерные для фольклорных культур), а по типу адресанта — на персональные и коллективные²². С этой точки зрения шаманский ритуал, принадлежащий к персональным нехрамовым формам, закономерно несет большой отпечаток личностного начала.

Вследствие индивидуальности манер и стилей шаманства самодийцев, исследовательский процесс вряд ли можно считать полностью законченным. Шаманские музыкальные традиции и отдельные музыкальные факты, которые, как надеется автор, будут обнаружены у северных (тазовских) селькупов и ненцев полуострова Гыдан (у которых этномузыковедами пока не проводилась планомерная работа по фиксации музыкального обрядового фольклора), возможно, потребуют внесения корректив в сложившееся на сегодняшний день понимание музыкального мышления и языка самодийского шаманства. Однако, учитывая современное состояние шаманской традиции, которая исчезает буквально на наших глазах, переходя от живого бытования в разряд культурных раритетов, данную возможность не следует преувеличивать.

Вызывает интерес историческая ретроспектива рассмотрения самодийского шаманского обряда как особой культурной системы со сложившимися ментальными и художественными механизмами, в ракурсе определения времени возникновения этого явления. Поскольку выявленные типологические черты музыкального стиля связаны с типом интонирования (коллективным исполнением, респонсорным многоголосием, звукоподражательными сигналами), а также установленной стиховой метрикой и музыкальной ритмикой, они являются корневыми для данных культур. Общность музыкального стиля вряд ли может быть объяснена культурными контактами самодийских народов, заимствованиям и ассимиляцией культурных черт. Тотальное господство и укорененность в самодийских культурах «шаманского музыкального стиля» свидетельствует о том, что его возникновение относится, вероятнее всего, к эпохе культурной общности самодийцев — так называемой **прасамодийской эпохе** (начало IV тысячелетия до н. э. — конец I тысячелетия до н. э.).

Датировка прасамодийского периода и определение территории «самодийской прародины» в таежной зоне бассейна реки Енисей производилась венгерскими учеными П. Хайду и П. Верешем на основе сведений палеолингвистики и палеоботаники, а также Е. А. Хелимским на основе лексических данных²³. Для темы статьи наибольший интерес представляет лексика, связанная с религиозно-мифологическими системами древних самодийцев: «прасамодийское происхождение обозначений верховного небесного божества-демиурга **num*, идолов («шайтанов») **kājka*, шамана **tāce(pā)*, а также таких атрибутов и понятий шаманства, как бубен (**peŋkir*), колотушка шамана (**peŋkepsn*), ‘исполнять шаманские песнопения’ (**sāmpə-*), ‘жертва’ (**kāso(j)*) свидетельствует об архаичности тех религиозно-мифологических систем, где хорошо сохранена соответствующая номенклатура, в первую очередь ненецкой, селькупской и маторской...»²⁴. Указанные ученым корневые основы, сохранившиеся в современных самодийских языках, указывают не только на древность словарного состава этих языков, но и на существование прасамодийской мифологической картины мира и сформировавшегося института шаманства.

Дальнейшая история самодийцев связана с распадом их праэтнической общности, произошедшей в конце I тысячелетия до н. э., переселением пра-северосамодийских народов на север, к местам их современного расселения, и распадом пра-языковой общности на отдельные языки. Глоттохронологическая оценка, свидетельствующая о расхождении нганасанского и ненецкого языков более чем 1,5 тысячи лет назад²⁵, датирует предел существования пра-самодийской общности народов, в течение которой могли быть выработаны общие для этих народов стилевые закономерности шаманской музыки, серединой I тысячелетия н. э. Таким образом, к этому времени распада пра-северо-самодийской общности на отдельные народы (к середине первого

тысячелетия н. э.) музыкальный стиль шаманского обряда самодийцев должен был быть сформирован.

Лингвистические данные, свидетельствующие о наличии в IV тысячелетии до н. э. — I тысячелетии н. э. шаманистических представлений, сопоставимы с данными археологии и этнографии, которые относятся к периодам неолита, бронзового и железного веков и свидетельствуют о наличии на территории Сибири шаманских погребений и культовых мест, а также многочисленных изображений шаманов на наскальных рисунках-петроглифах²⁶. Эти графические, скульптурные, знаковые изображения представляют зооморфные и антропоморфные образы (шаман с бубном, шаман-птица, солнце, мировое дерево и др.), они свидетельствуют о широком распространении шаманизма по всей территории Сибири и раскрывают мировоззренческую сущность этого явления. В частности, наскальные рисунки, зафиксированные по берегам рек Лена и Ангара, представляют многочисленные законченные изображения шамана с бубном в орнитоморфном (птицеподобном) костюме. В связи с этим, при изучении самодийского шаманства необходимо учитывать его связи с наиболее древним пластом шаманизма, отличительным признаком которого является шаманство с бубном, который сформировался на территории Северной Азии в период неолита (IV—II тысячелетия до н. э.) и ранней бронзы (конец II тысячелетия до н. э. — начало I тысячелетия до н. э.).

Еще одну интересную ретроспективу изучаемого явления дает знакомство с трудом финского музыковеда Тимо Лейсио «Stylistic elements of runo song. The runo code». Изучая музыкальный стиль рунической поэзии, Т. Лейсио пишет о древнейшей форме исполнения рунических поэм и эпоса, существовавшей у протофиннов более 10000 лет назад. Это форма вопроса/ответа (или призыва/отклика), которая была типична для исполнения рунических поэм по время медвежьего праздника солистом и хором, и сохранилась до сих пор в хоровом пении карел-ижемцев, и в противопоставлении двух партий основного певца и подпевалы в повествовательном фольклоре финнов. Описывая респонсорий как древнейшую форму музыкальной организации целого, исследователь также указывает на восьмисложную метрику стихотворной строки как древнейший протофинский тип ритмической организации песни²⁷.

Принимая во внимание, что население этой территории было частично палео-европейским, частично прото-уральским (они говорили на прото-финно-угорском языке), восьмисложная метрика и респонсорная форма организации многоголосия, отмеченные как характерные черты шаманского музыкального стиля самодийцев, приобретают более древнее происхождение. В свете данных Т. Лейсио, возникновение респонсория как способа организации многоголосной музыкальной ткани необходимо отодвинуть как минимум на 6 тысяч лет назад (к периоду мезолита, XII—X тысячелетия до н. э.).

Шаманский ритуал вследствие своей консервативной природы (характерной в целом для обрядовой традиции, основанной на следовании образцовому канону) мог сохранить свойственные первобытному обществу древнейшие формы музыкального выражения, за которыми устанавливалась функция коммуникации со сверхъестественным миром духов. Данная гипотеза существования некогда общего древнейшего музыкального языка, служившего для общения людей со сверхъестественным миром, объясняет удивительные совпадения в средствах музыкального выражения шаманских заклинаний не только Восточной, Западной Сибири и финно-угорского культурного мира, но и более широкого географического ареала. Данное предположение, хотя и согласуется с мнением ведущих специалистов палеоэтнографии и палеолингвистики, требует дальнейшего осмысления с точки зрения музыковедения, так как в области данной науки оно высказывается впервые.

Именно с позиции изучения древнейших форм музыкального выражения, сохраненных в шаманском ритуале, интересно рассматривать родство музыкальных языков шаманского ритуала самодийцев и эвенков, долган, якутов и других территориально близких сибирских этносов. Автор не исключает прямых культурных контактов между соседними этносами и некоторых фактов культурных заимствований, в том числе, связанных с шаманской практикой (например, использование нганасанскими шаманами эвенкийского языка при пении определенных обрядовых песен)²⁸. Однако рассмотрение музыкального стиля шаманского пения как особого сакрального языка, выработанного для общения со сверхъестественным миром, открывает исследователю заманчивое пространство для мысли и новые перспективы.

Проблема респонсория — отличительной стилевой характеристики шаманского пения самодийских народов — приводит нас к проблеме «шаман и сказитель», достаточно разработанной в фольклористике и этнографии, но пока новой для музыковедения. Шаман и сказитель являются представителями сферы сакрального знания, вдохновленного сверхъестественными инспираторами-духами (с одной стороны — обрядово-экстатической практики освоения космоса, с другой стороны — мифолого-эпической картины мира). И шаману, и сказителю в традиционной обстановке шаманского обряда или эпического повествования вторят своими голосами помощники — «подпеватели» (нган. *туоптусу/туоптугусу*, нен. *тэлтана/тэлтаңода*, сельк. *кякакьльтымьль куп*, эвенк. *д'аридачатин*). Свидетельства музыковедов и этнографов позволяют рассматривать респонсорий как элемент музыкального языка эпических жанров балтийско-финских народов²⁹, что свидетельствует о близости шаманства и эпического сказительства.

И хотя культурно-мировоззренческая роль помощников-подпевателей благодаря исследованиям фольклористов ясна, однако закономерности строения музыкально-речевой ткани эпического повествования, образующейся благодаря «вторжению» в мелодизированный речитатив

сказителя реплик, вопросов и голосов помощников, пока не изучены. Однако очевидно, что для решения этой исследовательской проблемы недостаточно только музыковедческого подхода, но необходима совместная практическая работа с лингвистами-самоедологами.

Вдохновляющей перспективой для этномузыковеда является сотрудничество с лингвистами также в разработке теоретических проблем, имеющих отношение к музыкальной речи. Например, широкие нисходящие мелодии южных селькупов (диапазон которых составляет октаву и более) не имеют музыкальных аналогов в западно- и южно-сибирском регионах. Их происхождение, как кажется, обусловлено доминирующей нисходящей фразовой интонацией в селькупской речи (мнение лингвиста О. А. Казакевич). Интонационное родство и взаимообусловленность речевой и музыкальной интонаций селькупов является для исследователя побудителем к дальнейшему исследованию этой проблемы.

Особого внимания заслуживает проблема систематизации и описания обрядовых музыкальных инструментов самодийских народов и создание на ее основе объемного Атласа шаманских музыкальных инструментов Северной Азии как своего рода энциклопедии сибирского шаманства. При этом необходимо обращать внимание не только на конструкцию инструментов и способы игры на них, но и на украшающие инструменты орнаменты, украшения, рисунки. Изображения на шаманских бубнах уже анализировались этнографами и искусствоведами с точки зрения воплощения в них мифологических и ритуальных сюжетов, семантики этнического культурного пространства. Однако есть и новая идея для аналитического изучения бубнов. Во время частной беседы автора с археологом, доктором исторических наук Б. Фроловым во время VI Шаманского конгресса (Москва, 2004) им была высказана интереснейшая, но пока совершенно не разработанная мысль о том, что в рисунках на шаманских бубнах содержится кодировка исполняемых на этих бубнах ритмов (!). Этнографам известны изображения «северного сияния», состоящие из ритмически чередующихся черных и красных полос на обечайках нганасанских и энецких бубнов, изображения многочисленных оленей или человечков черного и красного цветов на внутренней полости бубнов. Известно, что рисунки на бубнах имели сакральное значение и наносились на новый бубен со всей возможной ответственностью. Поэтому автор считает, что применение к анализу этих рисунков математических методов может приблизить нас к пониманию закодированной в бубнах информации.

Исследование музыкального стиля самодийского шаманства является определенным вкладом в решение проблемы описания и идентификации этномузыкального контекста циркумполярной зоны, остро стоящей в настоящее время. Общность географического и культурного пространства государств, входящих в данную зону (России, США, Канады, Гренландии, Скандинавии), вызвала интерес к поиску культурных параллелей, сближающих народы этих стран.

Примечания

¹ Исследование выполнено при поддержке National Science Foundation (NSF), проект 0631970.

² По данным Всероссийской переписи населения 2002 г., ненцев насчитывается 41302 человека; селькупов — 4249 человек; нганасан — 834 человека; энцев — 237 человек. (Коренные малочисленные народы Российской Федерации: Итоги Всероссийской переписи населения 2002 г.: в 14 т. / Федер. служба гос. статистики. М., 2005. Т. 13. С. 17, 19, 25).

³ Красная книга языков народов России: Энциклопедический словарь-справочник / гл. ред. В. П. Нерознак. М., 1994.

⁴ Добжанская О. Э. Современное состояние фольклора коренных народов Таймыра // Семинар по выполнению Рекомендации ЮНЕСКО (1989) о сохранении традиционной культуры и фольклора в регионе Сибири Российской Федерации: сб. выступлений участников семинара / Нац. ком. Респ. Саха (Якутия) по делам ЮНЕСКО. Якутск, 19—22 августа 2001 г. Якутск, 2003. С. 50.

⁵ Пристальный интерес финских и венгерских ученых к языку и культуре самодийских народов, начиная с XIX века и до нашего времени, связан с единством происхождения и интересом к культуре родственных народов. Финны и венгры принадлежат к финно-угорской ветви уральской языковой семьи, а самодийские народы происходят от другого ответвления этой же семьи (самодийского).

⁶ Бродский И. А. Нганасанская музыка: Аннотация к пластинке. М.: Мелодия, 1982. 2 грп. м с30—17651003.

⁷ Добжанская О. Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: опыт этномузыковедческого исследования. СПб., 2002.

⁸ *Väisänen A. O. Samojedische Melodien. MSFOu 136. Helsinki, 1965. Niemi J. Transcriptions of nenets songs in A. O. Vaisanen's "Samojedische melodien" re-evaluated // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. T. 86. Helsinki, 1995. P. 129—166.*

⁹ *Niemi J. The Nenets songs: A structural analysis of text and melody. Tampere 1998.*

¹⁰ *Скворцова Н. М. О музыке традиционных ненецких песен // Фольклор ненцев / сост. Е. Т. Пушкарева, Л. В. Хомич. Новосибирск, 2001. С. 50—86.*

¹¹ *Niemi J. Dream songs of the Forest Nenets // Shamanhood: Symbolizm and Epic, ed. J. Pentikäljnen. Budapest, 2001. P. 135—154.*

¹² *Ojamaa T. Discovering Siberia: Songs of the Forest Nenets // Music of the Finno-Ugric peoples. Vol. 1. Estonian Literary Museum, 2002.*

¹³ *Väisänen A. O. Samojedische Melodien. MSFOu 136. Helsinki, 1965. Niemi J. Kai Donnerin tallentamat Selkupi- ja Kamassissamojedilaulut A. O. Väisänen "Samojedische Melodien" — nuottinnosjulkaisussa // Ethnomusicologian vuosikirja 1994. Helsinki: Suomen Ethnomusicologinen seura. P. 103—134.*

¹⁴ Старинные и современные селькупские песни / сост. и муз. редактор Ю. Юнкеров. Салехард, 1999.

¹⁵ *Niemi J. Tracing musical dialects of Selkup songs // Лингвистический беспредел: Сборник статей, посвященных 70-летию А. И. Кузнецовой / ред. Т. В. Агранат и О. А. Казакевич. М., 2002. С. 179—193.*

¹⁶ *Дорожкова Т. Ю. Кеты и селькупы // Музыкальная культура Сибири. Т. 1. Кн. 1. Традиционная культура коренных народов Сибири / гл. ред. Б. А. Шиндин Новосибирск, 1997. С. 103—129.*

¹⁷ *Lecomte H. Voices from the Arctic Land's End. Nenec. Sel'kup. Rec. 1997 // Music from the World. Siberie 7. P. (92743-2).*

¹⁸ *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996. С. 24, 26, 29, 34.

¹⁹ *Добжанская О. Э.* Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. Норильск, 2008.

²⁰ Там же. С. 92—105.

²¹ Там же. С. 33, 40, 46, 50.

²² *Сыченко Г. Б.* К проблеме типологии музыкально-обрядовых форм // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: Материалы междунар. науч. конф. / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки; Римский университет «Тор Вергата». Новосибирск, 2004. С. 83—95.

²³ *Hajdó P.* Über die alten Siedlungsräume der uralischen Sprachfamilie // Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1964. 14. P. 47—83. *Вепеш П.* К вопросу финно-угорской прародины и этногенеза венгров в свете новейших палинологических данных // CIFU 6: Studia Hungarica. Budapest, 1985. P. 9—17. *Хелимский Е. А.* Компаративистика, уралистика: Лекции и статьи. М., 2000.

²⁴ *Хелимский Е. А.* Указ соч. С. 16.

²⁵ Там же. С. 23.

²⁶ Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции: тез. докл. междунар. науч. конф. Якутск, 1992. С. 23—24. Regional Aspect of Shamanism. The International Conference on Shamanism. Seoul, 22—28 July, 1991. ISSR, University Kyung Hee, 1991. P. 146. *Фролов Б. А.* Дар знания и мотивация творчества // Шаманский дар. К 80-летию доктора ист. наук А. В. Смоляк / отв. ред. В. И. Харитонов. М., 2000. С. 278—291.

²⁷ *Leisiö T.* Stylistic elements of runo song. The runo code // Inspired by Tradition. Kalevala poetry in Finnish music. Finnish Music Information Centre Fimic, 2005. P. 45.

²⁸ *Грачева Г. Н.* Шаманы у нганасан // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. Л., 1981. С. 69—89. *Попов А. А.* Нганасаны: Социальное устройство и верования. Л., 1984.

²⁹ *Leisiö T.* Stylistic elements of runo song. The runo code // Inspired by Tradition. Kalevala poetry in Finnish music. Finnish Music Information Centre Fimic, 2005. P. 30—55.