От автора

Введение Глава 1 Глава 2 Глава 3 Глава 4 Глава 5 Заключение

Литература Summary Приложения

Оглавление Версия для печати

Введение

ЯКУТСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ
(Краткий музыкально-этнографический очерк)

Небольшой (в 1970 году — 296 тыс.) тюркоязычный народ якуты (самоназвание — *саха́*) не всегда населял огромную (свыше 3 млн. кв. км) территорию современной Якутской автономной республики. По преданиям, предки якутов—курыкане — обитали в степях южного Прибайкалья.[1] Жизнь забросила степных скотоводов на берега Лены и Вилюя. Это произошло, как считают историки, не позднее XII—XV веков (Окладников 1949; Константинов 1975). Проникнув затем в Верхоянье и на другие северные реки, пришельцы оттеснили в горы, в окраинную тайгу, в тундру коренных обитателей этих мест — эвенков (тунгусов), эвенов (ламутов), юкагиров (одулов) (Гурвич 1966, *39-46*).

В лютых условиях этого края, с его максимальными на Земле перепадами температур (свыше 100°), сказочными казались воспоминания о юге: лишь в богатырском эпосе и в языковых корнях продолжали жить яркие степные образы.[2] Суровая природа наложила свой отпечаток: в якутский язык вошли новые слова и понятия, потеснив стойкую пратюркскую основу.[3]

Якуты многому научились у бродячих таёжных охотников и рыболовов, но по-прежнему остались скотоводами. Они привели на Север табуны выносливых низкорослых лошадей и рогатый скот. С ними пришла высокая техника обработки железа, серебра, меди, с ними пришёл полукочевой уклад и полуфеодальное право. Расселившись чуть ли не посемейно, на больших расстояниях друг от друга, они продолжали кочевать, но лишь дважды в год: весной — к заливным лугам, осенью — на долгие «зимние квартиры».

Богатство и красочность якутского народного искусства удивляли и продолжают удивлять многих. Как сама их жизнь, духовный мир якутов слил воедино вольнолюбивые порывы степняков с причудливой и неуёмной фантазией обитателей Севера. Самые северо-восточные тюрки, сохранившие ветвь живого тюркского языка, якуты создали поэтический фольклор, в центре которого — монументальные сказания *олонхо*.[4] И весь этот фольклор — включая эпос —

пронизан песней.

«Якут на быке — всегда певец», — говорят в народе. Если представить, как бесконечна санная дорога, как усыпляюща трусца приземистой лошадки или задумчив шаг быка, как долго тянутся тёмные зимние вечера перед камельком, нетрудно согласиться, что без песни, такой же негромкой, мерной и нескончаемой, жизнь в тайге немыслима, как немыслимо без опьяняющего кругового танца поистине долгожданное, краткое и бурное северное лето.

У якутов богатые музыкальные традиции, в которых преобладает развитое и самобытное сольное вокальное искусство. Ансамблевое и хоровое пение раньше почти не практиковалось. Единственный жанр, где совместное пение обязательно, это традиционный, уходящий в глубь веков круговой танец *оһуокай*. Но и в осуокае традиции подлинного многоголосия фактически еще только складывались (Алексеев 1967; см. *здесь*).

Сравнительно слабо развит якутский инструментарий. Широко распространён, по существу, только *хомус* (варган), реже встречается *кырыымпа* (якутская самодельная скрипка), репертуар которой ограничивается из основном песенными мелодиями. Хомус, металлическая разновидность инструмента, распространённого на всех материках, используется мастерами-хомусистами как инструмент богатых темброво-колористических возможностей. Достигая удивительно многоцветного спектра звучаний и подлинно виртуозного блеска, якутские хомусисты в то же время крайне стеснены в мелодическом отношении: на хомусе могут быть выделены лишь несколько частичных тонов одного неизменного основного звука. Отсюда и преобладающий репертуар хомусистов — свободные тембровые фантазии, всевозможные звукоподражания и «зашифрованные» варианты популярных напевов, мелодии которых слушатель домысливает по знакомым ритмам и получревовещательной артикуляции.

Некогда огромной и мрачной выразительной силы достигал *дүҥүр* — шаманский бубен. Инструмент кастовый, он мало влиял на интонационный строй якутской народной песни, хотя каждый раз в какой-то мере предопределял звуковысотную сторону ритуального шаманского действа.

В прошлом, как показали изыскания якутского композитора Марка Николаевича Жиркова (1892—1951), якуты располагали еще несколькими ныне забытыми музыкальными инструментами.[5] В основном это различные виды ударных, не имевших точной настройки. И потому можно сказать, что вклад якутских инструменталистов в формирование национального ладового мышления, очевидно, был более чем скромным. Их искусство, как и традиционный якутский танец, преимущественно связано с народной песней. Подчинённое песенному фольклору, оно являлось в интонационном отношении лишь его пассивным отражением.[6]

Таким образом, изучая якутские лады, мы имеем возможность ограничиться одноголосной песенной мелодикой. Однако это ограничение отнюдь не упрощает нашу задачу, тем более что традиционная якутская песенность отличается жанрово-стилистическим многообразием и разветвленностью.

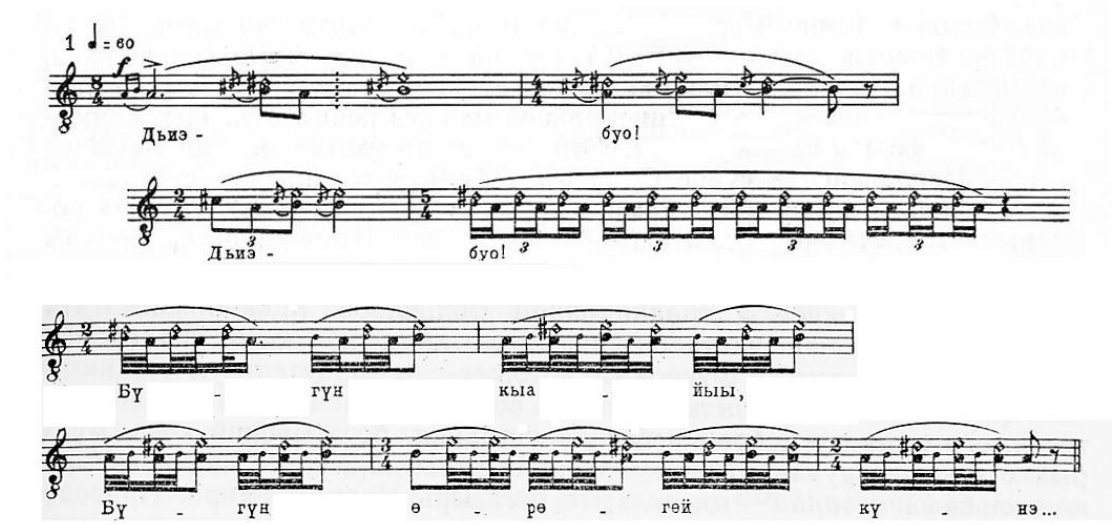
Издавна у якутов сложились два певческих стиля: «высокое», торжественное пение, требующее специальных навыков, и пение массовое, бытовое. Первый стиль получил название *дьиэрэтии ырыа* (плавная, протяжная, цветистая песня), второй — *дэгэрэн ырыа* (подвижная, размеренная песня). Стиль *дьиэрэтии*, сконцентрировавший в себе наиболее характерные черты национальной манеры пения, отличается большим тембровым своеобразием. Это не просто гортанное или горловое пение. Исполнение в стиле *дьиэрэтии* обильно уснащается специфическими фальцетными призвуками — кылысахами (*кылыһах*), техника которых вырабатывается длительной тренировкой. Имея характер кратких акцентных ударов особого тембра, то сравнительно редких, то частых, порой высотно неопределённых, но нередко очень отчетливых и постоянных по тону, кылысахи образуют своего рода мелодический и ритмический контрапункт к основному напеву. В результате возникает эффект «инструментального сопровождения», или, точнее, возникает иллюзия разнотембрового «сольного двухголосия».[7]

Стиль *дьиэрэтии* глубоко импровизационен. Владеющие им певцы — тоюксуты (от *тойук* — песнь) — выступают прежде всего как поэты, создающие песню непосредственно в процессе исполнения.

Даже повторяя тоюк, они каждый раз варьируют текст, иногда даже меняют его стиховую и ритмическую структуру, что неизбежно влечет за собой изменения музыкального ритма и интонаций. Однако мелодическая свобода в тоюках отнюдь не безгранична. Тоюксут редко выходит за пределы освоенного круга интонаций. Выбрав две-три краткие и ритмически однотипные попевки, он конструирует из них всё пространное мелодическое здание тоюка, его развёрнутую форму, в которой эпизоды чёткого речитирования сменяются красочными вокальными каденциями.

Как правило, каждый тоюк и отдельные его крупные разделы открываются широкими эпическими зачинами, мелодически так же богато орнаментированными, как и каденционные фиоритуры. Обычно это свободно распетое восклицание *«Дьиэ-буо!»* («Ну, вот!»), которым певец привлекает внимание слушателей и одновременно подготавливает образно-интонационный строй тоюка.[8]

Приведу самое начало типичного напева *дьиэрэтии* — вступительное восклицание и первую строку тоюка «День великой победы», созданного в 1945 году выдающимся певцом Устином Гаврильевичем Нохсоровым (1907—1951):[9]



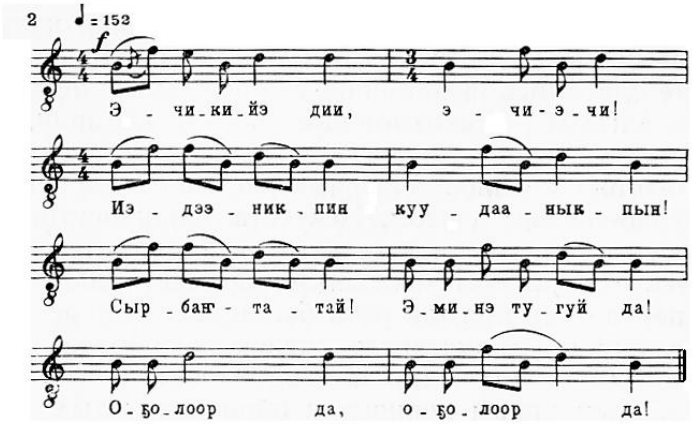
Пример 1

Тоюки — развернутые эпические импровизации, рождающиеся по любому возвышенному поводу, — основной, но не единственный жанр стиля *дьиэрэтии*. В этой торжественной манере импровизировались когда-то традиционные восхваления природы и обращения к духам-покровителям во время весенне-летних кумысных празднеств — ысыахов (*ыһыах*), так же слагались праздничные застольные песни и некогда многочисленные алгысы — всевозможные благопожелания, напутствия, славления.

Приподнято-торжественное пение тоюков и алгысов тесно связано с национальным героическим эпосом. Искусство олонхосутов (исполнителей эпоса) весьма близко искусству тоюксутов, поскольку пение в стиле *дьиэрэтии* составляет неотъемлемую часть любого олонхо; в форме тоюков передаётся прямая речь большинства персонажей. Лишь изредка для создания лирического женского образа используются приемы напевного бытового стиля или олонхосут прибегает к особым звукоизобразительным видам пения для обрисовки злых сил — чудовищеподобных богатырей Нижнего мира.[10]

Олонхо — сложный синтетический жанр, уходящий своими корнями в далёкое прошлое. Сюжетно разветвлённые его сказания включают многие тысячи строк аллитерированного поэтического текста, произносимого в особой напевно-скороговорной манере. Эта быстрая речитация постоянно сменяется пением многочисленных героев, наделённых собственной музыкальной характеристикой, своим кругом попевок.

Олонхосуты — не только поэты-импровизаторы, но и обязательно певцы-актеры, в совершенстве владеющие искусством перевоплощения. Они используют практически всё многообразие тембро-интонационных средств, накопленное в традиционном фольклоре. Можно насчитать больше десятка общеупотребительных мотивов, кочующих из одного олонхо в другое вместе с героями, которых они характеризуют. Такими «лейтмотивами» могут быть наделены богатырь Среднего мира, его невеста, его сестра—добрая небесная шаманка, богатырский конь, мудрый старец, старуха-рабыня, мальчик-посыльный, тунгусский богатырь или злобный *адьарай* — одноглазый богатырь Нижнего мира. Приведу фрагмент крикливой песни ещё одного комического персонажа — уродливой и незадачливой сестры (в некоторых олонхо — дочери) аджарая — в исполнении того же Устина Нохсорова:[11]



Пример 2

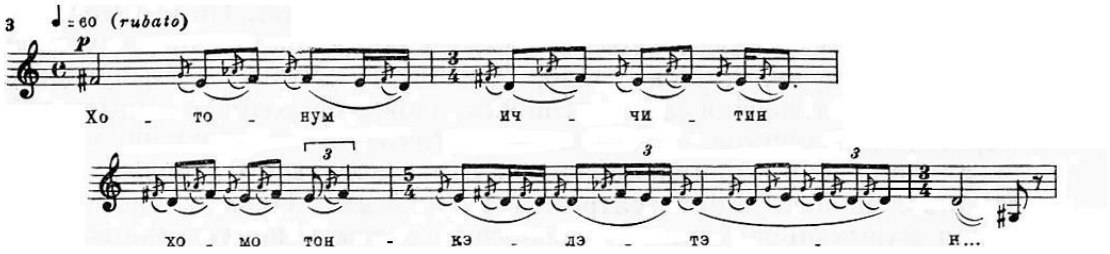
Активная, приплясывающая ритмика и постоянное варьирование краткого размашистого мотива приближают звучание этой песни к стилю бытовых танцевальных запевов. Тем не менее многое здесь — от своеобразно «утрированного» тоюка.

Всякий олонхосут без труда может создать приличествующую случаю эпическую импровизацию практически на любую тему, но все меньше остаётся певцов, в репертуаре которых было бы несколько полных олонхо. Если в материалах В.Л. Серошевского упоминается сказитель, исполнявший одно олонхо из вечера в вечер в течение целого месяца (Серошевский 1896, *611*), если ещё в начале века были живы мастера, знавшие до десятка и больше эпических сюжетов (в том числе двух- и трёхвечерних), то теперь исполняются в основном лишь небольшие фрагменты олонхо или их конспективно-сокращённые версии и пересказы.[12]

Как таковое искусство олонхо, безусловно, угасает. Но его могучий творческий дух наследуют сегодня самые разные проявления якутской художественной культуры — слово, живопись, музыка. Выпуклость образов, драматическая действенность сюжетов олонхо, актёрское мастерство олонхосутов послужили отправными моментами в зарождении национального театра, который с первых своих шагов в большой мере был театром музыкальным.[13] Не случайно первая якутская

музыкальная драма, переросшая затем в первую национальную оперу («Нюргун Боотур» М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского, 1947), возникла в результате сценической переработки одного из наиболее популярных олонхо. Большой успех первенца якутского оперного искусства не замедлил оказать сильное воздействие на бытование фольклорных его первоисточников. Мелодии отдельных арий-песен из оперы, записанные композиторами от известных олонхосутов, вновь вернулись в народ в качестве единых, теперь уже повсеместно распространенных образцов, вытеснивших остальные варианты.

Песенные фрагменты олонхо, эпически-возвышенные тоюки и алгысы составляют основной, «концертный» пласт стиля *дьиэрэтии*. Другую, тихую, как бы «камерную» его ветвь образуют различные виды сосредоточенного, самоуглубленного пения, использующие сходные структурно-интонационные приёмы и нередко связанные с болезненно-мрачной сферой шаманистических представлений.[14] Это и тихие, «про себя», заклинательные напевы, и разного рода собственно «болезненное» пение: *эҕэлҕэн ырыата* — песни-стоны, *көҕүтүү ырыата* — «заспинные песни» (монотонное пение, притупляющее боль), *мэнэрик ырыата* — припадок *мэнэрийи* (специфическое нервное расстройство, сопровождающееся пением; своего рода кликушество), *суланыы ырыата* — прощальное предсмертное пение людей, прежде не певших, и т. д. и т. п. Приведу редкий образец *түүл ырыата* — ночной песни (пение во сне или в полузабытьи):[15]



Пример 3

К «тихой» ветви *дьиэрэтии* нередко можно отнести и упоминавшиеся бесконечные песни путников — *айаан ырыата* или *суол ырыата* (дорожная, путевая песня).

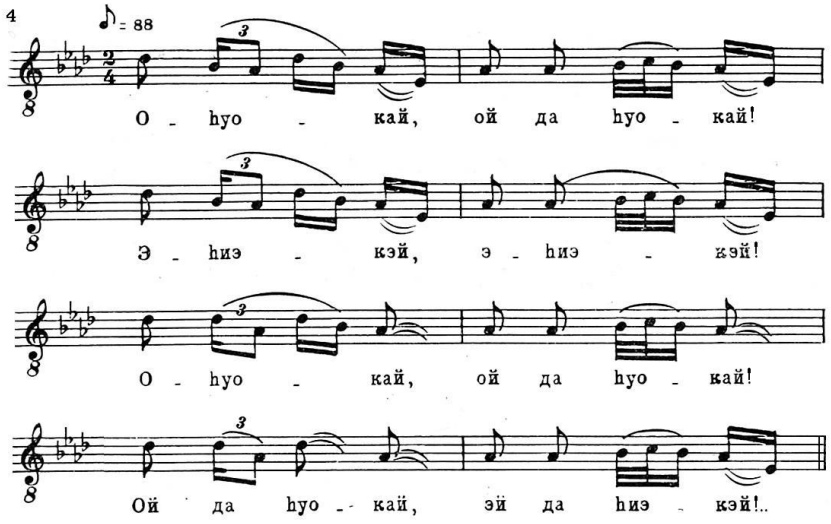
Вообще термин *дьиэрэтии*, если допустить очень широкую его трактовку, можно применить для обозначения особого способа вокализации самых разных по содержанию и жизненному предназначению поэтических текстов. Характерные приметы этого стиля можно нередко встретить почти во всех жанрах якутского фольклора. Но если в одних жанрах они являются абсолютно преобладающими, то в других певцы прибегают к речитированию в манере *дьиэрэтии* сравнительно редко. Тем не менее мне приходилось записывать и шуточные, и сатирически-обличительные, и даже колыбельные песни, исполняемые в этой манере, не говоря уже о любовных и лирически-созерцательных импровизациях.

Тематика лироэпических импровизаций, так же, как и сюжеты тоюков, может быть чрезвычайно разнообразной. Наряду с автобиографическими в них могут развиваться чисто бытовые ситуации. Помимо очень распространенных песен о любимых местах, о животных и птицах, в песенных импровизациях порой затрагиваются философские темы и настроения (песни о мироздании, о временах года). Известны случаи, когда в форму эпических импровизаций облекались мотивы социальной борьбы и политического протеста. Сами по себе приёмы вокализации оказываются

при этом достаточно нейтральными по отношению к конкретному содержанию текстов, они являются как бы одним из способов бытования устной народной поэзии. Не случайно в стиле *дьиэрэтии* реализуются подчас и древние мифологические сюжеты, и самая современная, политически актуальная тематика, не случайно это может быть и невнятное пение «про себя», и проникнутое рапсодическим духом выступление концертирующего тоюксута.

Таким образом, певческий стиль *дьиэрэтии* охватывает большинство жанров традиционного фольклора, и прежде всего те из них, которые так или иначе связаны со свободной поэтической импровизацией. В отличие от него стиль массового бытового пения — *дэгэрэн* — более прост и ординарен. Песни этого стиля поют все, они не требуют специальной подготовки. Однако и среди исполнителей в манере *дэгэрэн* есть признанные мастера — ырыасыты (якут. *ырыаһыт*, от *ырыа* — песня), пользующиеся любовью и уважением наравне с олонхосутами и тоюксутами. Особенно ценится искусство запевал осуокая, мелодика которого неразрывно связана с песенным стилем *дэгэрэн*.

Почти в каждом районе Якутии бытует свой традиционный запев осуокая, причем многие запевалы имеют собственный вариант такого запева. Особой известностью пользуются запевы вилюйского и олёкминского осуокаев. Отличительная черта последнего — отсутствие смыслового текста, замещаемого набором припевных слов:[16]

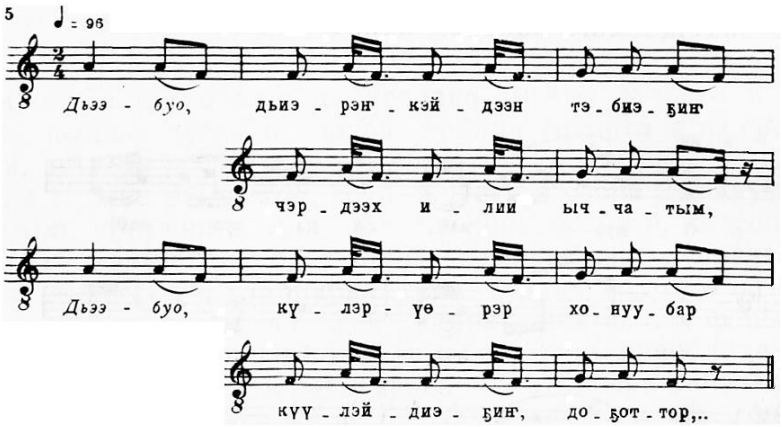


Пример 4

Характерные особенности мелодий осуокая определяются их назначением: они звучат на открытом воздухе, в праздничной обстановке и призваны вовлечь собравшихся в общий согласованный танец, то неторопливый и плавный (*хаамыы үнкүү* — танец шагом), то быстрый и темпераментный (*көтүү үнкүү* — танец прыжком).[17]

Бытовому пению в манере *дэгэрэн* вовсе не чужда импровизационность, а в круговом танце текстовая импровизация составляет даже существо жанра. Однако, в отличие от свободного эпического пения, ритмическая структура импровизируемого текста строго подчиняется здесь интонационной формуле постоянного напева. Строение каждой отдельной реплики запевалы, подхватываемой

всеми участниками танца, регламентируется жёсткой семисложной и восьмидольной метроритмической схемой, которая благодаря неослабевающей популярности осуокая утвердилась во многих других жанрах бытовой песни, в том числе и не связанных с танцевальным движением. Приведу, например, лирическую по содержанию песню *«Дьээ-буо, дьиэрэҥкэй»*, записанную от Н.Г. Алексеева в 1962 году в Сунтарском районе:

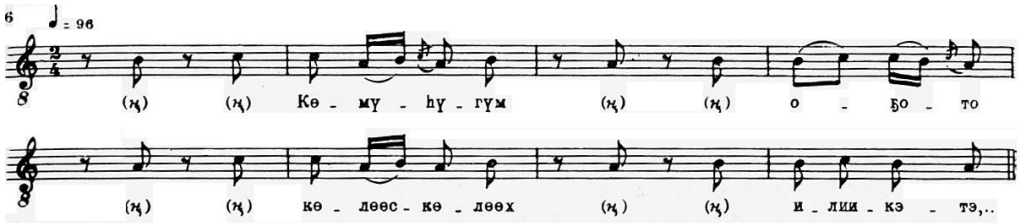


Пример 5

Как и в стиле *дьиэрэтии*, в рамках бытового пения наблюдается большое разнообразие жанров. В повседневном быту широко распространены лирические песни: любовные и песни о природе. Среди первых особую разновидность представляют *туойсуу ырыата* — песни-припевания. Это своего рода соревнования в мелодической выдумке, когда двумя-тремя штрихами создаётся лирически окрашенный портрет возлюбленного или возлюбленной, портрет, в котором нередко ощущаются юмористические нотки.

У якутов, которые вообще очень высоко ценят острое слово, чрезвычайно популярны шуточные песни. Многие из них по жанру близки озорным частушкам, некоторые исполняются в духе искромётных народных скороговорок — *чабырҕах'*ов.

До настоящего времени распространены так называемые «нёбные» песни (*таҥалай ырыата*), отличительная особенность которых заключается в периодическом прищёлкивании языком о нёбо на резком двойном вдохе. Мелодически очень близки к ним теперь уже забываемые *хабарҕа ырыата* (горловая песня с хрипами) и *хоҥсуо ырыата* (носовая, «гнусавая» песня):[18]



Пример 6

Сравнительно редко звучат теперь трудовые песни, связанные со скотоводческим и земледельческим бытом. Как и древние обрядовые напевы, их трансформированные «остатки» перешли в детский игровой фольклор, представляющий собой самостоятельную и чрезвычайно интересную область современной якутской песенности.[19] Иногда встречаются женские песни, исполнявшиеся за меховым шитьём.[20]

В материалах прежних исследователей и в памяти знатоков старины сохранились, кроме того, свидетельства о некогда распевавшихся военных песнях-гимнах, о пении во время гадания (*таҥха*) или во время работы на ручной мельнице, о погребальных плачах (в частности, о ритуальном оплакивании мужа — *эр аһыыта*). Среди всех видов собственно бытовой песенности, пожалуй, только *биһик ырыата* — колыбельные песни — полностью сохранили своё значение до настоящего времени.

Разумеется, не всегда песни перечисленных жанров можно с уверенностью относить к стилю *дэгэрэн*.[21] Некоторые исследователи предполагают даже, что сам этот стиль окончательно сформировался сравнительно недавно. Существование подобного типа мелодий прослеживается более или менее определённо лишь на протяжении двух-трёх последних столетий, то есть тогда, когда ощутимое воздействие на якутскую мелодику могла оказывать русская песня (Якутия была присоединена к Российскому государству в 1632 году).

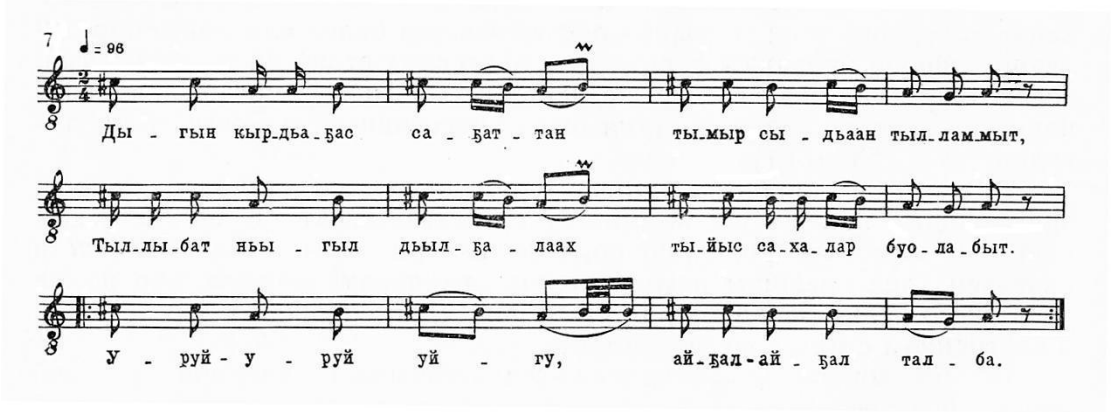
Как бы там ни было, наличие промежуточных жанров и жанров, включающих напевы обоих стилей, свидетельствует об органическом единстве якутского традиционного фольклора. Если стиль *дэгэрэн* и развился позже эпического пения *дьиэрэтии*, то он развился, бесспорно, на его основе и в постоянном с ним взаимодействии.

О бесспорном интонационно-стилистическом влиянии русской народной и революционной песенности можно говорить лишь в начале нашего века в связи с возникновением новой массовой якутской песни, в свою очередь развившейся на основе традиционной манеры *дэгэрэн*. В условиях тесного межнационального общения, в обстановке революционного подъёма и жестокой классовой борьбы якутские массы проявили большую творческую активность. В первые же годы советской власти повсюду возникали хоровые кружки, зарождалась музыкальная самодеятельность. Только что возникшая якутская хоровая песня явилась действенной агитационной и мобилизующей силой.

В апреле 1917 года Платон Ойунский написал по заданию Емельяна Ярославского «Песню рабочего» (*«Улэһит ырыата»*), а несколько позже перевёл на якутский язык текст «Интернационала» (оба текста распространялись Якутским комитетом РСДРП в виде листовок). Тогда же зазвучали и многие другие массовые песни. Их мелодии, основанные на бытующих попевках *дэгэрэн*, часто перекликались с интонационным строем русских революционных песен, с их бодрым маршевым складом.

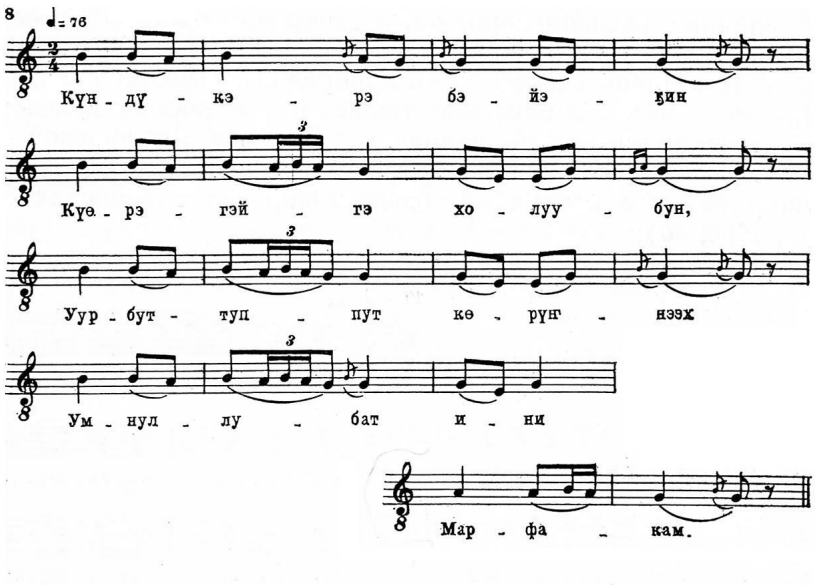
Пожалуй, наибольшей любовью пользовалась в годы революции песня на слова Анемподиста Софронова *«Дыгын кырдьаҕас саҕаттан»* («Со времён старца Дыгына»), приобретшая огромную

популярность. Впоследствии она была необоснованно объявлена «националистическим гимном» и больше публично не исполнялась. До сих пор многие хорошо помнят мелодию «Дыгына», хотя в республике нотный текст песни никогда не публиковался.[22] Приведу одну из недавних записей, с ладомелодической точки зрения представляющую особый интерес как случай исключительно устного бытования современного напева:[23]



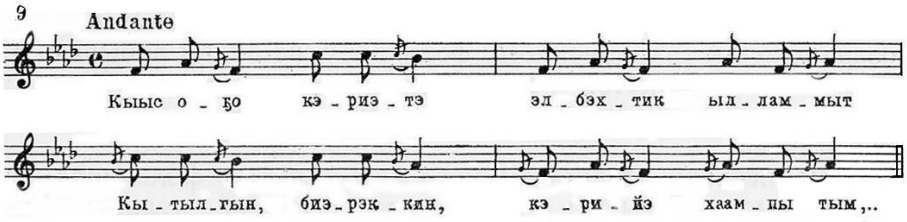
Пример 7

От песен 20-х годов берет начало стиль якутской советской песни, развивающейся рука об руку с современной поэзией. Стихи якутских поэтов ложатся в основу творчества самодеятельных композиторов-мелодистов, песни которых постоянно пополняют репертуар народных певцов. Их лирические интонации черпаются в традиционном бытовом пении, а форма определяется строфикой текста:[24]



Пример 8

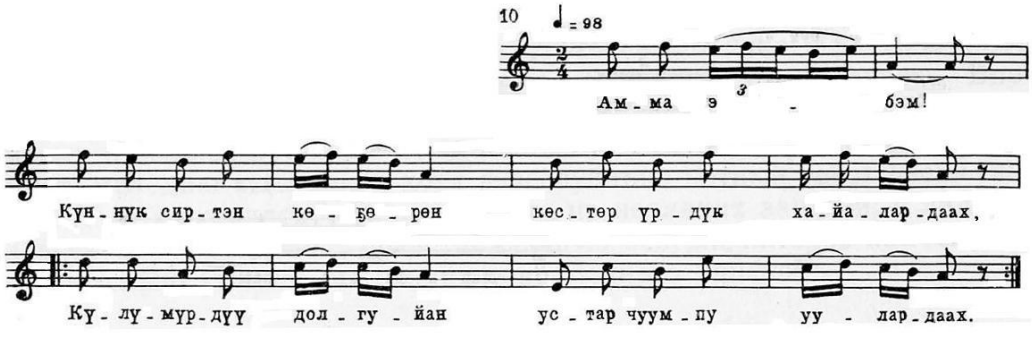
В годы Великой Отечественной войны расцвет якутской лирической и патриотической песенности был связан с именем М.Н. Жиркова, давшего путевку в жизнь многим общенародным песням тех лет. Приведу одну из его мелодий — песню-романс *«Өлүөнэ өрүскэ»* («Реке Лене», слова М.Туласынова), распевавшуюся наряду с подлинно народными (Жирков 1948, *81*):



Пример 9

Особенно широкий размах движение якутских мелодистов получило в 50-е годы, когда со своими лучшими песнями выступили талантливые песенники Захар Винокуров (1922—1957), Христофор Максимов (1917—1980), Серафим Павлов (род. 1928). Мелодическое творчество каждого из них обладало яркой индивидуальностью и в то же время не порывало с народной песенной традицией.

И всё же в новой якутской песне порой очень ощутимо ладоинтонационное влияние русской народной и советской массовой песенности. Наиболее органичным это влияние оказалось там, где якуты и русские издавна жили в добрососедстве, — в прибрежных ленских селах, на Алдане, Олёкме, Амге. Не случайно такой популярностью пользовалась, например, песня амгинской мелодистки Клавдии Ануфриевой *«Амма эбэм»* («Амга-река», слова И.Дорофеева), сочетающая традиционную якутскую ритмику с непринуждённостью широких славянских интонаций (СЫ 1956, *36*):



Пример 10

Ещё в годы революции якутские певцы познакомились с мелодичной украинской песней, с татарской и монгольской пентатоникой. Позднее через радио и кино пришло знакомство с музыкой других народов, с модной зарубежной песней (так, например, заметный след в некоторых песнях 1950-х годов оставило увлечение музыкой популярных индийских кинофильмов). Конечно, не стоит преувеличивать значение всех этих влияний на развитие мелодического мышления якутских певцов, но, возвращаясь к традиционному фольклору, не будем забывать о многовековом общении якутов с соседними народами, прежде всего с эвенами и эвенками, влияние которых особенно ощутимо в окраинных районах Якутии.

Вообще, исследователю якутского музыкального фольклора необходимо постоянно учитывать особенности песенной культуры весьма удалённых друг от друга районов республики. Различия касаются как общеэтнографической, так и собственно музыкальной стороны. Помимо заметных жанровых несоответствий (разная степень развития и разная сохранность отдельных жанров), обращает на себя внимание различие музыкальных «диалектов». Условно в якутской фольклорной песенности можно выделить три основные локально-стилистические группы: центральную (приленскую), вилюйскую и северную (янско-индигирско-колымскую).

Если сравнить, например, напевы *дьиэрэтии*, записанные в разных районах, нетрудно заметить, что приленская манера отличается усиленным мелодическим орнаментированием и неторопливым распеванием слова, в то время как вилюйская — отчётливым, скандированным его произнесением. Если приленский певец медленно «расходует» текст (*тардан ыллыыр* — «поёт, украшая каждый слог»), то вилюйский тоюксут быстро и чётко излагает содержание (*этэн ыллыыр* — «поёт, выговаривая»). Для северных якутов характерна негромкая манера пения, ограниченного по амбитусу, но тонкого и изменчивого по «микронюансировке».

В современном народнопесенном быту, с утверждением через печать и радио единого, известного буквально всем и каждому песенного репертуара, локальные различия районов начинают стираться. Происходит постепенная нивелировка местных исполнительских манер, формируется общенациональный певческий стиль. Всё более заметную роль в этом необратимом процессе начинает играть профессиональное музыкальное искусство, вышедшее из недр народного и в свою очередь влияющее на развитие фольклора.

Примечания

[1] Воинственное племя курыкан не раз упоминается на страницах увлекательного исследования Л.Н. Гумилева «Древние тюрки» (М., 1967).

[2] Фольклорно-лингвистические подтверждения южного происхождения якутов приводит А.П. Окладников (1949, *266-298*).

[3] В современном якутском языке, если исключить русские заимствования, приблизительно поровну тюркских, монгольских и палеоазиатских корней.

[4] В настоящем издании написание якутских слов выделяется *курсивом*.

Якутская письменность, переведённая в 30-е годы с латинской на кириллическую графическую основу, использует пять особых букв, передающих специфические фонемы:

Ҕҕ —грассирующее «г» (украинского типа);
Нҥ — заднеязычное носовое «н» (как нем. ng);
Өө — огублённое переднее «о» (как нем. ö);
Үү — огублённое переднее «у» (как нем. ü);
Һһ — легкое, на выдохе «х» (как нем. h).

В кириллических текстах якутское *h* нередко принято было трансформировать в «с», хотя это и не соответствовало нормам традиционного произношения. Следует кроме того иметь в виду, что буквосочетание

дь приблизительно соответствует мягкому «дж». Нужно учитывать также наличие дифтонгов (*иэ, ыа, уо, үө*). Ударения в якутских словах (слабо выраженные), как правило, приходятся на последний слог. Значительно существеннее различение долгих и кратких гласных (долгота передаётся на письме удвоением буквы).

[5] В исследовании М.Н. Жиркова «Якутская народная музыка» (Якутск, 1981) описаны около двадцати таких инструментов.

[6] Большие изменения, происходящие сейчас как раз в области хоровой, инструментальной и танцевальной якутской культуры, могут интересовать нас в настоящей работе лишь постольку, поскольку они оказывают воздействие на самый новый пласт народной песенности. В годы советской власти началось интенсивное развитие многоголосного пения, стали возникать различные инструментальные ансамбли, в частности ансамбли хомусистов и оркестры реконструированных народных инструментов, появились сценические танцы с инструментальным сопровождением. Все эти новые явления музыкального быта, безусловно, влияют на современную песенную интонацию и ее ладовую сторону, о чём речь ещё будет идти в заключительных разделах книги.

[7] Природа якутских кылысахов еще не изучена (не ясно даже происхождение самого термина), в связи с чем до сих пор нет единодушия по поводу их нотации. Принятое ранее условное изображение кылысахов перечёркнутыми форшлагами (часто терцовыми или квартовыми) основывалось на мнении, что кылысахи представляют собой особые, быстрые форшлаги. Однако непрерывность основной мелодической линии, обилие в ней действительных форшлагов и, главное, тембровая специфика кылысахов часто ставят под сомнение подобный способ записи. В настоящей работе ярко выраженные кылысахи обозначаются ромбическими (флажолетными) знаками на месте их действительного звучания. Данный способ предложен автором совместно с А.В. Рудневой в 1957 году.

[8] По этому наиболее распространённому начальному возгласу стиль *дьиэрэтии* в быту нередко называют песнями *«дьиэ-буо»*.

[9] Запись на дискограф произведена в 1946 году Н.М. Бачинской и К.Г. Свитовой в фольклорном кабинете Московской консерватории (инв. № 1133). Нотация, как и во всех случаях, когда это специально не оговорено, выполнена мною.

[10] Согласно древним космогоническим представлениям, вселенная в олонхо делится на три мира. В подсолнечном Срединном мире живут легендарные предки якутов — племя *айыы аймаҕа*. На семи из девяти ярусов Верхнего (южного) мира и в зловещем Нижнем (северном) мире обитают прочие сказочные племена, нередко враждебные богатырям *айыы*. Центральная идея якутского эпоса — торжество многотрудной борьбы за свободу и счастье людей земли. Наряду с этим в олонхо существуют сюжеты лирического и юмористического склада.

Обстоятельное рассмотрение сюжетной стороны олонхо и его персонажей предпринято в монографии И.В. Пухова (Пухов 1962). Блестящее эссе «Якутская сказка (олонхо), её сюжет и содержание» принадлежит перу поэта-революционера Платона Ойунского. который сам был незаурядным олонхосутом (см.: О й у н с к и й П . А . Соч., т. 7. Якутск, 1962).

[11] Материалы фольклорного кабинета Московской консерватории, нив. № 1135.

[12] Мне довелось в 1958 году записывать от А.Г. Агапова (село Амга) в течение почти восьми часов сокращённый вариант двухвечернего олонхо *«Алтан Сабарай бухатыр»* — вариант, содержащий 36 песенных эпизодов. В 1970 году фирма «Мелодия» выпустила комплект из девяти долгоиграющих пластинок с записью (также в сокращении) известного олонхо П.Ойунского «Нюргун Боотур Стремительный» в исполнении артиста Якутского музыкально-драматического театра Г.Г. Колесова.

[13] По свидетельству очевидцев, в Якутии издавна предпринимались попытки коллективного исполнения олонхо: несколько певцов распределяли между собой роли отдельных героев и разыгрывали нечто вроде театрального представления. В наше время широко распространены сценические постановки олонхо силами участников художественной самодеятельности.

[14] Отдельные образцы *ойуун ырыата* (песни шаманов), а также подражания им (*ойуун утуктуу*), рассматриваются в настоящей работе лишь в специальном, ладоинтонационном аспекте. Интересующихся сведениями по якутскому шаманизму отсылаю к недавно опубликованному труду И.А. Худякова (1969) и только что вышедшей работе Н.А. Алексеева «Традиционные религиозные верования якутов в XIX — начале XX в.» (Новосибирск, 1975).

[15] Пение во сне довольно часто встречается у якутов. Приводимый образец, напетый певцом из Алексеевского района Лукой Николаевичем Турниным в 1969 году, представляет собой имитацию ночного пения пожилой женщины. (Подробнее о болезненных видах пения см. *здесь*.)

[16] Запев олёкминского танца в исполнении Устина Нохсорова (материалы фольклорного кабинета Московской консерватории, инв. № 1140).

[17] Вилюйский осуокай нередко предваряется медленной вступительной частью, исполняемой в манере *дьиэрэтии* и называемой «тоюком».

[18] Приводимый образец *хоҥсуо ырыата* записан от певца из Мегино-Кангаласского района Алексея Леонтьевича Попова (1923–2005).

[19] В Амгинской экспедиции 1958 года было записано, например, несколько вариантов весенней заклички птиц *«Сэтэкэ-сотоко»*, обрядовый смысл которой совершенно скрыт от распевающих её детей.

[20] Варианты такого напева записаны мною во время Таттинской экспедиции 1967 года. Песню плотника записал на Вилюе в 1954 году Грант Григорян (см.: Григорян, 1956, *74*).

[21] Напомню, что здесь перечислены только те жанры бытового пения, которые не были непосредственно связаны с шаманским действом.

[22] Запись «Дыгына», сделанная в 20-е годы И.П. Яунзем, была издана в обработке для голоса с оркестром Максимилианом Штейнбергом (Шесть народных песен. Серия 2, ор. 22. М., 1932, с. 16). В 1927 году якут-партиец Г.Н. Емельянов, командированный в Кзыл-Орду (Казахстан), сообщил мелодию этой песни А.В. Затаевичу, в архиве которого сохранилась соответствующая нотация (Затаевич 1971, *214-217*).

[23] Записано в 1969 году в Москве от Л.Н. Турнина из Таттинского района. Целотонный тетрахорд в данном случае весьма приблизительно передаёт особенности интонирования: *cis*[1] здесь всюду низкое, *g* — постоянно высокое.

[24] Кому принадлежит первоначальная мелодия этой «Песни Марфы» (*«Маппа ырыата»*) на слова Е.Сивцева (Таллан Бюрэ), установить теперь уже трудно, несмотря на значительное число публикаций. Приводимый здесь вполне фольклоризировавшийся её вариант сообщён в 1962 году певцом из Сунтарского района Н.Г. Алексеевым, который произвольно изменил общеизвестный рифмованный текст песни.

От автора

Введение Глава 1 Глава 2 Глава 3 Глава 4 Глава 5 Заключение

Литература Summary Приложения

© Sakha Open World