

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**  
**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Арктический государственный институт  
культуры и искусств»**

**На правах рукописи**

**КАРДАШЕВСКАЯ ЛИЯ ИВАНОВНА**  
**ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР ЭВЕНКОВ ЯКУТИИ**

**Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство**

**диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

**Научный руководитель: доктор искусствоведения  
Добжанская Оксана Эдуардовна**

**Якутск  
2021**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. ЗВУЧАЩИЙ ЛАНДШАФТ КАК ИСТОЧНИК ПЕСЕННОЙ МЕЛОДИКИ ЭВЕНКОВ.....</b>	<b>32</b>
1.1. Звукоподражательная основа мелодики – проявление звуковой архаики в музыкальном фольклоре эвенков.....	36
1.2. Оленеводческие звукоподражания и сигналы.....	39
1.3. Охотничьи сигналы.....	43
1.4. Имитации голосов птиц.....	52
1.5. Звукоподражания в шаманских камланиях.....	56
<b>ГЛАВА 2. ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР ЭВЕНКОВ В МНОГООБРАЗИИ ЖАНРОВЫХ ПРОЯВЛЕНИЙ .....</b>	<b>66</b>
2.1. Лирические песни-импровизации.....	74
2.2. Эвенкийские колыбельные песни.....	84
2.3. Обрядовые песни.....	94
2.4. Современные (инновационные) песни.....	103
2.5. Формульные напевы как основа мелодики песенных жанров.....	117
<b>ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ РАЗЛИЧИЯ ПЕСЕННЫХ ЖАНРОВ В ЛОКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ ЭВЕНКОВ ЯКУТИИ .....</b>	<b>128</b>
3.1. Ладовые особенности напевов.....	128
3.1.1. Ладовая организация лирических песен-импровизаций алданских, олёмминских эвенков.....	128
3.1.2. Ладовая основа лирических песен оленёкских эвенков.....	132
3.1.3. Ладовая организация колыбельных песен .....	135
3.1.4. Ладовая организация обрядовых напевов алгавка.....	139
3.1.5. Ладовая основа современных (инновационных) песен.....	143
3.2. Звукорядные структуры.....	147
3.3. Ритмические формулы напевов.....	153

3.3.1. РФ в песнях алданских эвенков.....	154
3.3.2. РФ в песнях олёмминских эвенков.....	162
3.3.3. РФ в песнях оленёкских эвенков.....	164
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>170</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>177</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность.** Тема диссертационного исследования является на сегодняшний день актуальной. В настоящее время, в век глобализации, остро стоит проблема сохранения культурного наследия и культурного многообразия, традиционного уклада жизни, а также развития и поддержки коренных малочисленных народов Сибири и Дальнего Востока. Озабоченность мирового и российского сообщества критическим состоянием культуры коренных народов России и мира выражена в таких документах и актах, как «Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии» (2001), «Конвенция ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия» (2003), создание Российского комитета по сохранению нематериального культурного наследия при Комиссии РФ по делам ЮНЕСКО (2003), Концепция федеральной целевой программы «Экономическое и социальное развитие коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего востока до 2015 года» (2007), «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» (2016), где говорится о праве на сохранение и развитие культурно-национальной самобытности народов и иных этнических общностей и др.

Особая актуальность работы связана с тем, что эвенки являются коренным малочисленным народом Арктики. «Арктика – это регион, в последние десятилетия привлекающий к себе в российском и мировом сообществе все больше внимания. И дело не только в том, что это регион признан стратегическим центром развития Российской Федерации, имеющим определяющее значение не только для геополитики, но и для экономики нашей страны» [Шейкин, Добжанская 2020, 52]. Наряду с экономическим освоением арктического региона, важной задачей является культурное и духовное освоение Арктики. Акцентируется внимание на накопленном за многие столетия опыте адаптивования человека к экстремальным природным условиям, о сложившихся у коренного арктического населения уникальных

этнокультурных и художественных традициях, о ценностных ориентациях северных людей.

К сожалению, необходимо констатировать, что современное состояние традиционной культуры и музыкального фольклора народов Сибири и Севера является весьма критическим. С уходом представителей старшего поколения, знатоков традиций исчезают целые жанры, оказываются забытыми тексты, мелодии.

Демонстрация образцов традиции молодым поколением уже не является естественной формой этнического поведения, а всего лишь явлением вторичного бытования фольклора (фольклоризмом). Некогда реликтовые формы поведения приняли формы «имитационного исполнения традиции, т.е. организованного фольклоризма» [Шейкин 2011, 352].

В настоящее время в Якутии почти не осталось носителей эвенкийского языка. «Анализ современной ситуации эвенкийского языка... позволил внести ее в группу, где эвенкийский язык имеет неблагоприятные параметры по большинству позиций, сохранение и развитие которого в наибольшей степени зависит от целенаправленных усилий государственной и языковой политики» [Дьяконова М. 2019, 158]. ЮНЕСКО в 1996 и 2001 годах опубликовали первую и вторую версии «Атласа языков мира, находящихся под угрозой исчезновения». В 2010 году была издана последняя версия атласа, в которой представлено около 2,5 тыс. языков, 230 из которых исчезли с 1950 года. Эвенкийский язык в Атласе оценивается как «серьезно уязвимый (severely endangered)» и имеет следующее описание «язык использует старшее поколение, а поколение родителей понимает то, что говорят на нем, но не использует его в общении друг с другом и со своими детьми» [<http://www.unesco.org/culture/languages-atlas/en/atlasmap.html>; Писанко 2019].

В связи с этим, остро встает проблема защиты национальной культуры, и музыкальный фольклор малочисленных народов, в рамках этого

вопроса, также нуждается в пристальном внимании, изучении и осмыслении. Это является одной из важных проблем не только современного этномузыкознания, но и фольклористики, этнографии, культурологии и т.д. Постепенно исчезают целые пласты традиционной музыкальной культуры, уходят последние знатоки и хранители древней культуры, поэтому особую актуальность обретает сбор и обработка собранных экспедиционных полевых материалов по фольклору малочисленных народов Сибири и Дальнего Востока. События XX века, коллективизация и множество других реорганизаций, изменили образ жизни эвенков, бывший когда-то кочевым, народ стал оседлым, произошли изменения в их культуре. В настоящее время критическими для состояния культуры эвенков являются следующие проблемы: утрата кочевого образа жизни (компактное проживание в поселках, «уход в небытие» традиционных видов хозяйства, обрядов и т.д.), потеря языка, ритуально-обрядовых традиций и устного народного творчества, как кодов культурного самосохранения и др.

Эвенки – один из самых многочисленных и широко расселенных древнейших коренных народов Сибири, который издавна кочевал от Енисея до Тихого океана. Самоназвания эвенков: *эвэнки, эвэн, илэ, мата* и др. Этноним эвенки стал официальным в 1931 году, в литературе дореволюционного периода фигурировало старое название народа тунгусы. Отдельные группы эвенков были известны как *орочоны, бирары, манегры, солонь* [Василевич 1969, 9-10; Энциклопедия... 2005, 398]. Эвенкийский язык принадлежит к тунгусо-манчжурской группе алтайской языковой семьи. По данным переписи населения 2010 года, в России проживает 38 396 эвенков [www.perepis-2010.ru]. Компактными группами эвенки живут в Эвенкийском муниципальном районе Красноярского края, в Иркутской и Читинской областях, в Республике Саха (Якутии) и в Республике Бурятия, в Хабаровском крае, Амурской, Сахалинской областях. Вне России 38 701 эвенков живут в Северо-Восточном Китае (Маньчжурия) и несколько тысяч –

в Монголии. В Республике Саха (Якутия) живет больше половины всех эвенков России. К 2010 году их насчитывалось 21008 человек [<http://sakha.gks.ru>]. Они живут почти во всех районах республики: Алданском, Анабарском, Булунском, Жиганском, Нерюнгринском, Оленёкском, Олёмминском, Усть-Майском и других улусах (районах).

Эвенки живут локальными группами, каждая из которых имеет свое наречие, особый говор или диалект, поэтому различия между ними весьма значительны, в частности, в музыке. Эти отличия между локальными группами можно объяснить особенностями этногенеза эвенков. Отметим, что проблема деления на локальные группы до сих пор имеет сложный полемический характер, является полем для деятельности лингвистов, антропологов, этнографов, культурологов и в том числе фольклористов и этномузыковедов.

На различие между локальными группами эвенков, кроме того, оказали и контакты с соседними народами: «В начале XVII века среди тунгусов по Лене, между Алданом и Енисеем и на примыкающих частях реки Амги жили *якуты*. В степных участках Прибайкалья и южного Забайкалья они кочевали чересполосно с *бурятами*. В долинах Зеи и Селемджи до прихода казаков рядом с тунгусами жили восточные группы амурских монголов - *дючеры и дауры*. На крайнем северо-востоке, в районе рек Яны и колымской Буюнды, тунгусы граничили с *коряками и юкагирами*; на северо-западе – с *нганасанами, энцами и енисейскими ненцами*. Енисейские группы тунгусов жили смежно с *кетами*, на левых притоках Ангары они соседствовали с *котами, асанами, тофаларами* и еще южнее с западными бурятами, а в районе устья Амура и Северного Сахалина с *нивхами (гиляками)*» [Василевич 1969, 3]. Подобные межэтнические и межкультурные контакты оказали свое влияние на образование местных говоров и на появление новых элементов культуры у отдельных групп эвенков. Эти

локальные особенности сохранились и в историческое время (XVIII-XIX вв.) и дошли до нашего времени.

Современные исследователи выделяют в эвенкийском языке три основных наречия: южное (по бассейну р. Подкаменной Тунгуски, верхнему течению р. Лены и в Прибайкалье); северное (Красноярский край и Иркутская область) и восточное (от р. Лены до побережья Охотского моря и на о.Сахалин, баргузинские эвенки Прибайкалья и эвенки КНР и МНР), а также 35 диалектов и говоров [Мыреева 2004, 7; 14-15]. Указанные языковые различия, а также отличия в музыкальной культуре локальных групп эвенков оказали влияние на очертания объекта рассмотрения в данной диссертации. Автор ограничивает свое внимание на локальных группах эвенков, живущих в Якутии (алданские, олёмминские, нерюнгринские, оленёкские эвенки).

Культурно-хозяйственный тип эвенков представляет собой сочетание трех основных видов деятельности, а именно, охоту, оленеводство и рыболовство. «Страстную преданность охоте и бродячему образу жизни как характерную черту ниже-амурского тунгусоязычного населения отмечал Л. Шренк в конце XIX века. И только оленеводы ороحوны были единственными, у которых охота соседствовала с оленеводством», кроме того эвенки занимались и рыболовством в летние и зимние месяцы [Василевич, 1969, с.42, 45-53]. Эвенки Якутии не являются исключением в плане ведения хозяйства, их основные занятия - оленеводство и охота. Традиционные виды хозяйствования лучше сохраняются в кочевых родовых общинах, которые были созданы после распада СССР. Так, например, «родовые общины Иенгры организовали собственные хозяйства — Пуягир, Алдан, Беллет, Нюрмаган, Тумтон, Олдое, Бута, Куртак и другие. Эти кочевые родовые общины созданы для возрождения, сохранения и развития уклада жизни, культуры и родного языка» [<http://iengralib.ru>].

Религиозно-мифологическая картина мира эвенков отличается сложностью. Традиционными верованиями эвенков являются анимизм,

шаманство, промысловые и родовые культы. В конце XIX - начале XX вв. религиозные представления и верования находились под влиянием шаманства [Мазин 1984, 4]. Представления о многослойности вселенной пронизывают мифоритуальную и фольклорную практики этноса. По традиционным эвенкийским представлениям, Вселенная состоит из трех миров: «верхнего (*угу буга*), среднего (*дулин буга*), нижний (*хэргу буга*)» [Там же, с.7]. Верхний мир располагался на восходе солнца, нижний – на закате. Верхний и нижний миры недоступны обычным людям и населены богами-духами, общаться с которыми могли только шаманы. Представления об этнической истории были зафиксированы в эпическом и повествовательном фольклоре. Опираясь на сказания и предания, эвенки представляли себе исторический ход жизни, различая в ней периоды: *нимнгакан* - очень древний, «когда земля начинала становиться»; *булэмэжит* - период войн и расселения оленеводов; период формирования современных групп (Подкаменная и Нижняя Тунгуска) [Василевич 1969, 91].

Традиционная культура эвенков в богатстве ее материальных и духовных проявлений описана в трудах Г.М. Василевич, А.И. Мазина, А.Ф. Анисимова, А.Н. Мыреевой, А.А. Бурыкина, Г.И. Варламовой (Кэптукэ), А.И. Варламова и др.

**Степень разработанности проблемы.** Изучение музыкальной культуры и собирание эвенкийского фольклора начинается в XVIII – начале XIX вв., благодаря исследованиям Императорской Академии наук, организованным экспедициям, трудам путешественников и отдельных исследователей. Первые упоминания о песнях эвенков относятся к середине XVIII века. Участник русской академической экспедиции П. Палласа немецкий естествоиспытатель и путешественник И.Г. Георги писал: «...у них в ходу пение, правда, несколько однообразное, но довольно приятное. В их песнях речь идет о любви, охоте, оленях, красивых местностях, о храбрых подвигах предков, часто о чудесах и приключениях» [Georgi 1775, 288;

Айзенштадт 1995, 5]. В середине XIX в. собирательскую работу по языкам, фольклору и этнографии Западной Сибири вел финский языковед и этнограф М.А. Кастрен. Он пишет: «Тунгусы – красивый, нарядный и щеголеватый народ; их по справедливости можно было бы назвать дворянством Сибири...Они любят пляску и гимнастические упражнения» [Castren 1856; Айзенштадт 1995, 7]. В середине XIX века, в 1843-1845 гг., один из основателей Русского географического общества, академик А.Ф. Миддендорф совершает большую экспедицию по территории Восточной Сибири и Дальнего Востока, организованную Академией наук. Благодаря его исследованиям, наука пополнилась новыми энциклопедическими данными по Сибири. Особенно интересны его заметки о коренных народах, встречавшихся по пути экспедиции, в частности, А.Ф. Миддендорф внес существенный вклад в изучение музыкального фольклора эвенков, им были записаны первые нотные образцы тунгусских песен-импровизаций без названий [Миддендорф 1878, 722], он дает описание эвенкийского кругового танца [Там же, 722].

Значительно усиливается интерес к фольклору эвенков в конце XIX – начале XX вв. В конце XIX в. изучением быта ангаро-енисейских эвенков занимается Г. Гут, он предпринимает попытку классификации эвенкийских напевов. Как пишет исследователь Г.И. Варламова, статья Г. Гута «Die tungusische volks literatur und ihre ethnologische Ausbeute» («Тунгусская народная литература и ее этнологическое значение») (1901) является первым теоретическим исследованием эвенкийского фольклора, в ней впервые публикуются образцы коротких текстов на эвенкийском языке: 3 песни, 4 шаманских заклинания (поющих), отрывок из сказания о Мэрэвуле (поющийся диалог Мэрэвуля и его жены [Варламова 2002, 5]. В первые годы XX столетия в различные районы Сибири, Дальнего Востока и Якутии отправляются собирать тунгусский фольклор такие этнографы, лингвисты и краеведы, как А.А. Толмачев, П.П. Малых, И.М. Суслов и др.

Исследователем эвенкийского фольклора этого периода являлся русский этнограф, лингвист К.М. Рычков, изучавший в 1903-1913 гг. эвенков Туруханского края. Он пишет: «Лучшие песни тунгусов передают оригинальные мысли, не лишены фантазии и нежной выразительности. Например, песня сиротки довольно оригинально и образно выражает грусть и одиночество. В песне охотника выражается радостная надежда на добычу и уверенность в своих силах. Затем тунгусы очень любят состязаться в песнях и следить за состязаниями и меткими характеристиками певцов» [Рычков 1922]. В начале 20-х годов XX в. политссылный Л.Я. Штернберг на Сахалине записывает на фонограф несколько эвенкийских песен. Также в XX в. собиранием эвенкийского фольклора занимаются Е.И. Титов, супруги Е.Н. и С.М. Широкогоровы, В.Н. Стешенко-Куфтина. С 1919-1925 гг. к сбору эвенкийского фольклора обращается Е.И. Титов. В сборнике Г.М. Василевич (1936) опубликовано 68 его текстов, отражающих почти все жанровое разнообразие тунгусского фольклора. «Относительно сказок он делает несколько замечаний, очень ценных для характеристики этого жанра у эвенков: 1) использование диалога во многих сказках; 2) наличие песенных вставок; 3) связь запевных слов в песенных вставках с их музыкальной функцией» [Кэптукэ 1996, 9]. В 1912-1913 гг. Е.Н. и С.М. Широкогоровы организовывают экспедицию в Маньчжурию и Забайкалье. Статья «Народная музыка в Китае», написанная по материалам этих экспедиций, опубликована в труде «Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору» [Широкогорова 1936]. В ней приводятся 5 нотных примеров тунгусских песен и 14 примеров звукоподражаний оленю (любовная песня оленя) и птицам (песни птиц). Большой вклад в изучение эвенкийской музыкальной культуры внес историк, этнограф, минералог И.М. Суслов, который в 1914 году принял участие в этнографической экспедиции по Туруханскому району (Красноярский край), в ходе которой записал на восковом фонографе шаманские обряды. Данные записи хранятся в Российском этнографическом

музее в Санкт-Петербурге. В 1926 году И.М. Суслов участвует еще в одной экспедиции в Эвенкию (ныне Эвенкийский муниципальный район Красноярского края), где на реках Чуня и Подкаменная Тунгуска он общается с эвенкийскими шаманами и описывает их камлания. В экспедициях основное внимание он уделял естественно-научным изысканиям, изучению социальной культуры и права, также немалый интерес у ученого вызывал феномен эвенкийского шаманизма. В ходе экспедиций И.М. Суслов фиксировал шаманские напевы с помощью слуховой нотной записи. В 1920-е годы он пишет работу «Эвенкийская религиозно-шаманская музыка» с приложением нотных записей, которая, к сожалению, не была опубликована. В 1931 г. выходит его работа «Шаманство и борьба с ним» [Суслов 1931], где говорится о природе шаманских песнопений. В «Сибирской советской энциклопедии» (1932) приведены три записанных им шаманских напева [ССЭ 1932]. Нотные материалы И.М. Суслова частично опубликованы в труде А.М. Айзенштадта «Песенная культура эвенков» [Айзенштадт 1995, 271-282]. Это нотные партитуры четырех шаманских песнопений, которые удалось записать исследователю на р. Чуня (приток Нижней Тунгуски). После Великой Октябрьской социалистической революции начинается собирательская работа по фольклору народов Севера известными этномузыкологами З.В. Эвальд и В.В. Гиппиус, которые записывали фольклорные образцы в Ленинграде от студентов Института народов Севера. Данные исследователи внесли большой вклад в собирание образцов традиционного музыкального, песенного, повествовательного и обрядового фольклора не только эвенков, но и других народов Севера России. Позже подобную работу продолжает известный исследователь-этнограф С.Д. Магид (записи хранятся в коллекциях Фонограммархива ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН). Часть этих записей (семь эвенкийских напевов) опубликована в приложении к статье З. Эвальд, И. Косованова и С. Абаянцева «Музыка и музыкальные инструменты народностей

Сибири» [Эвальд и др. 1932]. В 1928 году В. Стешенко-Куфтина записывает на Восточном Сахалине пять тунгусских песен, которые она комментирует в своей статье «Элементы музыкальной культуры палеоазиатов и тунгусов» (1930). Здесь же она приводит записи эпических напевов из сказки «Богатырь Обланжа», указывает на персонифицированность напевов, отмечает, что каждый герой поет свой монолог на особый мотив [Стешенко-Куфтина 1930].

Г.М. Василевич, являясь крупным исследователем-тунгусоведом, специалистом по фольклору и этнографии эвенков, внесла значительный вклад и в изучение песенного фольклора. В «Сборнике материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору» (1936) приведены собранные ею 5 текстов шаманских песнопений (№103-108), 7 текстов песен и припевов<sup>1</sup> (№109-112), а также 7 текстов новых песен (№113-120) на эвенкийском языке с русским переводом. Сюда же включены 4 текста песен, записанных в XIX веке Г. Гутом (колыбельная, песня девушки, сбившейся с пути истинного, жалобная песня осиротевшей девушки и отрывок из песни о герое Марэвуле). Большой интерес в данном сборнике представляют нотные примеры к 6 текстам песен, собранных Е.И. Титовым (№20, 23, 25, 26, 35, 37) [Тунг.сб. 1936]. Г.М. Василевич принадлежат многочисленные этнографические и лингвистические исследования, среди которых особенно отметим работы, материалы которых ценны в свете темы настоящей диссертации: «Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору» (составитель) (1936), «Эвенки» (1969), где целый раздел посвящен фольклору, «Исторический фольклор эвенков» (1966), «Новая эвенкийская песня» (1941, в соавторстве с С.Д.Магид).

Большой вклад в изучение эвенкийского фольклора внес тунгусовед М.Г. Воскобойников. Фольклорные материалы, которые он записывал в ходе

---

<sup>1</sup>Под «припевом» ученый, по-видимому, имеет ввиду основной мотив, который повторяется в песне с разным текстом.

экспедиции по местам расселения эвенков Бурятии в 1946-1947 гг., стали основой его кандидатской и докторской диссертаций по фольклору баунтовских эвенков. М.Г. Воскобойников является составителем сборников фольклора «Сказки народов Севера» (совместно с Г. А. Меновщиковым, 1951), «Фольклор эвенков Бурятии» (1958), учебного пособия для педагогических училищ «Эвенкийский фольклор» (1960), «Фольклор эвенков Прибайкалья» (1967). Большое внимание ученый уделял проблемам эвенкийского языка, организации просвещения, высшего образования, литературного творчества народностей Севера. В учебном пособии для педагогических училищ М.Г. Воскобойникова «Эвенкийский фольклор» (1960) опубликованы фольклорные тексты, записанные лингвистами В.А. Горцевской, В.И. Цинциус, Е.П. Лебедевой и др. В данной работе автор дает классификацию жанров устного народного творчества, которая обусловлена идеологией советского периода (к сожалению, в классификацию по этой причине не включен обрядовый фольклор - Л.К.). В многочисленных статьях Воскобойникова содержатся также ценные упоминания и высказывания о жанрах музыкального фольклора эвенков.

Эпический фольклор тунгусов изучал Б.М.Добровольский. В его работе «Сказание о Кодакчоне», опубликованной в «Историческом фольклоре эвенков» Г.М. Василевич, приводится нотная расшифровка 15 музыкальных эпизодов, выполненная самим автором и В.В. Коргузаловым, и содержательные комментарии к ним [Добровольский 1966].

Несомненен вклад в изучение этнографии эвенков В.В. Подмаскина, исследователя народных знаний и фольклора тунгусо-маньчжуров, палеоазиатов и народов Сахалина. Отметим его основные труды по эвенкийскому фольклору: «Народные знания тунгусо-маньчжуров и нивхов: проблемы этногенеза и этнической истории» (2006), «История и культура дальневосточных эвенков. Историко-этнографические очерки» (2010), «Мифологический словарь: коренные малочисленные народы Дальнего

Востока России» (2013) и др. В настоящее время изучением культуры эвенков плодотворно занимаются С.Э. Аниховский, О.Б. Арчакова, М.Х. Белянская, Н.Я. Булатова, Е.А. Воронкова, М.П. Дьяконова, А.П. Забияко, А.А. Сирина, М.Г. Туров и др.

Во второй половине XX в. начинается собственно музыковедческий этап в изучении музыкального фольклора эвенков. К собиранию, обработке, публикации и научному изучению эвенкийского фольклора обращаются музыковеды А.М. Айзенштадт, И.А. Богданов, С.П. Галицкая, О.Э. Добжанская, Т.Ю. Дорожкова-Курц, Т.И. Игнатъева, Л.И. Кардашевская, В.С. Никифорова, Н.Н. Николаева, А.П. Решетникова, Д.Н. Сорокин, Ю.И. Шейкин и др.

Среди основных работ по эвенкийскому музыкальному фольклору нужно выделить монографию А.М. Айзенштадта «Песенная культура эвенков» [Айзенштадт 1995], в которой автор рассматривает жанры песенного фольклора эвенков Красноярского края, Иркутской, Читинской областей, Бурятии и Хабаровского края, анализирует напевы, приводит жанровую классификацию. Данный труд является ценным источником для изучения эвенкийского фольклора благодаря большому количеству приведенного музыкального материала (собственных нотаций эвенкийских мелодий, а также нотных примеров из других источников) и приведенному богатому этнографическому контексту функции музыки в культуре. Автор характеризует музыкальную культуру этноса как единую, без деления на локальные группы, основываясь на материалах, записанных от эвенков Западной и Юго-Западной Сибири. Айзенштадт подходит к эвенкийской музыке как аналитик мелодики и ритма, сосредотачивая внимание на музыкально-стилевых аспектах напевов. Среди работ А.М. Айзенштадта разных лет важно отметить статьи: «Музыкальные связи эвенков» [Айзенштадт 1972], «Вопросы ладообразования в эвенкийской народной музыке» [Айзенштадт 1973], «Жанровая типология эвенкийского

речитатива» [Айзенштадт 1983], «Музыка эвенкийских сказаний» в соавторстве с Ю.И. Шейкиным [Айзенштадт, Шейкин 1990].

Музыковед Ю.И. Шейкин провел большую собирательскую работу в 1980-2000 гг. по сбору эвенкийского музыкального фольклора. Он лично записывал фольклор от эвенков Алданского, Нерюнгринского, Олёкминского районов Якутии [ПМШ 1-9], кроме того, был организатором ряда музыкально-этнографических экспедиций по сбору материалов по эвенкийскому музыкальному фольклору, которые проходили по линии фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР [ПМШ 2, 3].

В своем фундаментальном труде «История музыкальной культуры народов Сибири» (2002) Ю.И. Шейкин рассматривает фольклорные жанры и инструменты эвенков в их историческом развитии в контексте процессов развития музыкальной культуры народов Сибири. Он выделяет в музыкальном фольклоре эвенков такие группы, как енисейская, северо-байкальская, витимо-олекминская, алдано-амурская, даурская, охотско-амурская [Шейкин 2002, 283]. Монография «Музыкальная культура народов Северной Азии» (1996) представляет собой краткое описание музыкальных жанров, инструментов и фольклорной лексики эвенков в ряду других фольклорных культур народов Северной Азии. Важно отметить академическую статью «Музыка эвенкийских сказаний» из серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» (написанную в соавторстве А.М. Айзенштадтом и Ю.И. Шейкиным), в которой приведен обстоятельный музыковедческий анализ эпических напевов эвенков, базирующийся на сравнительном анализе нескольких эпических сказаний и фрагментов, записанных от сказителей Н.Г. Трофимова, С.М. Савина и Н.К. Третьякова, а также на материалах и нотировках А.М. Айзенштадта, Б.М. Добровольского и В.Н. Стешенко-Куфтиной [Айзенштадт, Шейкин 1990, 89-124].

Значительным трудом исследователя по эвенкийскому музыкальному фольклору является крупная академическая музыковедческая статья «Обрядовая поэзия и песни эвенков» (в соавторстве с О.Э. Добжанской), включенная в том 32 серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» [Шейкин, Добжанская 2014, 43-79]. В этом томе впервые опубликованы 63 нотных примера круговых напевов, песен-благословлений, песен о реке, различных песен-импровизаций, собранных С.М. и Е.Н. Широкогоровыми (в 1900-е годы), Ю.И. Шейкиным, Г.И. Варламовой, Н.Н. Николаевой, А.М. Айзенштадтом, А. Лекомтом и А. Лаврилье, А.Н. Мыреевой, а также участниками комплексных академических экспедиций с 1958 по 2000 гг. Нотные транскрипции музыкальных образцов выполнены Т.И. Игнатъевой.

Обрядовый музыкальный фольклор эвенков, мелодика личных песен (или песен-импровизаций), запевы круговых танцев стали объектом изучения Н.Н. Николаевой в книге «Песенное творчество М.П. Кульбертиновой» (2006); в отдельной статье «Шаманский бубен М.П. Кульбертиновой (из полевых наблюдений)» музыковед описывает эвенкийский шаманский бубен [Николаева 2019]. Хранительнице тунгусской культуры посвящена работа А.П. Решетниковой и Г.И. Варламовой «Эвенкийская шаманка М.П. Кульбертинова» (1995).

Необходимо отметить вклад следующих музыковедов: И.А. Богданов (Бродский) в своих трудах обращается к музыкальному фольклору эвенков, выполняя разделение народов северо-восточной Сибири по отдельным различиям в их интонационной культуре [Бродский 1976; Богданов 1990]; С.П. Галицкая раскрывает проблему монодии на материале традиционной музыки народов Сибири [Галицкая 1997]; Т.Ю. Дорожкова, В.С. Никифорова внесли вклад, собрав богатый материал по эвенкийскому музыкальному фольклору в экспедиции 1992 года к эвенкам Каларского района Читинской области [ПМНД], кроме того В.С. Никифорова в ряде

статей описывает фонд полевых записей, собранных этномузыковедами у эвенков Читинской области [Никифорова 2000, 2002]; Решетникова А.П. обращает внимание на музыкальную составляющую эвенкийского эпоса [Решетникова 1991, 2000, 2005]; Д.А. Сорокин явился участником комплексной экспедиции к эвенкам Алданского района Якутии в 1986 году (под руководством Ю.И. Шейкина), собранные материалы послужили основой для дипломной работы [Сорокин 1988].

С 2009 года начинается целенаправленная работа по изучению музыкального фольклора эвенков музыковедом Л.И. Кардашевой. В ряде публикаций с 2009-2019 гг. автор обращает внимание на музыкальную составляющую эпоса, напевы круговых танцев, особенности шаманских песнопений, интонационные особенности звукоподражаний, рассматривает ладоинтонационные и ритмические особенности песенного фольклора эвенков и т.д. [Кардашева 2011 а,б; 2012 а,б,в; 2013 а,б; 2014; 2016; 2017 а,б,в; 2018 а,б,в; 2019 а,б; 2020].

Важный вклад в изучение фольклора эвенков внесли филологи-фольклористы, носители языка А.Н. Мыреева и Г.И. Варламова (Кэптукэ), А.Н. Варламов. Среди работ А.Н. Мыреевой, специалиста по эвенкийской филологии, нужно отметить такие монографии, как «Фольклор эвенков Якутии» [Романова, Мыреева 1971], «О запевах эвенкийских сказаний» [Мыреева 1980], сборник текстов эвенкийских песен и др. Труды филолога Г.И. Варламовой (Кэптукэ), посвящены языку и фольклору эвенков: «Эпические традиции в эвенкийском фольклоре» [Варламова 1996], «Эвенкийский нимнгакан: миф и героические сказания» [Варламова 2000], «Эпические и обрядовые жанровые эвенкийского фольклора» [Варламова 2002] и др. С позиций исторического подхода анализирует материалы эвенкийского фольклора А.Н. Варламов в своих работах «Игра в эвенкийском фольклоре» [Варламов 2006], «Исторические образы в эвенкийском фольклоре» [Варламов 2009] и др. В целом, труды эвенкийских

филологов имеют большую ценность для музыковедов, в первую очередь как публикация полных текстов на национальном языке, снабженных необходимыми комментариями, что важно как для изучения ритмической организации музыкальных текстов, так и для понимания культурного контекста конкретного музыкально-фольклорного образца.

Таким образом, в настоящее время современными исследователями опубликовано достаточное количество трудов, посвященных изучению музыкального фольклора эвенков в контексте других аспектов этнической культуры (языка и фольклора, этнографии, литературы, религиозных верований, ритуально-обрядовых комплексов и др.). В процессе научной работы собрано большое количество аудиозаписей, причем некоторые из них (частично материалы Ю.И. Шейкина, материалы С.М. и Е.Н. Широкогоровых, И.М. Сулова, записи современного песенного фольклора) до сих пор исследованы не полностью. За более чем двухсотлетний период изучения звуковой культуры народа накоплены немалые знания по разным ее областям. Тем не менее, песенный фольклор эвенков Якутии до сих пор не становился объектом музыковедческого изучения, что и обусловило выбор темы настоящего исследования.

**Целью** исследования является выявление музыкально-стилевой специфики песенных мелодий эвенков Якутии, с учетом разновидностей локальных традиций.

**Объектом исследования** является песенный фольклор эвенков. В качестве **предмета исследования** выделяются песенные жанры фольклора эвенков Якутии (традиционные и современные) и музыкально-стилистические особенности песенных жанров разных локальных групп эвенков Якутии.

Цель, объект и предмет диссертации определяют следующие **задачи**:

- изучение и систематизация имеющихся коллекций аудиозаписей по музыкальному фольклору эвенков Якутии (Алданского, Нерюнгринского, Олёкминского, Оленёкского районов);

- изучение опубликованных источников по исследуемой теме;

- проведение полевых исследований автором диссертации (работа с носителями традиционного фольклора и фольклорными коллективами из Алданского, Жиганского, Нерюнгринского и Оленёкского районов Якутии (в г. Якутске), с целью аудио- и видеозаписи традиционного песенного фольклора, танцев, обрядов для дальнейшего изучения и музыковедческого анализа);

- нотация звуковых образцов песенного фольклора;

- изучение звукоподражаний, как источника песенной мелодики эвенков, согласно концепции звучащего ландшафта Арктики;

- характеристика основных жанров песенного фольклора эвенков Якутии;

- анализ музыкальной стилистики песенных мелодий (ладоинтонационные, ритмические особенности);

- выявление локальной специфики песенных мелодий в области метроритмики;

- анализ локальной специфики ладоинтонационной организации эвенкийских мелодий;

- выявление ритмических, ладовых, мелодических формул напевов;

- сравнение принадлежащих к основным песенным жанрам напевов, записанных у сопредельных с якутскими эвенками локальных групп этноса для выявления сходства и различий в области лада и метроритмики.

В диссертации использованы следующие **методы** исследования:

- комплексные методы исследования: изучение песенного фольклора эвенков Якутии как части народной культуры,

- интердисциплинарные методы: изучение музыкальных образцов песенного фольклора в контексте фольклористики, этнографии, истории, народных верований, культурной географии и т.д.;
- аналитическое изучение литературы: анализ и обобщение этнографической, музыковедческой литературы по вопросам происхождения и бытования эвенкийского песенного фольклора;
- слуховая нотная запись аудиоматериалов песенного фольклора;
- музыкальный анализ нотных образцов и аудиоматериалов;
- полевые методы исследования: запись исполнителей эвенкийского музыкального фольклора в условиях живого бытования традиции, фольклорного концерта, специализированных сессий звукозаписи;
- лингвистические методы: изучение, сравнение фольклорной терминологии и словарного материала;
- музыкально-социологические методы исследования: проведение интервью с информантами;
- метод сравнительного исследования песенных мелодий разных локальных групп;
- типологическое исследование напевов (выявление принадлежности мелодии к определенному песенному типу на основе анализа множества напевов, выведение ладовых и ритмических формул).

**Методологическую базу** диссертации составляют труды отечественных и зарубежных музыковедов в области народного музыкального творчества и музыкального фольклора, учения о мелодии и интонации, ладогармонического и ритмического анализа народной песни. Важное значение имеют труды: Э.Е. Алексеева, Н.Ю. Альмеевой, Б.В. Асафьева, Б.Бартока, Н.М. Бачинской, Т.С. Бершадской, О.И. Василенко, В. Виоры, Е.В. Гиппиуса, В.Л.Гошовского, Н.С. Гуляницкой, О.Э. Добжанской, Б.М. Добровольского, Е.Л. Дороховой, В.Е. Дьяконовой, М.А. Енговатовой, Б.Б. Ефименковой, И.И. Земцовского, Т.И. Игнатъевой, К.В. Квитки, Ф.М.

Колессы, А.С. Ларионовой, Т.Н. Ливановой, Е.А. Линевой, Л.А. Мазеля, Н.А. Мамчевой, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, Я.Ниemi, В.С. Никифоровой, И.М. Нуриевой, О.А. Пашиной, И.В. Пчеловодовой, Ф.А. Рубцова, А.В. Рудневой, А.Н. Сохора, Г.Е. Солдатовой, И.В. Способина, К.Танимото, Е.Л. Тирон, Ю.Н. Холопова, М.Г. Харлапа, В.А. Цуккермана, Ю.И. Шейкина, Е.Н. Широкогоровой, В.М. Щурова, З.В. Эвальд, Б.Л. Яворского и др.

В исследовании мы опираемся на понятия, введенные И.И. Земцовским в работе «Мелодика календарных песен»: ладовая формула (ЛФ), ритмическая формула (РФ) и интонационное поле (ИП), «без которых типологическое изучение фольклорного мелоса невозможно» [Земцовский 1975, с. 20-21].

«ИП - закономерность, определяющая специфическую природу реализации всех элементов и компонентов музыкальной формы в фольклоре, их принципиальную мобильность... Речь идет о своего рода зонности музыкального языка устной традиции.

РФ - ритмическая фигура, которая лежит в основе всей песни или ее отдельных композиционных звеньев (например, рефрена или припева...). РФ повторяется от варианта к варианту определенного круга песен, реализуясь в различных мелодических контекстах.

ЛФ - ладозвукорядная «проекция» мелодико-интонационной основы песни, чаще всего определяющая мелодическое движение песни в целом или, реже, отдельных ее композиционных звеньев» [Там же, с. 21].

Невозможно обойти вниманием сложившиеся в отечественном музыковедении концепции музыкальных жанров А.Н. Сохора, В.А. Цуккермана, Л.А. Мазеля, Е.В. Назайкинского, И.И. Земцовского, Ю.И. Шейкина, Е.В. Гиппиуса. С учетом избранной темы важное методологическое значение имеют выработанные Е.В. Назайкинским подходы к определению жанра, учитывающие множественные критерии: а)

конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция); б) условия и средства исполнения; в) характер содержания и формы его воплощения [Назайкинский 2003, 94]. Данные критерии, на наш взгляд, особенно важны в изучении песенных жанров устного народного творчества, т.к. учитывают особенности бытования и исполнения фольклора.

Важное значение имеет концепция интонации, подходы к пониманию которой развиты в трудах Б.В. Асафьева и Б.Л. Яворского.

В области изучения народной песенной импровизации важны труды Е.А. Линевой, Ф.А. Рубцова и др. Для анализа ладовых и интонационных свойств песен важное значение имеют работы Ф.А. Рубцова, для понимания ладовой специфики монодии статьи Ю.Н. Холопова, музыкальной ритмики М.Г. Харлапа и др. Кроме того, при написании текста диссертации учитывался структурно-типологический анализ песенного фольклора, продемонстрированный в работах выдающихся отечественных ученых Е.В. Гиппиуса, К.В. Квитки, Б.Б. Ефименковой и их последователей М.Л. Енговатовой, Е.Л. Дороховой, Т.С. Бершадской, О.А. Пашиной и др.; учитывался сравнительно-исторический, структурный метод В.Я. Проппа, Б.Н. Путилова. При изучении звуковысотности мы опирались на работу Э.Е. Алексеева о раннефольклорном интонировании, особую роль для концепции диссертации играют представления автора о «горизонтальных», «наклонных» ладах, и высотно неопределенных, хаотически скачущих тонах [Алексеев Э. 1986, 99]. В изучении метроритмики напевов мы опирались на метод сравнения ритма в песнях с поэтическим метром Т. Вимайера, приведенный в книге А. Чекановска «Музыкальная этнография» [Чекановска 1983, 120], важен подход Н.Ю. Альмеевой, выявившей особый признак в песенном фольклоре - «ритмоклише», который перекликается с понятием РФ (ритмическая формула) И.И. Земцовского [Альмеева 1989; Альмеева 2019]. Для понимания специфики родовых напевов важны работы И.М. Нуриевой

[Нуриева 1999, 2008, 2019]. Для осмысления такого рода напевов важно отметить категорию типовых напевов, «которые отражают некоторые существенные характеристики песенных традиций народов Сибири» [Тирон 2015, 20]. Очень важны размышления А.С. Ларионовой о политекстовости типовых напевов в якутском эпосе олонхо: «благодаря устойчивости типовых формульных напевов, формируется... осознание мелодических кодов родной культуры» [Ларионова 2016, 112]. В целом, очень значимы рассуждения о песне ученых-фольклористов П.Г. Богатырева, Б.Н. Путилова, К.В. Чистова, М.А. Некрасовой, Ю.Г. Круглова, С.Ю. Неклюдова и т.п. Для нашей работы был ценен метод междисциплинарного подхода, сложившийся в отечественной музыкальной этнографии. Наиболее полно данный метод с использованием некоторых положений других наук — этнографии, истории, филологии — проявился в фундаментальных трудах крупнейших исследователей музыкального фольклора: Б. В. Асафьева, К. В. Квитки, З. В. Эвальд, Ф. А. Рубцова, А. В. Рудневой, И. И. Земцовского, Э. Е. Алексеева и других.

Важное методологическое значение имеет новая для сибирского этномузыкознания и искусствоведения концепция звучащего ландшафта Арктики, развитая в трудах сотрудников кафедры искусствоведения Арктического государственного института культуры и искусств (АГИКИ, г. Якутск). Музыковеды Ю.И. Шейкин, О.Э. Добжанская, В.С. Никифорова, Т.И. Игнатьева в звучащем ландшафте выделяют следующие слои: интонационное взаимодействие с природой (воплощение в звуке голосов животных и птиц через звукоподражания и оноματοпеи), проецирование личности человека вовне (лирика, эпос, обряд), имитационные фоноинструменты [Шейкин, Добжанская, Никифорова 2016; Шейкин, Добжанская, Никифорова, Игнатьева 2019]. В целом, в настоящем исследовании используется 1-й уровень концепции звучащего ландшафта как особая методология для анализа звукоподражаний и оноματοпей,

выступающих как источник эвенкийской мелодики. При исследовании эвенкийского звукоподражательного интонирования как проявления звучащего ландшафта Арктики учитывались публикации Е.Н. Широкогоровой, Ю.И. Шейкина, О.Э. Добжанской, И.М. Нуриевой, И.В. Пчеловодовой, О.И. Василенко, Н.А. Мамчевой, Г.Е. Солдатовой, Т.И. Игнатъевой, В.Е. Дьяконовой.

Методологическое значение имеют музыковедческие разделы из серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Разработанная в 1990-е гг. Ю.И. Шейкиным для данной серии методология описания памятников музыкального фольклора предусматривает многоуровневую систему рассмотрения каждого произведения: учитываются фольклорно-музыкальные термины и названия, этнографические свидетельства и объяснения очевидцев, опубликованные нотные записи и музыковедческие характеристики песенных образцов, аудио- и видеозаписи, которые зафиксировали реальную практику культуры [Айзенштадт, Шейкин 1990, 84-124; Шейкин, Добжанская 2014, 43-79]. Для нашей работы были ценны труды музыковедов: Н.Н. Николаевой, обратившей в своих работах внимание на обрядовые песни и шаманскую атрибутику эвенков Якутии [Николаева 2000, 2006, 2019]; А.С. Ларионовой, из работ которой были почерпнуты некоторые методы музыковедческого анализа песен и песенных разделов эпических произведений [Ларионова 2004, 2012, 2016].

Нельзя обойти вниманием основополагающую в исследовании регионально-историческую типологию фольклора Ю.И. Шейкина. Концепция исследователя о последовательном образовании интонационно-акустических норм фольклора имеет значение для понимания эволюции эвенкийского музыкального фольклора. Ю.И. Шейкин, в частности, обосновывает наличие 4 последовательных стадий развития фольклора, начиная с: 1) архаики, которая представлена жанровыми образованиями, «возникающими в системе фольклорной практики, зачастую зависимые от

личных исполнительских склонностей носителя культуры»; 2) традиционный фольклор, который «выражается в таких формах, как традиционный инструмент, традиционная песня (мелодическая практика всей семьи, этнической группы рода, этноса) и даже традиционное для культуры звукоподражание»; 3) профессиональный фольклор, который выражается в следующих признаках, как «мастерство исполнительской практики, терминологическое самоопределение, мифология и социология самоопределения, публичность и тайна, школа и система фольклорной дидактики, изготовление специальной одежды и монополия на использование фоноинструмента»; 4) инновационный фольклор, который «подразумевает народную музыку, акустически и жанрово ориентированную на интонационное наследие композиторской культуры» [Шейкин 2002, 4-12].

Необходимо отметить методологическое значение трудов по музыкальному (песенному) фольклору народов Сибири и Арктики, которые имеют значение для формирования представлений о специфике эвенкийских музыкальных традиций в сравнении с соседними народами [Добжанская 2002, 2014а, 2017; Солдатова 2001; Игнатъева 2005; Нуриева 1999, 2008, 2019; Мамчева 2019 и др.].

Методологическое значение имеет понятийный аппарат научного исследования. В диссертации часто встречаются термины *импровизация*, *формульность*. Под *импровизацией* понимается «исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения. Первоначально импровизация характеризуется канонизированным набором мелодических и ритмических элементов... » [МЭС 1990, 208]. Филологическое определение *формульности* дает Е.М. Мелетинский: это «группа слов, регулярно используемых в одних и тех же метрических условиях для выражения какого-либо необходимого понятия» [Мелетинский 1975, 80]. О *формульности* напевов в музыкальном фольклоре писал И.И. Земцовский: «...возникновение напевов-формул

исторически предшествует возникновению жанровой системы песенного фольклора вообще; музыкальная формульность известна практически всем фольклорным жанрам и принадлежит к явлениям стадийного порядка» [Земцовский 1983, 16].

**Материалы исследования.** В основе диссертации лежат полевые записи, собранные Ю.И. Шейкиным в 1986, 1995, 1996 и 1997 годах у алданских эвенков Якутии (при участии филологов А.Е. Аникина, Г.И. Варламовой, А.Н. Мыреевой, Н.Я. Булатовой и музыковедов В.С. Никифоровой, Т.И. Игнатъевой и Д.А. Сорокина) [ПМШ 1, 6, 8], нерюнгринских, олёкминских (при участии В.С. Никифоровой) [ПМШ 5, 7], материалы, собранные в 1989 году О.Э. Добжанской и А.Н. Мыреевой от охотских эвенков Хабаровского края [ПМДМ], аудиозапись камлания М.П. Кульбертиновой, сделанной Н.Н. Николаевой в 1991 году [ПМН], а также записи шаманского обряда в исполнении И.А. Лазарева, собранные Г.И. Варламовой (аудиозаписи, переданные автору Ю.И. Шейкиным), записи, выполненные В.С. Никифоровой и Т. Ю. Дорожкой-Курц в 1992 году от эвенков Каларского района Читинской области [ПМНД]. Используются полевые материалы комплексной экспедиции в Оленекский эвенкийский национальный район по гранту РФФИ 14-38-00031 «Создание Лаборатории комплексных геокультурных исследований Арктики» (ноябрь 2014 г.), участников В.Е. Дьяконовой, М.А. Зайкова, Т.Т. Габышевой [ПМДЪ]. Автор благодарен коллегам за предоставленные материалы. Кроме того, в работе использованы полевые материалы автора: фото, аудио- и видеозаписи, которые были выполнены в течение 2014 года в г. Якутске (усть-майские, жиганские, алданские, нерюнгринские эвенки) [ПМА 1, 2]. Общее количество подвергнутых музыкальному анализу мелодий в данной диссертации составляет 63 нотных примера, кроме того анализировались и аудиозаписи (30 аудиозаписей – из фондов Широкогоровых, хранящихся в ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), 5 записей – от А.П. Авеловой (ПМШ 8), 5

фрагментов камлания И. Лазарева из ПМ Г.И. Варламовой, камлание М.П. Кульбертиновой (21 запись) из ПМ Н.Н. Николаевой, 65 записей, отобранных Ю.И. Шейкиным для написания статьи к тому «Обрядовый и песенный фольклор эвенков» (2014), куда вошли некоторые записи ПМ Ю.И. Шейкина 1986, 1995, 1996 гг., записи ПМ В.С. Никифоровой и Т.Ю. Дорожкойвой 1992 г., 16 записей от П.П. Николаева из ПМ Ю.И. Шейкина 1996 г. (Олѣкминский улус, пос. Тяня) при участии музыковеда В.С. Никифоровой, 4 записи из аудио-диска «Голоса тундры 1. Поют аборигены Таймыр: долганы, нганасаны, ненцы, энцы, эвенки» (2004), а также 12 аудиозаписей автора диссертации).

**Научная новизна** исследования состоит в том, что диссертация представляет собой первое крупное музыковедческое исследование по песенному фольклору эвенков Якутии, в котором анализируются основные песенные жанры (лирическая песня, колыбельная песня, обрядовая песня, современная песня). Впервые: 1) выявлен источник эвенкийского музыкального фольклора, которым являются звукоподражания и ономотопеи - проявления звучащего ландшафта окружающей природы; 2) введены в научный оборот новые данные по музыкальному фольклору эвенков Якутии (29 примеров нотных расшифровок автора, 18 нотных расшифровок Т.И. Игнатъевой, 12 текстовых переводов песен с эвенкийского на русский язык, 158 аудиозаписей); 3) выявлена значимость звукоподражательных сигналов как основы формирования мелодики песенных жанров (это может быть впоследствии экстраполировано на музыку охотничьих и оленеводческих культур других этносов); 4) произведено сравнение мелодических образцов одного и того же жанра у разных локальных групп, в ходе которого были выведены типические для песенных жанров ладовые и ритмические формулы, выявлено сходство мелодики локальных групп Якутии с другими группами; 5) выявлена общность музыкального выражения в отдельных жанрах – например, в колыбельных, отмечены общие признаки в типовых

напевах между разными локусами (в ладовом отношении, в мелодике, в ритме).

**Теоретическая значимость.** Диссертационная работа вносит определенный вклад в изучение эвенкийской музыкальной культуры, как первое исследование обобщающего и аналитического характера по песенному фольклору эвенков Якутии. Сделанные в ходе работы выводы могут явиться основой для разрешения ряда актуальных вопросов, возникающих в процессе исследования фольклора народов Сибири и Дальнего Востока.

**Практическая значимость работы.** Содержащиеся в работе сведения могут быть использованы специалистами в области этномузыкологии, фольклористики, этнографии, культурологии и т. д. Основные разделы диссертации могут быть использованы при изучении учебных дисциплин «Культура и искусство народов Арктики», «Музыкальная культура Якутии», и пр. в ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств», ГБОУ ВО «Высшая школа музыки им. В.А. Босикова», ГБОУ СПО «Якутский музыкальный колледж (училище) им. М. Н. Жиркова», ГБПОУ РС (Я) «Якутский колледж культуры и искусств», ГАПОУ РС(Я) «Якутский педагогический колледж им. С.Ф. Гоголева» и других учреждениях образования и культуры. Материалы исследования могут быть использованы при составлении энциклопедий и справочников. Выводы работы могут быть полезны при создании обобщающих трудов по эвенкийской песенной культуре. Представленные в работе нотные примеры могут стать оригинальным материалом для творчества композиторов, а также быть полезными при создании репертуарной политики национальных коллективов художественной самодеятельности.

**Апробация работы.** Материалы исследования нашли отражение в статьях и докладах международных, всероссийских и республиканских научных и практических конференций «Художественное образование в

культурном пространстве Арктики» (Якутск 2009), «Фольклор в контексте культуры» (Махачкала 2011), «Единое пространство культуры Евразии» (Якутск 2011), «Современные проблемы гуманитарных и естественных наук» (Москва 2012), «Традиционная культура и фольклорное наследие народов Сибири» (Кемерово 2012), «Научные основы устойчивого развития коренных народов Севера», «Музыкальное искусство: творчество, исполнительство, образование», «Этнография, фольклористика и религиоведение Сибири и сопредельных регионов» (Якутск 2012), «Современные проблемы гуманитарных и естественных наук» (Москва 2012), «Социологические, эколого-философские проблемы современного искусства и культуры» (Париж 2013), «Адаптация общества и человека в арктических регионах в условиях изменения климата и глобализации», «Традиционная культура и фольклорное наследие народов евразийского пространства: истоки и современность», «Традиционная культура кочевых народов в системе художественного образования» (Якутск 2014), «Культура и образование в развитии человеческого капитала Арктики» (Якутск 2016), «Дальний Восток России и Китай: диалог культур стран соседей» (Владивосток 2017), «Современные тенденции развития науки и технологий» (Белгород 2017), «Проблемы сохранения и развития фольклорного наследия в условиях современного театра» (Якутск 2018), «Композиторское творчество и музыкальное образование», «Языки коренных народов как фактор устойчивого развития Арктики», «Хомус (варган): историко-культурные традиции и музыкально-терапевтические практики», «Эхо арктической Одиссеи» (Якутск 2019) и др.

**Структура диссертации.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников и литературы (296 наименований опубликованных научных работ, 9 электронных ресурсов, 2 полевых материалов автора, 13 полевых материалов других исследователей, дискографии), приложений (1. Карта расселения эвенков; 2. Нотные образцы;

3. Тексты песен; 4. Сведения о фольклорных исполнителях с фото; 5. Иллюстрации; 6. Аудиозаписи на CD).

Во Введении обосновывается актуальность темы исследования, производится аналитический обзор литературы, обсуждаются методологические основы и научный аппарат исследования.

Глава 1 «Звучащий ландшафт как источник песенной мелодики эвенков» состоит из 5-ти разделов и посвящена рассмотрению различных видов звукоподражаний и имитаций голосов птиц и животных, которые, явились интонационной основой фольклорных мелодий эвенков.

В Главе 2 «Песенный фольклор эвенков в многообразии жанровых проявлений», состоящей из 5-ти разделов, рассматриваются лирические, колыбельные, обрядовые, современные песни в каждой локальной группе эвенков Якутии. В напевах выявляется мелодическая формульность, характерная для определенных локальных групп эвенков, отражающая родовую принадлежность исполнителя фольклора.

В Главе 3 «Музыкальный язык песенной мелодики у эвенков Якутии», состоящей из 3-х разделов, производится анализ ладовых и ритмических структур в напевах эвенков, рассматривается ладозвукорядная сторона песен, проводится аналитическое описание, осмысление на основе выявления общих черт, выраженное в таблицах.

В Заключении подводятся итоги проведенного исследования и намечаются перспективы изучения данной проблемы.

## ГЛАВА 1. ЗВУЧАЩИЙ ЛАНДШАФТ КАК ИСТОЧНИК ПЕСЕННОЙ МЕЛОДИКИ ЭВЕНКОВ

Эвенки - один из древнейших таяжных народов Восточной Сибири, чей уклад жизни всегда был связан с такими традиционными типами хозяйствования как оленеводство, охота. В их звуковой культуре встречаются различные призывы-манки, подражания звукам птиц и животных, которые тесно связаны не только с их трудовой деятельностью, но и включаются в ритуальную и художественную практику, встречаются в песенном, танцевальном фольклоре, в шаманской традиции, в эпических сказаниях.

Для осмысления «голосов природы» (звукоподражаний и ономапей) в музыкальном фольклоре эвенков целесообразно опираться на концепцию «звучащего ландшафта Арктики» - современную музыковедческую теорию, направленную на осмысление данных явлений. В последние годы ученые все больше внимания уделяют такому понятию как «звуковой ландшафт», которое появилось впервые в работах М. Шейфера. Он под звуковым ландшафтом имел ввиду «окружающую нас акустическую среду» [Шейфер 1976, с.5]. Вскоре ученые стали рассматривать звуковой ландшафт в разных аспектах: в культурологическом [Андреева 2000; Крехалева 2012], экологическом [Веденин 1997, 2004; Кулешова 2007, 2008], этнокультурном [Калуцков 2008, 2011] и др.

Это «новое» для этномузыковедения и искусствоведения понятие «звукового ландшафта» музыковеды Ю.И. Шейкин, О.Э. Добжанская и В.С. Никифорова соотносят с этническим ландшафтом, рассматривают в рамках музыкально-фольклорной традиции народов Арктики и выделяют в нем три интонационных слоя, первым и наиболее важным из которых выступает слой интонационного взаимодействия с природой (здесь придается особое значение «голосам природы» и их имитациям) [Шейкин, Добжанская, Никифорова 2016, 32-37]. Они пишут: «Звучащий ландшафт Арктики – это

пространственно-временной комплекс природных и антропогенных звуков, являющихся материально-духовными знаками определенной территории, имеющими этнокультурный смысл и создающими звуковой образ территории, содержательно ценный для населяющих ее народов... » [Там же, 30]. В данной главе звукоподражания будут рассмотрены именно как интонационное отражение природы, которое явилось основой, базой для песенной мелодики эвенков.

Звукоподражания или имитации, являются своеобразными звуковыми масками, которые «примеряет» на себя человек (в различных ситуациях: чтобы вызвать доверие у животного (олень), птицы (поймать в силки)). Как пишет исследователь Е.С. Новик, «в звукоподражаниях человек выступает в роли отправителя сообщения... маскирует себя, имитируя «голоса природы» [Новик 1999, 220]. Эвенки, как таежные жители, всегда с особым почитанием относились к природе и ее явлениям. Поэтому даже в подражаниях звукам животных можно заметить непрямую, прикрытую имитацию. Как верно отмечает этномузыколог Ю.И. Шейкин, «звукоподражания и сигналы являются редко замечаемой сферой сонорного поведения в интонационной культуре» [Шейкин 2002, 167], но в то же время многие ученые акцентируют внимание на их основополагающей роли в интонационной практике этноса [Широкогорова 1936; Шейкин 1984; Шейкин 2002; Шейкин, Игнатъева 2016; Добжанская 2016; Нуриева, Пчеловодова 2016; Дьяконова В., Кардашевская 2016; Мамчева 2019; Нуриева, Пчеловодова 2019 и др.]. «Голоса животных, птиц... будучи воспроизведенными человеком, приобретают статус выделенного элемента культуры...» [Усачева 1999, 85]. В связи с вышесказанным нам хотелось бы выделить данный пласт эвенкийского фольклора в отдельную главу.

Исследователь эвенкийского фольклора А.М. Айзенштадт звукоподражания называет *призывами, закличками*. Он отмечает, что «через их посредство люди общались как друг с другом, так и со зверями, птицами,

стихийными силами природы. Заклички могли иметь прикладное значение (перекличка охотников, подражание крикам животных для подманивания их, обращение к оленям), ритуальное (например, восклицания во время разделывания туши жертвенного оленя)...» [Айзенштадт 1995, 25]. Следует отметить, что А.М. Айзенштадт первым предпринял опыт нотирования звукоподражаний и сигналов. В его «Песенной культуре эвенков» (1995) приводятся: перекличка охотников, подражание крику быка для подманивания матки оленя, охотничья закличка, наигрыш на *оревуне*, зовы каюра, кличи оленьего пастуха (всего семь примеров) [Айзенштадт 1995, 174-175].

В целом, приведенная выше цитата отражает все функции эвенкийских звукоподражаний, но хотелось бы подвергнуть критике термин «закличка». «Закличка», в нашем понимании, особый обрядовый жанр, он тесно связан с обращениями к стихиям или явлениям природы и несет в себе магически-заклинательный смысл. К примеру: «Дождик, дождик, пуще, дам тебе гущи», «Весна, весна красная! Приди, весна, с радостью!» и т.п. Эвенкийские звукоподражания, призывы или подзывания животных не несут в себе определенного вербального смысла и не выполняют магической функции, это скорее отражение окружающей звуковой среды, имитативная активность для приспособления к ней. В связи с вышесказанным, в нашем исследовании термин Айзенштадта «закличка» не используется.

Для рассмотрения ономастических эвенков в контексте музыкального фольклора народов Арктики, обратимся к звукоподражаниям в фольклоре чукчей, юкагиров, ненцев и других народов, соседствующих с эвенками и имеющими как типологическую близость культурно-хозяйственного типа (охотники, оленеводы), так и культурные контакты. Для всех данных культур общим является то, что звукоподражания присутствуют практически во всех видах фольклорной деятельности и отражаются в песенной практике. Так исследователи Ю.И. Шейкин и Т.И. Игнатьева в статье «Образы птиц в

звукосоподражаниях и звукосоподражательных напевах юкагиров» рассматривают звуковые образы некоторых промысловых птиц, которые стали основой для создания не только охотничьих сигналов, но и песенных напевов и импровизаций в фольклоре тундровых и таежных юкагиров Верхней и Нижней Колымы [Шейкин, Игнатъева 2016, 7-19]. В статье «Карнавал животных (голоса птиц и зверей в музыкальном фольклоре таймырских ненцев)» О.Э. Добжанская, опираясь на песни, сказочные напевы и звукосоподражания животным, записанных автором в 2014 г. в пос. Носок (Таймыр) выявляет, что «звуковая персонификация птиц и зверей происходит с разной степенью подобия» [Добжанская 2016, 20-31]. В монографии «Музыкальная культура чукчей» Ю.И. Шейкин говорит о формировании тембровых текстов в чукотском фольклоре на основе звукосоподражательного понимания окружающей среды и отмечает, что на звукосоподражательный характер интонационной культуры чукчей обратили внимание первые исследователи еще в XIX веке [Шейкин 2018].

Хотелось бы остановиться на классификации звуковых имитаций и сигналов. Ю.И. Шейкин разделяет их на *промыслово-хозяйственные* и *культурно-художественные*, а промыслово-хозяйственные в свою очередь делит на охотничьи, оленеводческие, скотоводческие, в зависимости от деятельности в рамках культурно-хозяйственного типа [Шейкин 2002, 168]. Они разделены по следующим функциям: охотничьи звукосоподражания человек издаёт с целью добыть животное, оленеводческие и скотоводческие имитации - с целью управления животными (подманивать, успокаивать, останавливать и т.д.). Согласившись с данной классификацией, мы уточним ее относительно эвенкийского материала, который условно разделим на: 1) оленеводческие сигналы, которые предназначены для подзывания или подгона оленя или стада (пастушеская функция); 2) на охотничьи звукосоподражания, которые используются с целью подманивания, добычи птицы или животного (утилитарная); 3) имитации голосов птиц и животных

в танцах, сказках (выполняют эстетическую функцию) и 4) звукоподражания в шаманских камланиях (помогают камлающему путешествовать по иным мирам, несут магическую функцию). Отдельно мы остановимся на каждом виде звукоподражаний в подглавах 1.2-1.5.

### **1.1. Звукоподражательная основа мелодики – проявление звуковой архаики в музыкальном фольклоре эвенков**

Как считают многие исследователи, источником для мелодики песен являются, прежде всего, звуки природы. Звукоподражания, основанные на кратких возгласах, по-видимому, явились одним из оснований мелодики музыкального фольклора в целом. По мнению Ю.И. Шейкина, «вокальные "жанры" архаики - импровизационные по своей сути. Процесс пения в архаике чаще всего не имеет вербального смысла. Напевы поются на синсемантические слова и фразы, которые правильнее было бы называть тембровыми текстами (фонетическими комплексами, слогами и целыми словами)» [Шейкин 2002, 7]. То, что такие невербальные, не имеющие перевода слоги или слова, могут явиться еще и фундаментом языка этноса, подтверждается высказыванием К.В. Чистова: «Устойчивые словосочетания или фразеологические сращения... неизбежно возникающие в речевой деятельности любого этноса, играют роль стабилизаторов речевого поведения» [Чистов 1986, 32]. А в свою очередь, «голос... предшествует слову, но и в устном слове естественно является его физиологическим субстратом» [Историческая поэтика 1994, 42]. Таким образом, можно сказать, что архаичные в своей основе слова и слоги звукоподражаний (тембровые тексты), обнаруживают в себе «ядро» для последующих процессов фонации в культуре от архаики до современности.

Исследователь начала XX века Е.Н. Широкогорова, анализируя тунгусские напевы, пишет: «...непосредственное подражание звукам природы во многих случаях является источником народной музыки, так что изучение

песен птиц и животных обычно должно идти рука об руку с собиранием и изучением человеческих манифестаций» [Тунг.сб. 1936, 285]. Приведя 12 образцов кратких двух-трехтактовых попевок («птичьих» песен), которые основаны на терцово-квартовом мелодическом движении (в основном восходящие ходы), исследователь полагает, что они «заимствованы тунгусами, как мотивы для песен» [Там же]. А.М. Айзенштадт явился одним из первых музыковедов, обратившим пристальное внимание на звукоподражания. Он относит их к древнему слою эвенкийского музыкального фольклора, называя *призывами, закличками*, имеющими прикладное и ритуальное значение [Айзенштадт 1995, 25]. Подражания звукам зверей, птиц относятся к наиболее древнему слою музыкального фольклора эвенков, являются основой эвенкийской национальной мелодики, притом представляющее особенное, отличное от других этносов «слышание» и «восприятие» окружающего звукового мира [Никифорова 2002, 119]. Жизнь эвенков всегда зависела от природы, природа была источником пищи, одежды, сырья для изготовления хозяйственных орудий и бытовых предметов, поэтому у этноса существует множество обычаев, исходящих из глубины веков и посвященных природным духам. Примечательно, что эти обычаи и традиции до сих пор почти не изменились и передаются изустно из поколения в поколение. Поэтому не удивительно, что пласт подражаний звукам природы занимает в фольклоре этноса одно из главных мест. Научное осмысление архаики как наиболее отдаленного от нас по времени пласта фольклора затруднено по ряду причин, о чем пишут современные исследователи. Фольклорную архаику невозможно обозначить определенными жанрами, она может предстать и как звукоподражание, и как напев, и как рассказ. В связи с этим, Ю.И. Шейкин дает свое определение архаическому жанру, «как процессу, нежели как результату» [Шейкин 2002, 4-5]. О монофольклорности архаической культуры, но в то же время о возможной размытости жанровых границ в ней пишет еще один ученый:

«...фольклорные традиции отдельных этносов, особенно контактирующих, могли еще не выработать достаточно ясных различительных особенностей; они ... образовывали некую архаическую непрерывность, многочисленные и перекрывающие друг друга зоны перехода, «вибрации» отдельных признаков и т. д.» [Чистов 1986, 34].

«Архаичные "песни" - это не песни в собственном смысле этого слова, а своего рода эмоциональные проявления индивидуальных голосов людей, духов, птиц, животных и т.п., которые образуют пространство невербального интонационно-акустического родства носителей того или иного этнического, родового единства» [Шейкин, 2002, 7]. Ю.И. Шейкин проводит аналогии между традиционными охотничьими сигналами и песенными мелодиями эвенков, в частности, выделяет фундаментальную роль оленней трубы в интонационно-акустической культуре народов Сибири, основываясь на исторических и экспедиционных материалах [Там же, 171].

Ученый считает, что в традиционном фольклоре, который является выражением архаической «этнической памяти», необходимо выделять явления, имеющие определенные устойчивые жанровые признаки, для большего понимания условий их возникновения, сфер применения и видения палитры акустических возможностей этноса.

В данной главе мы рассматриваем звукоподражания эвенков Якутии в сопоставлении с записями аналогичных звуковых явлений у других локальных групп эвенков. Причины выбора сравнительного метода заключаются, во-первых, с недостаточностью полевых материалов по эвенкам Якутии. Во-вторых, культурно-хозяйственный тип эвенков разных локальных групп обнаруживает типологическую общность: все локальные группы эвенков ведут один тип хозяйства (охота, оленеводство), живут в похожих природных ландшафтах (тайга). В связи с этим, рассмотрение в данной главе звукоподражаний эвенков разных локальных групп является

вполне корректным, поможет нам раскрыть тему во всей полноте, на основе широкого круга музыкальных примеров.

## 1.2. Оленеводческие звукоподражания и сигналы

Одним из основных видов хозяйственной деятельности эвенков является оленеводство. Многие сотни лет жизнь эвенков была тесно связана с оленьим стадом. Даже бытует мнение, что эвенки живы, пока живы олени [Кеткович 2004, 4]. Олень для эвенка - это и средство передвижения, и источник пищи, шкура оленя является материалом для пошива теплой верхней одежды и обуви, используется в покрытиях для чума, оленя также можно продать или обменять. То есть, чем больше оленей, тем больше возможностей для развития народа. Образ оленя в культуре эвенков глубоко символичен и связан с мифологией. По преданию, самопожертвование медведя (медведь - культурный герой и предок эвенков) дало эвенкам домашних оленей и все, что связано с производством из оленьего сырья, а из частей оленя образовались люди [Тунг.сб. 1936, 4].

Оленеводческие сигналы и звукоподражания необходимы оленеводу-пастуху для управления стадом. Оленевод издает краткие команды или возгласные звуки, чтобы установить контакт с оленем-вожаком. Обратимся к высказыванию этнографа-путешественника XIX века А.Ф. Миддендорфа об эвенкийских оленеводческих сигналах: «*Храу-храу*», зовут впереди женщины,... желая приманить их... «*Кай-кай*», кричат, погоняя мужчины...» [Миддендорф 1878, 711].

Оленевод является не только руководителем, но и своеобразным «психологом» стада. Он своими подражаниями или возгласами может успокоить животное или целое стадо. Также пастух знает особые напевы, «предназначенные для "звуковой терапии" (например, для того, чтобы заставить матку кормить осиротевшего теленка)» [Алексеев Э. 1995, 33]. В таких случаях, как нам кажется, подражания должны отличаться особым

звукоизвлечением. Как например, в следующих, расшифрованных нами, образцах звукоподражаний, связанных с подзыванием животного (по записям экспедиции 1992 г. от витимо-олекминских эвенков Каларского р-на, Читинской области, записанных В.С. Никифоровой и Т.Ю. Дорожкой):

*Нотный пример 1*

Подзывание оленя

кш - кш - кш      кш - кш - кш

Следующий образец исполнен олекминским эвенком П.П. Николаевым:

*Нотный пример 2*

Подзывание оленя к соли

лэј - лэј - лэј - лэј - лэј      гр - гр - гр - гр - гр - гр

В данных примерах заметим непродолжительность звуковых имитаций, отсутствие мелодии, необычную звукоподачу. Например, в первом примере издаются шипящие звуки (*кш-кш-кш*). Во втором образце обращают на себя внимание скользящие и остинатные «воркующие» звуки. Так Ю.И. Шейкин отмечает, что «звукоподражания и сигналы объединяются краткостью интонирования и ненормативными с точки зрения речевого и песенного выражения способами звукоизвлечения» [Шейкин 2002, 168]. Подобные виды звукоподдачи нигде, кроме звукоподражаний, не используются. В оленьих подзываниях-манках, записанных в экспедициях к эвенкам Якутии и Читинской области, были выявлены следующие возгласные слова – «*хо-хо-хо*», «*пах-пах*», «*соне-соне*», «*хутэс-хутэс*», «*мок-мок*» (в некоторых примерах встречается прицокивание), причем во всех образцах можно отметить едва заметное нисходящее глиссандирование (на терцию) [ПМНД]. В одном из примеров использовался хрипящий тембр (подзывание оленя, исполнено П.Е. Марфусаловым) [ПМШ 1].

*Нотный пример 3**Нотный пример 4**Нотный пример 5*

Рассмотрим интонационные особенности эвенкийских оленеводческих звукоподражаний и сигналов в публикациях. В примерах, приводимых Айзенштадтом в «Песенной культуре эвенков» [Айзенштадт 1995, 175], видим, что возгласы построены на нисходящих или восходящих скачках, прерываемых паузами. Например, «Подражание крику быка для подманивания матки изюбра» построено на нисходящем движении мелодии с глиссандирующим скольжением:

*Нотный пример 6*

"Зовы каюра", наоборот, основаны на восходящих скачках [Там же]:

*Нотный пример 7*

К сожалению, исследователь не отмечает особенности звукоподдачи, в частности, в подражании крику быка, вероятно, были особые приемы звукоизвлечения.

В двух других примерах-кличах каюров, приведенных в упомянутом выше труде Айзенштадта [Айзенштадт 1995, 175-176], мы обнаруживаем терцовые, квартовые ходы, которые, как считает Ю.И. Шейкин, позволили А.М. Айзенштадту обосновать теорию происхождения нормативных интервалов в музыкальном мышлении эвенков [Шейкин 2002, 194], что связано с охотничьей и оленеводческой природой хозяйственной жизни этноса, а именно со звуковыми сигналами для управления животными призывного характера.

Итак, из вышесказанного можно сделать следующие выводы:

1. Оленеводческие звукоподражания различаются по следующим функциям: оленевод-пастух издает звукоподражания с целью управления стадом (погонять, подзывать), или чтобы успокоить отдельное животное или целое стадо. В сигналах первого типа в мелодике можно отметить напористое, возгласное начало, данные сигналы звучат в высоком регистре. Их интонационной основой являются нисходящие терцовые ходы, которые реализуются либо через глиссандирование, либо имеют интервальную определенность и составляют мелодию. Сигналы второго типа (имитации, успокаивающие животных), наоборот спокойны, исполняются в близком к речи регистре.

2. В звукоподражаниях оленеводов-пастухов можно отметить следующие тембровые особенности и особые способы звукоподдачи - глиссандирование, хоркающие «гортанные» звуки, шипение, хрипение, прицокивания и т.д.

3. Выделим ладовые особенности: во-первых, широкие мелодические скачки, которые связаны с возгласами, когда пастух погоняет стадо или с пугающими зовами, чтобы подогнать отбившееся от стада животное); во-вторых, узкообъемные мелодии встречаются в подражаниях, подманивающих или успокаивающих животное; в-третьих, встречаются и «успокаивающие» напевы, исполняемые с целью «звуковой терапии», они могут исполняться на

шипяще-воркующих звуках, на одной высоте или с небольшим глиссандированием.

### 1.3. Охотничьи сигналы

Охота для эвенков является жизненно необходимым видом деятельности. Подманивая животных с помощью различных звуковых инструментов, изготовленных из природных материалов, а также имитируя звуки животных голосом, охотники добывают себе пищу. Кроме того, охотничьи звуковые сигналы применяются в облавной охоте. В данном параграфе нами будут рассмотрены два вида охотничьих сигналов: манковые инструментальные звукоподражания и сигналы при облавной охоте.

Примечательно, что скромный эвенкийский фоноинструментарий используется, в основном, в промысловых звукоподражаниях [Кардашевская, Шейкин 2012]. Например, одним из важных средств манкового звукоподражания является труба *оревун* – «оленная труба», которая изготавливается из свернутой бересты. Эта труба впервые была зафиксирована у предков эвенков - чжурчжэней в XI в. Данные летописи приведены российским японистом М.В. Воробьевым в труде «Хозяйство и быт чжурчжэней до образования Цзинь» [Воробьев 1965, 4]. А в XVIII в. этнограф-путешественник А.Ф. Миддендорф обнаруживает этот инструмент в Сибири и пишет: «Для приманки оленей тунгус подражает громкому крику их во время течки, воспроизводя хриплый рев их, раздающийся по горам и долинам» [Миддендорф 1869, 614]. Е.Н. Широкогорова также пишет, «тунгусы обычно подражали самцу-оленю, когда он кричал в начале осени, призывая других самцов к борьбе. С этой целью тунгусы пользуются инструментом из дерева и бересты» [Тунг.сб. 1936, 285].

*Оревун* из коллекции Музея музыкальных инструментов народов Северной Азии был приобретен Ю.И. Шейкиным в 1986 году во время экспедиции в Алданский район (см. Приложение 5, илл.1).

Фоноинструмент представляет собой конусную трубу, изготовленную из бересты и выполняет функцию манка на изюбра. Звук извлекается уникальным способом - втягиванием в себя струи воздуха [ПМШ 1, 5, 6]. «Сигналы на оревуне близки по названию и по интонационному содержанию жанру призывных шаманских зовов – эривун, которые генетически связаны не только названием, но и мелодиями на «оленной трубе» [Кардашевская, Шейкин 2012, 94]. Одним из первых на особенности интонирования на манковых трубах у эвенков северного Прибайкалья обратил внимание Е.И. Титов и описал их как «мелодии рева в пределах октавы с форшлагом на квинте:  $d^1 - a^1 - d^2 - a^1 - d^1$  (с фермата на верхнем  $d^2$ )» [Титов 1926, 122]. Образцы «голоса» оленя на трубах нотировали Е.Н. Широкогорова и А.М. Айзенштадт [Тунг.сб. 1936, 285; Айзенштадт 1995, 175].

Данный инструмент, конечно, нельзя назвать собственно музыкальным. Н.А. Соломонова отмечает, что «звукоподражания на различных «музыкальных орудиях» были наиболее архаическим пластом инструментального исполнительства, имеющим утилитарную и художественно-эстетическую функции» [Соломонова 2000, 14]. Наигрыши на оревуне выполняют утилитарную функцию в сфере сигнальных звукоподражаний. «...тунгусы оказались верны своей традиции и сохранили оленную трубу из бересты спустя восемь столетий, хотя технология изготовления инструмента, сворачивание ленты из бересты, хранит следы архаики...» [Шейкин 2002, 169].

Ю.И. Шейкин приходит к мнению, что данный фольклорный реликт бытует на всем юго-востоке Сибири, у всех амуро-сахалинских тунгусо-маньчжуров, не зафиксирован только у нивхов и айнов, крайней северной границей распространения труб из бересты он отмечает северо-восточный регион - ареал проживания и культурных контактов эвенков, а южной границей считает Маньчжурию [Шейкин 2002, 172-174]. Причем у последних, также как и у народов центрального региона Сибири, прежде

всего у эвенков, известны два вида труб - берестяная и деревянная. В частности у якутов известен инструмент *айаан*, изготавливаемый из дерева, «деревянная труба выявлена у олёмминских и вилюйских саха, т.е. местах наиболее активного взаимодействия тюркской и тунгусской культур» [Там же, 174]. Звук на нем извлекается также путем втягивания воздуха в себя, а его функцию как манка на изюбра, якуты переняли от эвенов [Чахов 2012, 42-48].

Хотелось бы отметить особенность звукоизвлечения на *оревуне*, которая состоит во втягивании воздуха в себя. Примечательно, что такая сложная в исполнении традиция имитаций голосу изюбра была отмечена у эвенков сравнительно недавно (в 1992 году у читинских эвенков исследователями В.С. Никифоровой и Т.Ю. Дорожкой) [ПМНД]. Традиция такого извлечения звука на трубе встречается как у эвенов и якутов, так и у народов юго-востока Сибири - нанайцев, ульчей, негидальцев, орочей и удэ. В частности, у удэ способ звукоизвлечения на манке на изюбря *бунинку* основывается на «сосательных манипуляциях у тонкого конца трубы... струя воздуха продувается на вдох» [Шейкин 2011, 57].

Обратимся к анализу наигрышей на этом инструменте. В начале XX века впервые тунгусские звукоподражания на трубе нотировала Е.Н. Широкогорова в ходе экспедиций к эвенкам северной Маньчжурии. Она считает, что образуемый трихорд с широким восходящим скачком на сексту явился основой для создания тунгусских песен [Тунг.сб. 1936, 285].

*Нотный пример 8*



Е.Н. Широкогорова рядом приводит образец пентатонической мелодии тунгусской песни, в которой мы видим эти же устои, а также особый тип восходяще-нисходящего мелодического движения, повторяющего контуры наигрыша на оленней трубе [Там же]:

## Нотный пример 9

Тунгусская песня



А.М. Айзенштадт в наигрыше на *оревуне*, записанном им от эвенка Г.И. Аруниева из села Тунгукочен Читинской обл., характеризует интервал октавы как отзвук, эхо. Основным же интонируемым интервалом на этом инструменте исследователь считает квинту [Айзенштадт 1995, 26, 175]:

## Нотный пример 10

Медленно. Певуче



Кварто-квинтовую интонацию обнаруживаем и в следующем наигрыше-звукоподражании, исполненного алданским эвенком В.А. Корниловым на берестяной конической трубе *айаан* (якутское название фоноинструмента, зафиксировано в 1986 г. Ю.И. Шейкиным и Д.А. Сорокиным, нотация Ю.И. Шейкина) [Шейкин 2002, 524]. «Мелодика южносибирских манковых наигрышей на ... трубах основывается на продолжительных и тянущихся тонах натурального звукоряда..., все тоны звучат в высоком регистре и ... окружены экмеликой» [Там же, 176]:

## Нотный пример 11



Ритм мелодий на оленней трубе «может быть произвольным и опирается в основном на физиологические характеристики сигнальных форм выражения... в нем нет стабильных интервалов и тонов, которые бы легко

транскрибировались на ноты» [Там же, 171-172]. Длительность долгих звуков в таких имитациях зависит от объема дыхания исполнителя, который старается наиболее близко имитировать голос животного и даже вступить с ним в интонационный диалог.

В фольклоре эвенков можно выделить манковые подражания голосам птиц, которые исполняются как голосом, так и с помощью таких специальных инструментов, как тальниковый свисток *кунис* (закрытый свисток, иногда с пальцевыми отверстиями), берестяная пищалка *пичавун*, фрикционный стержень на жилке с резонирующей коробкой *хорокодёрон* («глухариный зов»)~*хорокодёвуун* («глухариное орудие») и свисток из высушенного горлышка птицы *билгау* [Туголуков 1969, 26-28; Миддендорф 1869, 614, Шейкин 2002, 58]. Каждый из этих инструментов имел свое предназначение: свисток являлся манком на рябчика, пищалка – манком на кабаргу, фрикционный стержень и свисток использовались при охоте на глухаря [см. Приложение 5, илл.2]

Мы располагаем несколькими аудиозаписями наигрышей на берестяной пищалке *пичавун* [ПМШ 1; ПМНД], которые предназначены для подманивания кабарги. Приведем образец, записанный Ю.И. Шейкиным в 1986 году у эвенков Якутии (расшифровано нами):

*Нотный пример 12*



Здесь обнаруживаем, подобно наигрышу на оревуне, квинтовую интонацию как основу мелодии. Переходы от звука к звуку являются скользящими (глиссандо) с кратковременными остановками (по-видимому, исполнитель делает их для взятия дыхания).

В двух наигрышах на *пичавуне*, записанных от эвенка Читинской области Д.П. Данилова [ПМНД], интонационной основой являются

секундовые переходы от звука к звуку, как и в предыдущем примере, отметим паузы, прерывающие сигналы. В целом, в звукоподражаниях кабарге у народов юга и востока Сибири характерен «принцип раскрывающегося лада на секунду, терцию, кварту, квинту одного слога... или экмелическое скольжение в диапазоне секунды или терции» [Шейкин 2002, 179].

На свистке *билгау*, достаточно редком манке, извлекали свистящие звуки птиц. Согласно мнению эвенков, горлышко птицы будет точнее воспроизводить звуки, подражающие голосам птиц [Там же, 99]. По этой причине ее высушенное горло использовали в качестве манка на птиц [Кардашевская, Шейкин 2012, 93]. Примером такого свиста является «голос рябчика», который исполняет алданский эвенк П.Е. Марфусалов [ПМШ 1]. В другом варианте охотничьего свиста, записанного от читинского эвенка Д.П. Данилова можно заметить отчетливую мелодию *тэкэликит*, которая производилась на манке-свистке из ивы. Мелодия этого охотничьего сигнала представляет парную строфу с семью и восемью коленами [ПМНД]. Приведем расшифровку фрагмента этой записи:

*Нотный пример 13*



Несмотря на достаточно узкий диапазон интонирования в данном примере, в нем можно выделить четырехзвучную мелодию, основанную на восходящем тетрахорде в диапазоне терции (с включением микроальтерированных звуков).

У эвенков, как и у многих северных народов, во время охоты производятся так называемые «охотничьи шумы» или «шумовые атаки» с применением голоса, заменяющего инструмент [Шейкин 2002, 182]. Здесь можно привести описание эпизода охоты, зафиксированном у подкаменно-

тунгусских эвенков в 20-е годы XX века: «...подойдя к ней (берлоге), они кричали по-вороньи: "Ки-ик! Ку-ук! Ка-ак!". Иногда махали руками ("крыльями")... Это можно объяснить пережитком древнейшей традиции своими корнями уходящей к охоте на медведей в пещерах в палеолитическое время... Когда тушу подвозили, все оставшиеся выходили навстречу, махали руками с криками "Ку-ук! Ке-ек! Ка-ак!"» [Василевич 1971, 161-162]. Такие звукоподражания издавались с целью «запутать» медведя, чтобы походить на «чужеродцев-воронов» [Там же]. То есть в охоте иногда используются орнитологические имитации с целью отвести от себя и от рода беду и добыть крупное животное. Подобные шумовые атаки описывает исследователь музыкальных инструментов народа саха В.Е. Дьяконова, приводя в пример шумовой инструмент-погремушку *атара~атаара* [Дьяконова В. 2017а, 100,148].

Как отмечает Г.И. Варламова, для народов всего дальневосточного региона характерен также «ритуал встречи и проводов перелетной птицы» в осенний и весенний периоды, включающим сонорное поведение [Варламова 2002, 131]. Так у эвенков описывается следующий обычай: «Как только начинают веревочкой гуси тянуться, или утки лететь, старушки начинают провожать-заклинать. Выходя из дома, берут соль и кидают им вослед, произнося особые слова, заклинания-благословления» [Там же, 132]. Это связано с мировоззрением эвенков, прилет птиц ассоциируется с возрождением жизни. У индигирских саха и у эвенков в этом обычае даже используются фоноинструменты. У якутов использовались трещотки *атара~атаара* (с якут. - провожать; погремушка, производящая «шумовую атаку» на птиц... представлен несколькими типами: нанизанные на шнур пластины, погремушка из деревянной коробки, рамный систр) [Шейкин 2002, 453; Дьяконова В. 2017]. Инструмент подобного типа - у эвенков называется *кангалдэ* – подвеска-погремушка из рога оленя [Шейкин 1996, 86; Шейкин 2002, 182], функция этого инструмента - отпугивание волков. Но в отличие от

якутского инструмента, как ритуального инструмента, используемого при провождении и встрече птиц, эвенкийская оленная подвеска не выполняет такой роли, и ее какая-либо ритуальная функция в научных трудах не зафиксирована.

Об облавной охоте «как важном государственном событии» упоминается в описаниях жизни чжурчжэньских «государей» в начале XII века [цит. по Шейкин 2002, 183]. В целом, охотничьи, облавные шумы как действо у народов Сибири начали выявлять со второй половины XIX века: у нганасан в охоте на дичь [Миддендорф 1869, 604-605], у нивхов - на тюленя [Крейнович 1973, 148], у юкагиров - на диких оленей [Гоголев и др. 1975, 58], у народов Нижнего Амура при добыче медведя [Смоляк 1984, 87], Э.Е. Алексеев в облавных криках на охоте у якутов слышал многоголосный «коллектив музыкантов» [Алексеев Э. 1967, 98]. Таким образом, охотничьи сигналы могут выполняться как голосом, так и с помощью шумовых инструментов. По этому поводу Ю.И. Шейкин отмечает: «все фоноинструментальные сигналы охотничьего типа имеют вокальную замену... Голос, который заменяет инструмент, и, наоборот, инструмент, заменяющий голос, - это норма звукового поведения в системе традиционных ценностей» [Шейкин 2002, 182].

Обратим внимание на некоторые фоноинструменты народа саха, связанные с охотой и сопоставим с эвенкийскими фоноинструментами. Например, якутская берестяная пищалка *чыычыгыныыр*, которая могла использоваться и как детская звуковая игрушка и как манок на птиц [Дьяконова В. 2017а, 104], подобна эвенкийской берестяной пищалке *пичавун*. Конусообразный инструмент саха *айаан*, изготавливаемый из дерева (*мас айаан*) или из бересты (*туос айаан*) [Там же, 110], схож с манковой «оленной» трубой эвенков *оревун*. Звук на обоих инструментах извлекается путем втягивания воздуха в себя. Отметим еще один фоноинструмент саха, это самодельный аэрофон из тальника *чүүһүрбэ~чусурба*, использующийся и

как манок, и как детская звуковая игрушка [Там же, 84-86]. Он представляет аналог эвенкийского тальникового свистка *кунис*. Исходя из вышеприведенных примеров можно говорить о тесной связи народов саха и эвенков, которых объединяет одна рассматриваемая нами территория (Якутия), в связи с этим, логичным является появление в их культурах схожих фоноинструментов.

В связи с вышеизложенным можно сделать следующие выводы:

- охотничьи звукоподражания, которые эвенки издают либо голосом, либо при помощи фоноинструмента, преследуют следующие цели: подманивание животного (эти манковые звукоподражания исполняются охотником индивидуально), а также спугивание животного или загон добычи в ловушку. Нужно подчеркнуть, что в культуре эвенков облавные шумы выполняются группой охотников, которые подражания или определенные возгласы исполняют коллективно, без сопровождения шумовых фоноинструментов (в отличие от соседних якутов, которые в облавной охоте используют для загона животных инструментальные шумы);

- в качестве манковых инструментов эвенки используют берестяную трубу *оревун*, свисток их тальника *кунис*, пищалку из бересты *пичавун*, фрикционный стержень на жилке *хорокодёрон*, свисток из горла птицы *билгау*.

Наигрыши на манковых фоноинструментах и голосовые звукоподражания тесно взаимосвязаны между собой, не сведущему человеку даже порой трудно будет отличить на слух инструментальное исполнение от исполненного голосом. Поэтому издревле охотники подбирали определенный материал для изготовления манка, чтобы более точно «скопировать» природные звуки. Охотник старается как можно приближенно исполнить голос птицы или животного, чтобы завладеть его вниманием. Приведем мнение Ю.И. Шейкина о том, что многие подражания птицам, животным в ходе истории, по-видимому, легко включались в музыкальное мышление

этноса, поэтому они «обнаруживаются во всех жанрах интонационной практики» [Шейкин 2002, 168].

#### **1.4. Имитации голосов птиц**

Образ птицы издавна является одним из наиболее устойчивых образов в мировоззрении народов Сибири, он связан с древними религиозно-мифологическими представлениями этих народов. Данный образ имеет глубокое семантическое содержание, связан с разными элементами мироздания (солнцем, землей, водой, небом и т.д.). Например, космогонический миф об утке или гагаре, которая в своем клюве принесла землю из-под воды, широко распространен у эвенков, эвенов, нивхов, удэ, угров, самодийцев и др. [Василевич 1969, 214; Романова, Мыреева 1971, 71; Роббек, Дуткин 1978; Шахнович 1971, 127; Источники... 1987, 153; Мифы народов мира 1992, 347, 399, 567; Подмаскин 1998, 85-86]. О важной мифологической роли утки свидетельствуют петроглифы Амура [Окладников 1971, 96-97], «рисунки на камне свидетельствуют о начале процесса выделения водоплавающей птицы из мира птиц и закрепления ее в сознании носителей интонационной культуры» [Шейкин 2002, 207].

В мировоззрении эвенков образы птиц занимают важное место, что отражено в фольклоре и народных верованиях. В народных сказках про птиц объясняется, почему у глухаря красные брови, в сказке о дятле повествуется о том, откуда у него крепкий клюв и пестрая головка или кто дал птицам песни и т.д. [ЭНС 1960]. Даже на гербе Эвенкии, который представлен в виде шаманского бубна, в центре изображена мифическая птица белая гагара. Особое отношение этноса к птицам проявляется в большом количестве звуковых осмыслений птичьих голосов, которые становятся частью разных жанров музыкальной культуры. У эвенков много «птичьих» звукоподражаний, которые включаются в танцы и даже в шаманские мистерии, кроме того, такие персонажи, как птицы-девы, встречаются и в

эпических сказаниях. Так А.Н. Мыреева пишет: «В сказании "Дулин Буга Торгандунин" удаганка Айикчан при камлании превращается в птицу и поет с запевом *чип-чапчивир* или *чип-чапчивирйа*» [Мыреева 1980, 97]. Эти же слова, как отмечает исследователь, встречаются и в сказании «Иркисмондя» [Там же]. В детском фольклоре также можно встретить подражания голосам птиц, например в игре «Кур-кар», в ходе которой дети, подражая крику ворона, кричат «Кур-кар, кур-кар!» (текст игры был записан Г.И. Варламовой от эвенков Амурской области в 1988 г.) [Варламов 2006, 210-211].

В интонационном смысле звукоподражания птицам являются очень «гибким материалом», они могут просто речитироваться на одном тоне (речевое интонирование), а могут иметь мелодический контур (вокальное интонирование), поэтому согласимся с мнением Ю.И. Шейкина, что они «легко занимают как зону пения (звукоподражательные напевы), так и зону говорения (звукоподражательные слова)» [Шейкин 2002, 168]. Подобного мнения придерживается и исследователь О.Э. Добжанская, которая на основе звукоподражаний самодийских народов – тундровых енисейских ненцев и нганасан – разделяет ономотопеи, «приближенные к природному звучанию голосов животных» (основанные на сигнальном типе интонирования) и «обобщенные» (основанные на вокальном, вокально-речевом типах интонирования) [Добжанская 2014а, 199–202; 2016, 20]. Ю.И. Шейкин отмечает, что сонорные подражания одному животному могут мелодически интонироваться и разрастаться в особые звукоподражательные напевы, которые исполняются для развлечения, используются в играх (например, игры в кабана или в медведя), в обрядах, а в повествовательных фольклорных текстах маркируют прямую речь персонажа в качестве звукоподражательного рефрена-возгласа [Шейкин 2002, 167]. Вслед за ним, рассмотрим звукоподражания птицам по типам пения (вокальное интонирование) и говорения (речевое).

К первому типу поющих звукоподражаний отнесем пример голоса журавля, расшифрованный нами на основе записи, сделанной Ю.И. Шейкиным от алданского эвенка Д.П. Пудова [ПМШ 1].

*Нотный пример 14*

Голос журавля

трру -            трру - у            трру - трру - у            трруэ - э

Несмотря на то, что имитация выполняется при сжатии голосовых связок, здесь можно выявить мелодическую линию с нисходящими секундовыми и терцовыми ходами. Исполнитель достаточно точно передал звуки, издаваемые журавлем, курлыканье птицы он издает на тембровом слого «трру», в натуральном звучании голоса журавля действительно можно услышать и нисходящие секунды и терции. Тем самым исполнителем была показана прямая, не прикрытая имитация, выявляется большое сходство с «акустической рамкой природного сигнала» [Шейкин 2002, 215].

Речитируемые подражания птицам встречаются в танцах. Так, исследователь северных танцев М.Я. Жорницкая в своем труде «Народные танцы Якутии» (1966) приводит несколько описаний танцев эвенков Якутии. Это индивидуальный танец *карав* (журавль), где танцующие криками воспроизводят курлыканье журавля, вытягивая шею вперед. А также массовый подражательный танец-пантомима *хорогдо* (глухарь), в котором изображается глухариный ток (ток - это особое поведение птиц в брачный период, у глухарей оно выражается в пении, когда они щелкают и щебечут). В *хорогдо* исполнители «проделывают корпусом вибрирующие движения, взмахивают руками, как крыльями»... и «издают кохчущие и скрежещущие звуки» [Жорницкая 1966, 94-95]. То есть, в описанных танцах эвенки старались наиболее правдоподобно показать, воспроизвести повадки птиц. К сожалению, аудиозаписями этих танцев мы не располагаем.

Приведем еще один пример, записанный Ю.И. Шейкиным у олекминского эвенка П.Е. Николаева (расшифровано нами), в котором имитируется голос птицы *тээликиит* [ПМШ 7]. Похожее звукоподражание описано в разделе 1.3, исполнено читинским эвенком на манке-свистке из ивы. Оно имеет мелодическую канву с микроальтерациями. Как видно далее из нотировки, звукоподражание в исполнении П.Е. Николаева, имеет четкий акцентированный ритм, его можно отнести к речитируемому типу подражания. Мы не смогли определить принадлежность данной имитации к какому-либо виду птиц. Четырехсложный сигнал этой птицы, по мнению Ю.И. Шейкина, по ритму напоминает голос индийской кукушки *ванге-каку*, известный у народа удэ [Шейкин 2011, 66-67].

*Нотный пример 15*



Ю.И. Шейкин пишет: «Голоса» малоизвестных птиц у таежных этносов Сибири чаще всего транслируются в речитативной манере. Причем выбирается либо скачкообразный речитатив, либо - равномерный с одной опорой» [Шейкин 2002, 218]. Исполнитель здесь избрал формулу, состоящую из двух колен, с опорой на первый слог (стопа из 3 неударных и одного ударного слога). В первом колене эта формула показана равномерно, во втором – исполнитель слегка затягивает 3 и 4 слоги, вследствие чего появляется триольность.

Эту имитацию можно также сравнить и с голосом глухой кукушки<sup>2</sup>. В природе звуки такой птицы действительно можно обозначить как речитацию, исполняются как бы на одном звуке и имеют оstinatный ритм.

<sup>2</sup>«Звучание голоса *глухой кукушки* встречается в культурах удэ, нанайцев, эвенков, одулов-юкагиров, тубалар. Эту оноματοпею выделяет в разряд редких голосовых демонстраций низкий регистр и монотональная речитативность» [Шейкин 2002, с.222]

Таким образом, звукоподражания птицам у эвенков можно разделить по типам интонирования (вокальное и речитация), притом речитируемые имитации можно встретить у эвенков в танцах. Имитации голосов птиц также занимают важное место в звуковой картине шаманских мистерий, встречаются в эпических сказаниях, используются в играх.

### **1.5. Звукоподражания в шаманских камланиях**

Шаманское камлание – это особая многогранная культура, целое действо, включающее в себя пение, заклинания, обряды, танец под аккомпанемент бубна и т.д. «Обязательным признаком эвенкийского шаманства являлось мастерство исполнительской практики, приходящее в результате сосредоточенности исполнителя на определённой жанровой сфере. Шаманы были искусны в исполнении не только ритуальных песен, но и танцевальных и песенно-лирических мелодий, а также в сказительстве» [Шейкин, Добжанская 2016, 44]. Многие исследователи отмечают в шаманских мистериях важную роль звукоподражаний, в которых камлающий воспроизводит голосом звуки оленя, имитирует голоса птиц, подражает звукам лося при выборе шкуры для бубна [Жорницкая 1966; Василевич 1969; Мазин 1984; Айзенштадт 1995; Николаева 2000; Шейкин 2002; Шейкин 2011; Шейкин, Добжанская 2014; Шейкин, Добжанская 2018]. Приведем здесь высказывание Ю.И. Шейкина по поводу звукоподражаний в шаманских камланиях: «шаманы используют интонируемые ономотопеи на совершенно ином жанровом уровне. Шаманские напевы, казалось бы, не имеют прямых связей со звукоподражательной культурой... вместе с тем являются основой традиции и представляют собой целую палитру сонорных возможностей» [Шейкин 2011, 79].

Исследователь-хореограф М.Я. Жорницкая, описывая танец шамана Мамаева из Учурского района, указывает, что он «исполнял танцы под бубен, воспроизводил голосом крики разных животных и птиц» [Жорницкая 1966,

96]. А.М. Айзенштадт описывает камлание И.А. Каплина из Иркутской области, который «превращается в двухгодовалового оленя; он кричит по-оленьему, бегаёт и гоняет важенок... далее шаман превращается в гагару и кричит медленно, врасстяжку: «кэ-кэ-кэ-кээп!» [Айзенштадт 1995, 64]. В камлании М.П. Кульбертиновой<sup>3</sup> несколько раз встречается подражание кукушке: «Ко-ко-ко» и «ку-ку-ку» [Варламова 2002, 140]. Музыковед Н.Н. Николаева, записав обряд ее камлания в 1990 году, пишет: «На протяжении камлания М.П. Кульбертинова неоднократно имитирует голоса дятла, кукушки, кулика и лебедя, которые являются шаманскими «хранителями и стражами». А во время «священного подъёма в мир духов» шаманка «следует за полётом огромной, невидимой взору мифической птицы кыыран, которая указывает ей путь в Угу-Буга (Верхний мир)» [Николаева 2000, 58]. О.Э. Добжанская и Ю.И. Шейкин, проанализировав камлание эвенкийской шаманки как крупную музыкальную композицию, состоящую из различных форм пения (исполнение возгласной мелодии, напоминающей исполнение на оленней трубе *оревун, дзарин*<sup>4</sup>, камлания с бубном, и «базовых сонорных источников эвенкийской обрядовой мелодики - звукоподражаний и сигналов оленеводов»), пришли к выводу, что последние «сонорные элементы архаизируют интонационную структуру обряда» и являются «сегментирующим средством» [Шейкин, Добжанская 2014, 50], т.е. предстают в виде некоего маркера, по которому присутствующие должны были понять о пришествии духа-помощника зооморфной формы (в виде той или иной птицы или животного).

---

<sup>3</sup>Матрена Петровна Кульбертинова (1889-1997) - известная шаманка из Нерюнгринского района Якутии, камланиями которой интересовались многие исследователи, режиссеры-документалисты. В 1980 году впервые было снято на киноплёнку ее камлание, в 1986 году оно же записано на аудиокассету филологом Г. И. Варламовой, в 1993 году немецкими журналистами был снят видеофильм о знаменитой шаманке. С 1991 года творчество М.П. Кульбертиновой становится объектом изучения музыковеда Н.Н. Николаевой, которая написала монографию «Песенное творчество М.П. Кульбертиновой» (2006), научные статьи о шаманском бубне и сакральном пении легендарной шаманки.

<sup>4</sup> *дзарин* - напев из камлания [Варламова 2014, 118].

Появление зооморфных духов-помощников в обряде сопровождается не только имитациями голосов птиц и животных, но также подкрепляется ритуальной кинематикой, которая может быть охарактеризована как танец. Выше мы упоминали сведения М.Я. Жорницкой о шаманском танце Мамаева из Учурского района. Приведем их подробнее: «Он исполнял шаманские танцы без специального костюма, но под бубен, воспроизводил голосом крики разных животных и птиц» [Жорницкая 1966, 96]. Исследователь приводит также высказывания информанта Е.П. Гермогенова из Алданского района, который явился свидетелем танца шамана, изображающего птицу-стерх: «...шаман точно изображал взлет, полет, приземление стерха» [Там же]. К сожалению, о звуковых подражаниях ничего не сказано, но можно предположить, что в танце шаман подражал голосу стерха.

Нужно отметить, что и костюм шамана и его атрибуты имеют непосредственную связь с птицами и животными. Так, например, у амурских эвенков шаман использует при камлании фигурки в виде ястреба, совы, утки, лося, вырезанные из дерева, которые изображают духов и амулеты в виде птиц, изготовленные тоже обычно из дерева и обтянутые замшей.

Одеяние шамана, в целом, придает ему облик птицы. Многочисленные ленты, пришивающиеся к костюму шамана, выглядят как перья крыльев птицы. На костюмах эвенкийского шамана пришиваются металлические пластины в виде рыб и птиц-гагар. «Духами-помощниками шаманов были изображения рыб,... птиц... » [Василевич 1969, 257]. Это мы можем увидеть по одеяниям шаманов, представленных в музеях Якутии и других регионах России (см. Приложение 5, илл.3).

У эвенкийских шаманов Якутии к спине кафтана пришивались крылья и лапы орла. «Орел у забайкальских эвенков считался главным шаманским духом, который воспитывал души молодых шаманов с момента рождения и до ритуала посвящения. Сильный шаман имел в связке амулетов от 3 до 9 фигурок орла ... Духи - помощники шамана в образе птиц считались его

посыльными в мир духов и посредниками между ним и другими духами. В Верхний мир шаман посылал кукушку, орла, утку, а в Нижний - гагару, баклана, кулика» [На грани... 2006, 121, 195]. У енисейских эвенков главный атрибут шамана - бубен имел во внутренней части металлические пластины изображающие птиц, к костюму прикреплялись подвески-лебеди, а металлический головной убор-обруч имел отростки - олени рога [Там же, 55, 207].

Как пример, приведем бубен шамана из Амурской области А.И. Ростолова, на котором с внутренней стороны видим изображения медведя, изюбра, лося и лосихи, а также другие зооантропоморфные фигурки, «похожие по очертаниям на стоящих на задних лапах медведей», а во внутренней части инструмента подвешены металлические фигурки рыб [Мазин 1984, 124]. На эвенкийском бубне, который представлен в Оленёкском музее Якутии, нет зооморфных изображений, но зато интересны две колотушки, представленные рядом с ним [см. Приложение 5, илл.4]. У одной из колотушек «лицевая (ударная) сторона обита невыделанной шкурой животного. На тыльной стороне... вырезаны изображения... двух светил - солнца и луны, вдоль колотушки - волнистая линия, изображающая дорогу (путь) и на голове колотушки изображение головы оленя с рогами» [Дьяконова В. 2017 б, 100]. На головном уборе шамана у енисейских тунгусов также пришиваются металлические изображения птиц и вышиваются фигурки оленей и выдр [На грани... 2006, 19]. У забайкальских эвенков также к костюму шамана пришивались металлические подвески с отростками в виде оленьих рогов [Там же, 209].

Специфика культуры эвенков как кочевого народа способствовала формированию широких этнокультурных связей с соседними этносами. Как отмечает Ю.И. Шейкин, на юго-востоке Сибири сложился амуро-тунгусский тип культурно-исторических связей, между шаманами удэ, нанайцев и орочей происходило очень тесное взаимодействие, которое проявляется в сходстве

языков и в структуре камлания [Шейкин 2011, 251]. Интересно отметить подобные связи и в северо-западном (енисейском) регионе, сложившиеся между эвенками и самодийскими народами. Этнограф Г.Н. Грачева отмечает, что «у нганасанских шаманов были энецкие, и тунгусские "учителя"» [Грачева 1981, 88], «волочанские нганасаны рассказывают о шаманке, получившей свой дар от тунгуски и иногда при камлании переходившей на непонятный нганасанам язык» [Там же, 73]. В шаманских мистериях нганасан звукоподражания занимают важное место, о чем подробно пишет О.Э. Добжанская, приводит многочисленные примеры с описаниями и нотировками. Так, например, в ритуале Дюлсымяку Костеркина представлены следующие подражания: рев медведицы, хорканье оленя, крики гусей, лебедей, гагары, кречета, пастушеские сигналы по управлению оленьим стадом [Добжанская 2008, 45, 175-176]. Параллели между нганасанами и эвенками также можно обнаружить в сходстве бубнов и колотушек. Так, бубен Д. Костеркина относится, также как и бубны эвенов, эвенков, якутов, долган и т.п., к бубнам центрально-сибирского типа [Шейкин 2002, 79], имеет овальную форму; как и у амурских эвенков бубен имеет рисунки, изображающие оленей, медведей. Колотушка, изготовленная сыном нганасанского шамана Тубяку Костеркина имеет явное сходство с колотушками эвенкийского шамана, представленными в Оленекском историко-этнографическом музее Якутии [Добжанская 2008, 209; Дьяконова В. 2017, 100; Кардашевская 2019б, 28]. В связи с указанными параллелями между шаманскими атрибутами - и приемами шаманства, а также установленными этнокультурными связями эвенков и народов Таймыра, нам видится возможным проводить аналогии и в сонорной практике шаманского обряда эвенков и нганасан (в частности, рассматривая звукоподражания).

Обратим внимание на звукоподражания птицам в шаманском обряде. В аудиозаписи камлания М.П. Кульбертиновой нами выявлены подражания голосу кукушки, но они краткие, после долгих песенных разделов совместно

с хором помощников, шаманка речитирует текст, в заключение которого произносит один слог «кук» [ПМН].

Кроме того, шаманка в ходе камлания имитирует голос лебедя, в ритме этого подражания можно заметить переменность метра, так как камлающая находится в психоделическом состоянии:

*Нотный пример 16*



В следующем расшифрованном нами примере из камлания амурского эвенка, шаман И.А. Лазарев подражает голосу кукушки. Здесь камлающий пропевает характерную для этой птицы терцовую попевку в конце второй строки.

*Нотный пример 17*

И.А. Лазарев. Звукоподражание птице в камлании

о - о - дя - эл - бо дя - ран - бо - о - лель э - хо - |нн|  
 ня-кто-о дум-нян ок - тя - э-эр ку - ку - кук ку - ку - кук

Образы птиц и их подражания присутствуют не только в камлании, но и вне обряда. Например, если шаман(-ка) заболевает, то только бубен и имитация голосов птиц кулика и кукушки приводят ее (его) в чувство [Николаева 2006, 63]. Путь подготовки будущего шамана, которого «избрали» духи, мог длиться 2-3 года. В этом процессе по сообщениям шаманов, новый человек, «уйдя в тайгу... считал себя превратившимся в животное (росомаху, волка, оленя), и подражая последнему во всем, возвращался на стойбище» [Василевич 1969, 251]. Очень важный процесс в ходе подготовки шамана – это изготовление бубна, которое занимало также несколько лет. Отметим, что имитации голосов животного мира присутствуют и в этом обряде. Сначала изготавливалась колотушка, которая втыкалась в землю, и будущий шаман

днями пел шаманские песни. Спустя некоторое время (год-два) ему должен был привидеться олень, из шкуры которого будет изготовлен бубен. После поисков оленя тушу животного привозили шаману, который накидывал ее на себя и «лежа, он трижды кричал по-лосиному» [Там же].

Таким образом, изображения птиц и животных и звуки, издаваемые ими, являются важными составляющими в шаманском камлании. Сам костюм шамана имеет множество деталей в виде изображений птиц, животных, рыб. Его атрибуты и амулеты изготовлены тоже в виде птиц и животных и указывают на непосредственную связь с животным миром.

xxx

Звукоподражания, если рассматривать их как отдельный пласт музыкального фольклора эвенков, являются его своеобразной мелодической, ритмической базой. «Имитация "голосов природы" имеет фундаментальное значение в формировании звукоидеала в рассматриваемой... культуре» [Шейкин 2011, 79]. Для эвенков, чья жизнь тесно связана с природой, подражания ее звукам являются неотъемлемой частью их бытия, поэтому неудивительно, что их можно обнаружить почти во всех жанрах музыкального фольклора - песнях, танцах, шаманских ритуалах.

Чтобы осознать значимость ономотопей как отдельного жанра эвенкийского музыкального фольклора, применим к нему систему критериев, разработанных Е.В. Назайкинским в книге «Стиль и жанр в музыке» [Назайкинский 2003, 94]. Напомним, что в критерии для определения жанра музыковед включил следующие: конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция); условия и средства исполнения; характер содержания и формы его воплощения. Применим определение и критерии жанра Е.В. Назайкинского к звукоподражаниям, которые были проанализированы в этой главе. По функции звукоподражания представляют собой:

- оленеводческие сигналы связаны с целью управления оленем или стадом (пастушеская, хозяйственная функция),

- охотничьи звукоподражания применяются с целью подманивания животного (манки), либо с целью спугнуть животное или загнать его в ловушку,

- имитации голосам птиц используются с разной целью: а) в танцах они включаются для более правдоподобного показа образа, повадок птицы (сакральная, эстетическая); б) в шаманских мистериях такие подражания связаны с образами зооморфных духов-помощников, которые помогают камлающему попасть в Верхний или Нижний миры (сакральная, обрядово-магическая функции), в сказках и эпосе они включаются в вербальный текст как интонационный знак мифологического или сказочного образа (сакральная, эстетическая).

Мы видим, что звукоподражания имеют общую функцию. Независимо от вида деятельности, в котором они используются, они преследуют цель максимально правдоподобно озвучить (голосом человека, либо посредством фоноинструмента-манка) тот или иной объект животного мира, либо войти в коммуникацию с ним («разговор с природой»). Причем, нужно иметь в виду, что архаические формы фольклора наиболее тесно связаны с сакральной, ритуальной функцией (во многом утраченной в нынешнее время).

по условиям и средствам исполнения:

- оленеводческие сигналы связаны с обыденным повседневным укладом жизни, с работой по пастыбе стада оленей;

- охотничьи звукоподражания включаются в традиционный вид занятий эвенков и могут иметь повседневное применение, т.к. охота является жизненно важной необходимостью

- в танцах используются имитации голосам птиц, которые исполнялись во время праздника или в части обряда. «Надо полагать в прошлом они

имели тотемический характер и исполнялись в честь родовых патронов» [Жорницкая 1966, 95].

- имитации голосам птиц и животных в шаманском камлании исполняются в специальном чуме или в обычном жилище, связаны исключительно с обрядностью (могут исполняться при камланиях, где шаман просит удачи для рода в охоте и размножении поголовья оленей, или в лечебных камланиях)

Сигналы и звукоподражания исполняются в условиях повседневного уклада жизни эвенков (оленоводство, охота), а также в условиях обряда. Некогда имитации голосам птиц включались в танцы-пантомимы<sup>5</sup>. Очень ярко и многообразно звукоподражания представлены в шаманских камланиях. Таким образом, этот жанровый слой эвенкийского музыкального фольклора является неотделимой частью жизни эвенкийского народа. Регулярно исполняемые (в видах хозяйствования) сигналы и подражания считаются обыденным действием. Что касается звукоподражаний в шаманских ритуалах эвенков, то они являются необходимым условием для путешествия шамана по «другим мирам», так как зооморфные духи-помощники являются «хранителями и стражами» камлающего [Николаева 2000, 58].

по характеру исполнения и формам его воплощения:

Характер исполнения сигналов и подражаний обусловлен их функцией. Если это сигнал пастушеский для сбора стада, то исполнение будет решительным, оживленным, будет звучать сильно, бодро. Если олениводу необходимо покормить оленя солью, то его подманывание будет исполняться спокойно, негромко. Подражания в шаманских обрядах исполняются, полнозвучно, ярко репрезентируя образ животного-помощника; часто их нужно исполнять так, чтобы музыка бубна не заглушила эти имитации.

<sup>5</sup> М.Я. Жорницкая в 1960 г. записала рассказы старожиллов Алданского и Тимптонского районов Якутии о танце карав (журавль) и танце хорогдо (журавль)[Жорницкая 1966, 94-95]. В экспедиционных материалах исследователей эвенкийского фольклора, начиная с 1980-х гг. по настоящее время сведений о такого рода танцах зафиксировано не было.

Анализ звучаний имитаций в танцах не представляется возможным, вследствие отсутствия экспедиционных аудиозаписей.

Для всех видов звукоподражаний характерно использование специфических тембров, сближающих голос человека с голосом животного. Это следующие тембры исполнения - глissандирование, хоркающие «гортанные» звуки, шипение, хрипение, прицокивание, свист, курлыканье. В оленеводческих и охотничьих звукоподражаниях используются промысловые фоноинструменты-манки. В танцах и в шаманских действиях звукоподражания сочетаются с характерными движениями и повадками животных и птиц. Звукоподражания и ономотопеи в эвенкийском музыкальном фольклоре являются не только источником мелодики, но и важным самостоятельным жанром, имеющим в культуре основополагающее значение. Поэтому их необходимо рассматривать и исследовать как отдельный жанр, наравне с, традиционно пользующимися вниманием исследователей, песенными, танцевальными, эпическими жанрами эвенкийского музыкального фольклора.

## ГЛАВА 2. ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР ЭВЕНКОВ В МНОГООБРАЗИИ ЖАНРОВЫХ ПРОЯВЛЕНИЙ

Песни являются наиболее развитой и распространенной частью эвенкийского музыкального фольклора и присутствуют во всех локальных группах. Песенные жанры у эвенков многообразны, играют важную роль в повседневной жизни, хозяйственной деятельности и обрядовой культуре, могут исполняться спонтанно (песни-импровизации) или иметь устойчивую структуру (традиционные песни). «При исследовании архаичных культур важно помнить, что далеко не все виды пения являются песней в жанровом понимании... песенное интонирование отличается от сигнальной и звукоподражательной сонорике прежде всего принципом личностного самовыражения. Пение носителя культуры отражает эмоциональный мир личности... этнические названия, довольно часто переводимые словом "песня", необходимо корректировать в системе звуковых ценностей...» [Шейкин 2002, 236-237].

**Терминология.** Разнообразие эвенкийских терминов, касающихся стихии песни и пения, связано с локальными различиями. Тем не менее, общая лингвистическая основа обусловила наличие корневого единства в основных терминах. Как пишет этномузыковед Ю.И. Шейкин «звук, в том числе и музыкальный звук, у эвенков обозначается словом *иш-иг-иш*. Это понятие возникло из тембровых звуков в пении и означает "звучать"» [Шейкин 2002, 241; Шейкин, Добжанская 2014, 71; Сравнительный словарь... 1975, 293-294; Эвенкийско-русский словарь 1958, 157; Эвенкийско-русский словарь 2004, 230]. От данной основы происходят термины, обозначающие песенную культуру эвенков. Приведем термины, касаемо пения, из академического словаря:

*Икэ-ми* 1) петь; 2) с пением исполнять эвенкийский танец; 3) веселиться.

*Икэвкэ* 1) пение сказителя (урмийский говор бурейско-урмийско-амгунского диалектов, сахалинский диалект); 2) припев, запев (сахалинский диалект); 3) песня (подкаменно-тунгусский диалект, его говоры).

*Икэвкэ-ми* петь сказание (урмийский говор бурейско-урмийско-амгунского диалектов, сахалинский диалект).

*Икэври* поющийся (зейский говор верхне-алданско-зейского диалекта) [Эвенкийско-русский словарь 2004, 235].

*Икэн-ми* 1) петь (песни-импровизации); 2) *фолькл.* соревноваться (в силе, ловкости, быстроте) (учурско-зейский диалект, урмийский говор бурейско-урмийско-амгунского диалектов, чумиканский диалект, сахалинский диалект).

*Икэнипкэ* 1) с этногр. весенний охотничий праздник; 2) песня (урмийский говор бурейско-урмийско-амгунского диалектов; 3) песня шамана (подкаменно-тунгусский диалект, его говоры) [Там же, 236].

Филологи определяют термином «песня» устойчивое сочетание стихотворного текста и мелодии. «Песня или песнь (ж.) - стихи, назначенные для пения» [Даль 1907, 1075]. «Песня - стихотворное и музыкальное произведение для исполнения голосом, голосами» [Ожегов 1989, 513]. Музыковеды в первую очередь обращают внимание на песенную мелодику. Вот что пишет Б.В. Асафьев о песне: «Что же такое песня? Прежде всего и в конце концов это мелодический рельеф, свойства которого: ясность рисунка, пластичность, обобщенность, понятность (в смысле типичности и знакомости составляющих песню оборотов), экономность, сжатость, эластичность. Чем легче, не меняя сущности рисунка песни, наполнять ее испытываемым чувством, тем она социально ценнее и тем жизненнее. Песня не должна быть эмоциональна, но она должна быть так вычеканена, чтобы через нее множество людей высказали волнующие их состояния. Основа песни: характерные попевки, т. е. мелодические обороты, органически

сложившиеся, ходячие в окружающей среде и потому легко узнаваемые и воспринимаемые» [Асафьев 1987, 163].

Однако, в музыкальном фольклоре народов Сибири не все виды пения можно назвать песней в строгом смысле слова, применяя к ней установившиеся в российской фольклористике признаки жанра, так как в фольклоре границы музыкальных жанров размыты, не очерчены (об архаичных песнях мы говорили в разделе 1.1.). Ю.И. Шейкин предлагает, прежде чем рассматривать систему названий «пение» и «песня» в лексике народов Сибири, обращать внимание на национальные названия таких терминов, как «звук», «голос», «напев», «песня» [Шейкин 2002, 237]. Так например, у северных тунгусов эвенов *ог-огэн* означает «напеваемая мелодия», у эвенков - *хогэн-хэгэн-хаган* – «краткая песенная импровизация» [Там же, 241]. Исследователи часто отмечают импровизиционность, как важный принцип в исполнении песен. Песни-импровизации Ю.И. Шейкин называет «спонтанными песнями, создаваемыми сразу по мере песенного общения со слушателем» [Шейкин 2002, 273]. «В песнях-импровизациях напев преобладает над текстом... Спонтанное пение опирается на базу тембровых слов и заданный ритм напева» [Там же, 273].

Вообще, импровизационный принцип является основополагающим в рождении многих песенных жанров эвенков, отражающих спонтанную реакцию человека на происходящие события. В связи с этим, импровизация это особый, значимый вид песенного творчества. «Импровизация (лат. *improvisus* - неожиданный) - исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения. Первоначально импровизация характеризуется канонизированным набором мелодических и ритмических элементов...» [МЭС 1990, 208]. Эвенкийский песенный фольклор изобилует такого рода элементами и в мелодике, и в ритмике. «Импровизация в песнетворчестве сводится, главным образом, к варьированию попевок или изобретению

подголосков на основе имеющегося мелодического рисунка» [Асафьев 1987, 156]. Финский исследователь ненецкого музыкального фольклора Я. Ниemi пишет об импровизациях: «концептуально полезнее определить их не как "версии" или "варианты", а как реализации определенного тематического и композиционного целого, как идиолекты<sup>6</sup> исполнителя» [Niemi, Lapsui 2004, 24].

Импровизация является неотъемлемым свойством жанра личных песен, характерного для некоторых сибирских культур. В личных песнях важнейшее место занимает импровизация текста на заданную мелодию (так как песня отражает изменяющуюся жизненную ситуацию человека), в связи с изменением текста меняется ритмический рисунок мелодии. Приведем несколько примеров из музыки народов Арктики - нганасан и ненцев. «Напев личной песни придумывается взрослым человеком самостоятельно в определенный период жизни и затем не подвергается никаким изменениям. Меняется лишь содержание песни, ее текст» [Добжанская 2017, 623]. У читинских, нерюнгринских эвенков с. Иенгра мы обнаружили ряд песен с разными текстами, но исполняемыми на одну мелодию (СД «Эвенки: ритуальные песни таежных кочевников», составленном французами А. Лаврилье и Э. Лекомтом по записям, сделанным ими с 1997 по 2000 годы от эвенков пос. Иенгра, ПМНД; ПМА 2). У читинских эвенков это записи песенных импровизаций, исполняемых одним и тем же исполнителем, с разным текстом и с незначительными мелодическими и ритмическими варьированиями. Или же, как у нерюнгринских эвенков, один напев исполняется разными информантами, живущих в одном селе, возможно даже имеющими родственные связи. Как отмечает Ю.И. Шейкин «содержание песен-импровизаций (у эвенков) свидетельствует о преобладающем

---

<sup>6</sup> идиолект - [от греч. *idios* — свой, своеобразный, особый (диа)лект] — совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка  
[//https://slovar.cc/rus/lingvist/1465800.html](https://slovar.cc/rus/lingvist/1465800.html)

принципе импровизационного высказывания. Песенную структуру чаще всего создает традиционный для локальной традиции напев» [Шейкин 2002, 284]. Он предлагает следующую дифференциацию песен-импровизаций касательно народов Сибири (ученый исследовал музыкальный фольклор семи регионов Сибири, где проживают около 60 народов) :

- песни-констатации (спонтанные слова и фразы как бы пунктиром констатируют событие);

- песни-клише (слова и фразы из традиционных песенно-лексических клише характеризуют эмоциональные и другие моменты жизни);

- песни с припевным словом, где в конце каждой строки звучит тембровое слово, которое создает вербальную ритмичность. Один-два смысловых слова импровизируются, а потом добавляется клишированный припев [Шейкин 2002, 273]. Причем ученый здесь же указывает, что у всех сибирских народов в музыкальном фольклоре есть разделение на спонтанные песни и песни-воспоминания, причем «спонтанные песни могут звучать на один из личных, семейных, родовых или локальных напевов, которые служат источником большинства "типовых" песен» [Там же].

Таким образом, для характеристики песенных жанров мы будем использовать понятие «песенные импровизации», в которых исходные мелодические образцы подвергаются варьированию в процессе исполнения, что обусловлено устной формой бытования народно-песенного искусства. По нашему мнению, данное понятие является наиболее подходящим для определения песенных манифестаций эвенков. Далее мы будем рассматривать их, выявляя основные ладовые, ритмические мелодические, структурные особенности.

Рассмотрим существующие жанровые классификации песенных импровизаций, которые предлагают исследователи эвенкийского фольклора.

Этнограф, лингвист и тунгусовед Г.М. Василевич на основе анализа терминологии выводит следующую классификацию песен:

- «икэн (хан) – песня-импровизация преимущественно для ритма пляски;

- давлавун – переводная песня, заимствованная от соседей...

- эривун – шаманская песня (созыв духов)» [Василевич 1969, 195].

Данная классификация, на наш взгляд, является несовершенной, Г.М. Василевич укрупняет вид песни-импровизации, относит к нему напевы из сказаний, песни-призывы к танцу, песню девушки за ручной работой, песню юноши во время поисков оленя [Там же, 195-197]. Все это, на наш взгляд, приводит к чрезмерному расширению категории *икэн*.

Исследователь-филолог Г.И. Варламова выделяет:

- «лирические песни эвенков, некоторые из них посвящены родной земле ...

- Песни-импровизации представляют собой воспоминания о прошлом (о молодости, о любви) и размышления о будущем ...

- песни-жалобы...

- основные жанры эвенкийского обрядового фольклора: 1. Алга (алга), алгавка (алгавка) — заклинания в виде кратких или распространённых формул. Заклинания *алга* исполнители могут как проговаривать, так и петь, и тогда они принимают форму песенных благопожеланий. В диалектных вариантах эвенков Хабаровского края термину *алга (алгавка)* соответствуют термины *хиргэ (хиргэ), хиргэчин (хиргэчин)*; 2. Шаманское пение дярин, дяр; 3. Песни, сопровождающие круговые хороводные танцы, запевы которых у эвенков очень разнообразны. По запевным словам хороводных песен называются и сами хороводы (*дэвэ, ёхор, гэсугур, дялер, осорай*)» [Варламова 2014, 18].

В данной классификации автор разделяет лирические песни, песни-импровизации и песни-жалобы по признаку содержания. На наш взгляд, эти три вида, с точки зрения музыки, можно объединить в единый класс либо

лирические песни, либо песни-импровизации, так как они могут исполняться на один и тот же напев.

Эвенкийские напевы Ю.И. Шейкин дифференцирует следующим образом. Он пишет о наличии у западных групп эвенков таких песен, как *давлавун* – «длинных» песен-рассказов, *хаан* – «кратких» песен-переживаний, *хагаавун* (*хэгээвун*, *хогоовун*) – песен-констатаций («о реке», «про охоту», «колыбельная» и др.), о сохранении у восточных эвенков двух форм: *икэн* – песен как рассказа-констатации и *хэгэн* (*хэган*, *хаган*) – песен как переживаний-констатаций [Шейкин 1996, 37].

Хотелось бы выделить признаки, на которых основываются вышеприведенные классификации. Классификация Г.М. Василевич основана на этнической терминологии, Г.И. Варламова разделила песенный фольклор эвенков, основываясь на тематике песен и на эвенкийских терминах, Ю.И. Шейкин разделяет жанры песенного фольклора по стилю исполнения и типу интонирования.

Кроме того классификации песен были сделаны А.М. Айзенштадтом (выделяет шесть жанров по условиям исполнения: трудовые попевки и восклицания оленеводов и охотников, песни в хороводах, семейно-бытовые, напевы в сказках и преданиях, напевы в шаманских действиях, лирические и шуточные песни) [Айзенштадт 1995, 24]. Здесь в основу классификации положен принцип исторической эволюции от ранних форм до современной традиции. М.Г. Воскобойников, основываясь на систематизации «самых эвенков», отмечает в эвенкийском музыкальном фольклоре три вида песен – *икэвун* (песне-пляска или круговая пляска), *хэгэвун* (припевы в эпосе, сказке и импровизации), *давлавун* (песни на определенные мелодии с устоявшимся текстом) [Воскобойников 1960, 249].

Таким образом, представленные классификации основаны на разных принципах и поэтому представляют определенный содержательный интерес, но не являются, на наш взгляд достаточно универсальными.

Затрудняет классификацию песенных жанров и значительное лингвистическое разнообразие эвенкийских диалектов. В связи с расселенностью этноса по очень обширной территории и разнообразием диалектных групп, локальные наименования песенных жанров значительно варьируются, например у охотских эвенков песни-импровизации называются *хогон*, у эвенков Маньчжурии *кайылдар*, у северобайкальских – *авун*, у енисейских – *хан~хагавун* [Шейкин 2002, 283-285]. У эвенков, живущих в Якутии, названия песен-импровизаций схожи и определяются термином *хэган*.

Так у алдано-зейской группы эвенков Якутии (Алданский, Усть-Майский и Нерюнгринский районы) песни-импровизации называются *хэгэн-хогэн* и «наиболее тесно связаны с песнями-танцами *гэсигор*: здесь сложились мелодические типы, общие для круговых танцев и песен *хэгэн*» [Шейкин, Добжанская 2014, 76].

Эвенки Олёкминского района Якутии относятся к витимо-олёкминской группе эвенков. Их лирические песни и напевы называются *хаган-хэгэвун* и также связаны с танцевальной мелодикой, а именно «с мелодиями танца *эгэдэй...*» [Там же, 75]. Ю.И. Шейкин указывает, что песни-импровизации *хэган* «определяются по местам кочевий» [Шейкин 2002, 284], т.е. в любой лирической песне присутствует название реки, по которой кочуют эвенки.

У эвенков Оленёкского района, относящихся к северо-енисейской группе эвенков (ПМДь), не выявлено жанровых названий песенного фольклора, возможно, из-за плохой сохранности эвенкийского языка в данной локальной группе. Фольклор оленёкских эвенков испытал сильное влияние якутов, они поют в основном на якутском языке.

Далее в главе будут рассмотрены жанры лирических песен-импровизаций, колыбельные, обрядовые песни, и образцы современного песенного творчества.

## 2.1. Лирические песни-импровизации

Лирика (от греч. *lyricos* – поющий под звуки лиры) - один из трех основных родов художественной литературы наряду с эпосом и драмой [Словарь ... 1974, 174]. Как бы нам ни казалось странным сопоставлять роды античной литературы с жанровой классификацией музыкального фольклора народов Сибири, такое сопоставление вполне применимо. В книге «Сеть песен» финский ученый Я.Ниemi приводит схему песенной жанровой системы коренных народов севера Сибири (на основе ненецкого песенного фольклора), в которой выделяет три основных сферы - обрядовые песни (*Прим. – ритуал можно сопоставить с представлением, с драмой*), эпические песни (*эпос*) и личные песни (*сфера лирики*), отмечая следующие признаки последних - краткость и пение про себя [Niemi, Lapsui 2004, 28]. Хотелось бы выявить некую содержательную общность между совершенно разными и далекими понятиями - лирическими жанрами фольклора народов Сибири и лирикой письменных культур. Так Гегель считал, что «предметом изображения в лирике является духовная жизнь человека, мир его идей и чувств» [Словарь ... 1974, 174]. Это и является, на наш взгляд, объединяющим признаком античной лирики и лирики сибирских культур. Спонтанные импровизации-прославления по поводу какого-либо события, песни-размышления о прошлом, о будущем и т.п., то есть выражение через песню своего настроения, чувств - все это характерно для песенного фольклора любого сибирского этноса [Португалов 1966, 98; Земцовский 1983, 10; Шейкин 2002, 273; Лиморенко 2016, 71]. Такого рода песнями изобилует и эвенкийский музыкальный фольклор.

Лирические песни - это наиболее обширная часть песенного фольклора эвенков. В таких песнях воспеваются природа (песни о реке, о весне), олени, с которыми связан быт и уклад народа, радость жизни или воспоминания о прожитых годах, любовь.

Рассмотрим некоторые образцы лирических песен алданских эвенков. Песня о белом олене<sup>7</sup>. Это песня-импровизация пастуха, который едет на белом олене, разыскивая своих оленей. Наездник поет о том, что видит, упоминая и течение реки, и угодыя – «земли-то мои очень обширны, словно верёвочка тянутся». Песня исполняется неторопливо, построена на коротком мотиве - тетра хорде, начинающемся с квартового хода, первая и вторая фразы каждой мелодической строки начинаются с восходящего квартового скачка, отличаются лишь концовки (первая заканчивается мелизматическим расцвечиванием третьей доли, вторая - нисходящим поступенным движением). Мелодия этой импровизации аналогична *алгавка* А.П. Авеловой (ПМШ 1, зап.843), которая была записана во время одной и той же экспедиции. В связи с этим, отметим, что в локальной группе алданских эвенков существует песенная практика импровизаций на одну и ту же мелодию. Авеловой А.П. на одну мелодию были исполнены напевы разных жанров (лирическая и алгавка) с различным текстом.

*Нотный пример 24*

---

<sup>7</sup> Ёэган (Песня). Зап.участниками комплексной экспедиции ОИИИФ СО АН СССР и ЯИЯЛИ СО РАН СССР в 1986 г. от А.П. Авеловой, в с. Хатыстыр Алданского р-на ЯАССР. Расш. с аудиозаписи и пер. Г.И. Варламовой. Нотировка Ю.И. Шейкина. Личный архив Ю.И. Шейкина // Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока: Новосибирск: Гео, 2014. Т. 32. Обрядовый и песенный фольклор эвенков / сост. Г. И. Варламова, Ю. И. Шейкин. С. 105-106, 308-311.

1 [м] Э - гэ - гэ - э - э - н э - гэ э - гэ - лэ - й 8<sup>76</sup>  
 2 Баг - да - рн - ма - я - н у - гу - ча - кнг - ли - и 8<sup>11</sup>  
 3 Би - ра - ка - кун - ма нгэ - н э - е - кэ - ки нгэ - н  
 4 О - рор - би нгэ - нэ о - но - дё - но нго - н

Следующий образец «Песня о реке Гилу»<sup>8</sup>, переведенный Г.И. Варламовой [см. *нотный пример 19*]. Исполняется в подвижном темпе, песня построена на трихорде, каждая мелодическая строка начинается с квартового скачка, вместо мелодических украшений используется скольжение по полутонам. «Что-то своё у горы с родником, у горы с нежной травкой». На этих словах исполнительница переходит на тихое пение. В тексте присутствуют элементы иносказания:

«Я-то уж, я-то

С противоположной стороны переправляюсь.

Как дикий голубь, воркую,

Как кукушка кукую».

В тексте как бы зашифрованы персонажи - жених с невестой. Здесь проявляется сходство с популярным у нганасан жанром иносказательной песни кэйнгэйрся. «В поэтических текстах этих песен смысл высказывания зашифровывается благодаря использованию аллегорий, архаических и специальных слов...» [Добжанская 2017].

<sup>8</sup> опубликовано в книге "Обрядовый и песенный фольклор эвенков [сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин]. – Новосибирск: Гео, 2014.- С. 106.

Рассмотрим «Песню про Алдан»<sup>9</sup> в исполнении олѣкминской эвенкийки А.П. Авеловой. Это песня о реке, к которой исполнительница обращается как к матери: «Пою-пою, говорю в песне о заводах Алдана-матери». В мелодике мы видим плавное возвратное движение от верхнего устоя ми к нижнему ля, которое изображает волны, каждая мелодическая строка начинается с восходящего квинтового скачка. С любовью воспеваются в песне «заводи», «излучины» любимой реки [См. *нотный пример 18*].

От алданского фольклорного исполнителя Д.П. Пудова (1925 г.р.) Ю.И. Шейкиным была записана целая коллекция различных напевов, куда вошли песенные импровизации, алгавка-застольная песня, алгавка-заклинание, напевы круговых танцев, отрывок из сказания, пастушьи сигналы, звукоподражание журавлю, наигрыш на варгане. То есть информант представил почти весь жанровый спектр эвенкийского музыкального фольклора. Рассмотрим один из примеров, застольную песенную импровизацию «Благость Алдана» в исполнении Д.П. Пудова (ПМШ 1, расшифровка Т.И. Игнатъевой). Исполнитель поет не спеша, украшая пение краткими украшениями, говорит о реке как о кормилице, используя эпитеты «прекрасная», «золотоносная». Звукоряд напева узкообъемен, представлен тетраордом. В начале мелодических строк заметен инициальный восходящий скачок, окончание мелодических строк характеризуется либо нисходящим скачком, либо поступенным нисходящим движением волнообразного характера.

*Нотный пример 25*

---

<sup>9</sup> опубликовано в книге "Обрядовый и песенный фольклор эвенков [сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин]. – Новосибирск: Гео, 2014.- С. 107, 308-309.

ху - на - йа на - йа - ны - йа на - а - йа - э  
на - йа на - йа э - во ъен по - йэ

Образ реки в эвенкийском фольклоре многогранен, к реке обращаются и как к величественной стихии, подчеркивая все ее достоинства, и с прошением помочь, заклиная, в песнях, либо в шаманских обрядах, и всегда с большим почтением. Для эвенков «реки ... – это как нить Ариадны в лабиринте неизвестной тайги» [Лаврилье 2010, 120].

Обратимся к лирическим импровизациям эвенков Иенгры. Напев в исполнении Е.Т. Дмитриевой, построен на секундовом движении с устоявшейся заключительной терцией [ПМШ 5, запись 9(14) расшифровка Т.И. Игнатъевой]<sup>10</sup>.

#### Нотный пример 26

О - тэ но - ви э'о - го - ат си - йа нга - кан дза - пка - йа до - он  
ди - э - пи - хо тэ - э - ха - а бу - н'я нгэ дэ эм - ма рон - го - о  
ри - ок ри дэ - эм - ди - гэ тэ - э бу - н'я нгэ дэ эм - ма - рон - го - о

Отметим, что нисходящая терция этого примера характерна почти для всех напевов круговых танцев. Так, мы обнаруживаем сходство данной песенной импровизации с такими мелодиями круговых напевов, как *гасунго*,

<sup>10</sup> опубликовано в книге "Обрядовый и песенный фольклор эвенков [сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин]. – Новосибирск: Гео, 2014.- с.111

*дэвэйдэ* (из-за синкопированного ритма и нисходящих терций), а также с *гасигор* и *дьялель* - с заключительными терцовыми окончаниями в конце попевок. «Песни-импровизации алдано-зейских эвенков (орочонов) *хэгэн~хогэн* наиболее тесно связаны с песнями-танцами гэсигор: здесь сложились мелодические типы, общие для круговых танцев и песен хэгэн. Мелодические возможности, зафиксированные в песенной практике, тем не менее, гораздо богаче, чем в круговых танцах» [Шейкин, Добжанская 2014, 75]. Необходимо отметить интонационное сходство этого примера с импровизацией Г.Г. Лазаревой из с. Иенгра, где также обнаруживаются нисходящие терции в конце мелодических строк (см. *Нотный пример №20*).

В другой песенной импровизации, в исполнении эвенкийки из с. Иенгра Т.Е. Кирилловой [ПМШ 5, запись 10(15)], несмотря на сложный неустойчивый ритмический рисунок, который показан в олиготонном трихорде *c-des-es*, заканчивающая каждую попевку субтерция отсылает к напевам круговых танцев *гасунго*, *дэвэйдэ*, *гасигор* и *дьялель*<sup>11</sup> [см. *нотный пример 27*].

Для сравнения и выявления каких-либо особенностей, характерных для эвенкийских напевов Якутии мы рассмотрим ряд лирических песен эвенков других регионов. «Плач женщины, отданной в чужую семью», был записан А.М. Айзенштадтом от Н. Елдогир из п. Эконда Красноярского края [Айзенштадт 1995, 206]. Исследователь выполнил нотную расшифровку в переменном метре 2/4 и 4/4.

### *Нотный пример 28*

---

<sup>11</sup> опубликовано в "Обрядовый и песенный фольклор эвенков [сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин]. – Новосибирск: Гео, 2014.- с.112

Я-гал-лай, я гал-лай, я-гал-лай, я - гал-лай,я-гал-лай я - гал-лай,я-гал-лай я - гал-лай,я-гал-лай я - гал-лай,я-гал-лай

Ай-дял-дял ми-нэ - вэ, я-гал-лай, я - гал-лай,я-гал-лай я - гал-лай,я-гал-лай я - гал-лай

В этом примере обращает на себя внимание наличие постоянной мелодической фразы с восходящим квартовым скачком и вариационным, секундово-терцовым распевом окончаний мелодических фраз. «Мелодии енисейских эвенков репрезентируют типичные черты, характеризующие практику песенного интонирования в регионе. Это протяжные мелодии с синтезированной пентатоникой, содержащие квартовую основу» [Шейкин, Добжанская 2014, 74]. Слово «ягаллай» схоже с «эгэлэй»<sup>12</sup>, которое часто встречается в песнях эвенков Якутии.

Следующий напев – это плач девушки, которую отдают замуж за нелюбимого, записан А.Н. Мыреевой, Г.И. Варламовой и О.Э. Добжанской в 1989 г. от М.К. Васильевой из Хабаровского края и опубликован в томе «Обрядовая поэзия и песни эвенков» [ОПиПЭ 2014, 111, 310-312].

*Нотный пример 29*

<sup>12</sup>«этот запев очень распространён в песнях эвенков, его обычно не переводят. Он образован от слова һэгэн, эгэн, имеющего значения и «песня», и «пение», т.е. процесс пения, поэтому мы сочли возможным перевести запев (эгэгэлэй — букв. «пропеваю, пою о чём-то») [Варламова, 2014, с.423]

и - и - ии - и

м - м - м - м - м - м

а - ма, э - не э -

гэм би э - дэр ху- нат - ка - н

ме - ва ны - м са - дя - ра - н

су эе - чэ рэс минэ - вэ - э

са - аг - ды - и - и бэ - э - е - ду

В этом примере охотских эвенков обращает на себя внимание узкий олиготонный объем мелодии: терцовая основа которого и заполняется секундовыми ходами. Плачущие секундовые интонации с включением микроальтераций дополнительно подчеркиваются секундовыми форшлагами. Мелодика напева контрастирует с показанными ранее. Для интонационных сопоставлений плачевых мелодий эвенков, к сожалению, недостаточно материала, т.к. жанр песни-плача исследователями выявлялся редко.

Следующий пример – это «Песня про оленей», которая была записана А. Айзенштадтом от Г.Н Мольчикитова из Забайкальского края [Айзенштадт 1995, 220]. Здесь отмечаются две устойчивые тетрахордовые попевки, одна из которых начинается с терцового скачка, вторая с кварты с кратким мелизматическим опеванием квартового устоя.

*Нотный пример 30*

О - ро - ёл - ди - вар      нгэ - нэ - де - нэ - (ял)

Ук - тыв - де - гэт,      ды - гин ал - ган - ди!

Чтобы наиболее четко обозначить отличия напевов эвенков Якутии от мелодики других регионов (а в каких то моментах возможно обнаружение и сходных признаков) мы обратим внимание на еще три примера песен забайкальских эвенков из фонда Пушкинского дома, записи которых были сделаны на восковых валиках исследователями Е.Н. и С.М. Широкогоровыми в начале XX века (расшифровка Т.И. Игнатъевой). К сожалению, из-за отсутствия комментариев нам не представляется возможным конкретно определить их жанровую направленность.

*Нотный пример 31*

э - да - л'а - бэ    э - да - бэ    а - л'а - бэ - э    л'а - бэ    э - да - ду

11"09

10"58

*Нотный пример 32*

Музыкальный пример с нотами и текстом:

1. ва - а - а - а - ан

2. а - ва то то - то то - ву - то ву - ан

3. ср - на - тан ва - а тор - но - т'о ву - ан

4. ак - ба ба - ха тал - бо л'ан ву - ан

5. йал-ба - ро на - а та - вар - та ву - а

### Нотный пример 33

Музыкальный пример с нотами и текстом:

то - ру - ма нэ - йэ нэ нэ - йэ э - дьо - ра дэ

до - а - йэ ба - а ба бо - а - дэ йэ до - ра - д'а

В этих трех примерах видим преобладание терцовых ходов, причем во всех напевах акцентируется нисходящая терция в конце строк, исполнители украшают пение секундовыми форшлагами, во втором и третьем примерах идет активное ритмическое варьирование основного напева, также в них отметим достаточно широкий мелодический диапазон (септима и октава).

Таким образом, выявляя особенности лирических песен эвенков Якутии и других регионов, мы пришли к следующим выводам: у эвенков

Якутии в песнях преобладают протяжные мелодии, мелодический контур волнообразный, напевы, в основном, строятся на тетрахордах (реже на трихорде) в объеме кварты или квинты с характерным началом попевок - восходящего квартового (реже квинтового) скачка. В их лирических песнях и напевах присутствуют интонационные и ритмические связи с напевами круговых танцев из-за нисходящей терции в окончаниях мелодических строк. Нельзя не принимать во внимание и тот факт, что многие эвенки, проживающие в Якутии, некогда переехали из других областей страны, тем самым привнеся иные локальные особенности в мелос эвенков республики.

Как характерные стилевые признаки лирических песен енисейских, охотских, витимо-нерчинских эвенков мы бы отметили краткость попевок, ритмическую организованность. Как пишет В.Н. Стешенко-Куфтина, касательно напевов охотской группы эвенков: они основаны на «чувстве терции, как интервала... с небольшими интонационными изменениями» [Стешенко-Куфтина 1930, 89]. Касательно этого высказывания, хотелось бы отметить, что терцовые или квартовые ходы, в целом присущи эвенкийским напевам, в некоторых это можно связать с малообъемностью, которую необходимо компенсировать небольшими скачками с последующим их заполнением, в других - с возгласными интонациями «охотничьей заклички», на которой основаны разные по жанру мелодии [Айзенштадт 1995, 27-30].

## 2.2. Эвенкийские колыбельные песни

Колыбельная песня - песня, которой убаюкивают ребенка; небольшое музыкальное вокальное лирическое произведение [Ожегов 1989, 286]; один из древнейших жанров традиционного фольклора любого этноса. На эвенкийском - *баюдяри икэн* [Василевич 1948, 122]; *баюдяри* (подкаменно-тунгусский диалект) – колыбельный [Мыреева 2004, 80]. В ранних исторических замечаниях о музыке эвенков мы не встретим высказываний о колыбельных песнях, т.к. этот жанр является сакральным, личным для

эвенков. Г.Гут, изучавший в 1890-е г.г. быт ангаро-енисейских эвенков, в своей работе «Тунгусская народная литература и ее этнологическое значение» (1901) впервые приводит текст «Колыбельной песни»: «А-ба, а-ба! Он маленький, малютка, вчера у меня родился, плакать он не смеет, он новорожденный» и предполагает, что «употребление третьего лица имеет целью придать обращению матери шуточно-дразнящий характер» (приведено в «Материалах по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору») [Тунг.сб. 1936, 238].

Позже о колыбельных как самостоятельном жанре эвенкийского традиционного фольклора начинают говорить такие исследователи, как М.Г. Воскобойников в своем труде «Эвенкийский фольклор» (1960), А.М. Айзенштадт в книге «Песенная культура эвенков» (1995) и др.

По мнению А.М. Айзенштадта, колыбельные песни представляют «специфическую жанровую группу» в песенном пласте традиционного фольклора эвенков и «занимают в эвенкийской музыке несколько обособленное место». Так он отмечает, что некоторые женщины-эвенкийки вовсе отрицали повсеместную распространенность этого жанра [Айзенштадт 1995, 44]. Вероятно, это было связано с особым таинством пения колыбельной, сугубо личным пространством матери и ребенка. «Манера "завораживающего" пения, вполне естественная в подобных случаях, могла рассматриваться как своеобразное заклинание, в которое могли вмешаться злые духи» [Там же]. Как пишет М.Г. Воскобойников, называть имя ребенка в колыбельных песнях считалось грехом, можно было обратиться к нему во втором лице «ты» или «дитя мое», чаще встречается обращение в третьем лице «он», «его» [Воскобойников 1960, 252].

А.М. Айзенштадт, выделяя колыбельные песни из разряда семейно-бытовых, вкупе с приветственными, свадебными песнями и плачами обозначает их одним словом *икэр* [Айзенштадт 1995, 24]. В своей книге «Песенная культура эвенков» он приводит 11 нотных примеров колыбельных

[Айзенштадт 1995, 196-201]. В этих примерах встречаем напевы на такие слова, как «бай-бай, баю-бай», (записанные у северобайкальских и катангских эвенков, слова здесь характерны для русских колыбельных, что возможно связано с влиянием русской культуры) (№70,71), «оляйяй», «бой-бай, бой-бай» (№72,79) (у красноярских эвенков южноенисейской группы, по мнению М.Г. Воскобойникова, эти слова несомненно древнего происхождения) [Воскобойников 1960, 253], «байда-байда-байюда» (у катангских эвенков), «балю, балю-лю-лю», «боба-боба» (у витимолёкминских эвенков) (№73-76). М.Г. Воскобойников в труде «Эвенкийский фольклор» приводит тексты нескольких колыбельных, акцентируя внимание на сакральности напевов:

«Обращение матери к своему ребенку в третьем лице обусловлено... боязнью навлечь на ребенка злых духов...», называя обращение матери к ребенку в третьем лице пережитками магии, которые сохраняются до настоящего времени.

«Долго-то он

Заставлял меня сильно печалиться,

Долго его ждала...» [Воскобойников 1960, 252, 253].

В некоторых случаях мать может обращаться к ребенку во втором лице и, так же, не называя имени. Это подтверждается в текстах колыбельных напевов, записанных в экспедициях последних лет [ПМА 2; ПМДь]. Так, в колыбельной, напетой С.С. Николаевой из Оленёкского района, поется:

«Ночь наступает.

Мой малыш засыпай, баю-бай...

Звездочки светите,

Мой малыш засыпай, баю-бай...»

Интересно разделение колыбельных напевов, предпринятое Воскобойниковым [Воскобойников 1960, 253]. Он относит колыбельные

песни к типу *давлавун*, т.е. песен на определенные мелодии с устоявшимся текстом, или песен-импровизаций и, условно разделяет колыбельные песни на две группы; 1) песни с устоявшимися припевами («Бай-бой, бай-бой!» или «Бой-бай, бай-бой!»), исполняемые всеми членами семьи, кроме отца ребенка; 2) «материнские песни», исполняемые только матерью ребенка. Первые поются главным образом при убаюкивании младенца в люльке, вторые — в любое время, но в отсутствие чужих людей и отца ребенка (если в момент исполнения песни матерью войдет кто-либо из чужих людей или отец ребенка, то песня немедленно прерывается) [Воскобойников 1960, 253]. Первый вид с устоявшимся маркером жанра «бай-бой», «бой-бай» характерен для большинства колыбельных разных этносов, это песни-баюканья. Вторая разновидность это «материнские песни», их можно назвать и пестушками и потешками, так как тексты таких песен преследуют развивающую функцию, «в них называется большое количество предметов, действий и понятий, погружающих детей в словесный мир» [Пашина 2005, 181]. Такого рода песни «интонируются на грани пения и речитации... чрезвычайно просты, лишены внутрислоговых распевов» [Там же, 180]. Колыбельные песни у эвенков Якутии представлены почти во всех полевых материалах, используемых нами в данной работе, что указывает на то, что этот жанр является излюбленным у этноса.

Вслед за Воскобойниковым мы разграничим колыбельные песни на: 1) песни-укачивания (или баюканья), 2) песни-потешки, обереги и благопожелания («материнские песни»). Рассмотрим пример колыбельной песни-баюканья нерюнгринских эвенков из коллекции аудиозаписей А. Лекомта в исполнении Маргариты Колесовой (расшифровка Л.И. Кардашевской) [Эвенки Лекомт – Лаврилье, запись №28, см. *нотный пример 21*]. Исполнитель поет: «Баю-баю, мой малыш, спи хорошо, баю-баю, девочка моя хорошая». В мелодике видим покачивающееся, возвратное

движение от одного устоя к другому, местами поющий прибегает к приему ритмической орнаментации, тем самым украшая однообразное пение.

Идентичный напев колыбельной песни был записан нами от эвенкийки этого же региона из с. Иенгра М. Кирилловой на празднике «Бакалдын» в 2014 году, что может быть подтверждением наличия родовых<sup>13</sup> напевов (мелодий) (Прим.автора: возможно, исполнительницы М.Колесова и М.Кириллова это один и тот же информант, так как, на наш взгляд, тембр голосов исполнительниц идентичен).

Рассмотрим еще один колыбельный напев (по-видимому, («материнская песня») эвенков Иенгры (в исполнении О.Наумовой, Нерюнгринский район, расшифровка Л.И. Кардашевской) [Эвенки Леконт – Лаврилье, запись №27]:

*Нотный пример 34*

♩=0,5

8 8<sup>th</sup>

Са-га-дям са - га - дя - м са - га-дям са - га - дя - м

17 17<sup>th</sup>

дэ-гэн-кэ-рэ - те - то - о ос-тол-кан до - го - ор

Напев построен также на пентатонном звукоряде (тетрахорд в квинте). В начале попевок – движение по трем устоям с квинтовым скачком, окончание - нисходящий терцовый ход, подчеркивающий устои «as» и «f».

На диске французских исследователей в разделе «Колыбельные» представлена песня в исполнении Г.А. Лехановой (№25). Этот образец по мелодике схож с тремя напевами этого же диска из раздела «Певчие птицы» (№1,2,6), об устойчивости родовых напевов мы упоминали выше в разделе «Лирические песни-импровизации». Эта колыбельная также очень схожа и

<sup>13</sup> в с. Иенгра, по данным переписи 2010 года, в селе проживало 1103 человека, в числе которых 856 коренных жителей — эвенков. В селе Иенгра сохранились восемь родов: Пуягир, Бухачар, Нурмаган, Бута, Кэптукэ, Дэнгмэ, Бэллэт, Эмис [<https://www.1sn.ru/57375.html>]

по мелодике и по тексту с напевом, записанным нами в 2014 г. от Г.Г. Лазаревой из с. Иенгра, что также наводит на мысль о сохранности родового напева.

*Нотный пример 35*

Запись №1 (в исп. Г.Лехановой)



Запись №2 (в исп. Н.Пудовой)



Запись №6 (в исп. Г.Абрамовой)



Запись №25 (в исп. Г.Лехановой)



Родовые напевы нерюнгринских эвенков обнаруживают подвижность и мобильность, они могут выступать в роли напевов и в лирических песнях и в колыбельных. Но в то же время они устойчивы, так как сохраняют тенденцию «памяти рода» на протяжении долгого времени.

Рассмотрим несколько образцов колыбельных оленёкских эвенков, записанных В.Е. Дьяконовой. Первый образец «Песня матери», записанный от Т.П. Семеновой (расшифровка Л.И. Кардашевской) краток, мотив песни построен на пентатонном звукоряде  $es^1-ges^1-as^1-b^1$  (тетрахорд в квинте). В начале попевок – квинтовый восходящий скачок, окончание - нисходящий терцовый ход, подчеркивающий устои  $ges$  и  $b$ . Заканчивается напев

дихордом es-ges, утверждающим устой «es». В этом примере выделим признак формульного напева - характерное нисходящее терцовое окончание в мелодических оборотах.

*Нотный пример 36*

$\text{♩} = 0''037$   
 $0''6$   
 О - о - о - о - о - о а - мар - ду - ка - ап  
 $0''8$   
 а - йа - ма - ан а - йа - ма - ан  
 $0''11$   
 а - еп - ма - че ма - че - мши ма - че - мши

Данный напев, по-видимому, является колыбельной - «материнской песней», на это указывает повторяющийся терцовый дихорд с долгим звуком на начальном устое в конце напева. Кроме того, напев основан на одной повторяющейся попевке с остинатным ритмом, которая ритмически незначительно варьируется.

Следующие два примера - это образцы колыбельных - «материнских песен», записанных от С.С. Николаевой. По словам информанта, напев колыбельной обычно передается ребенку от мамы или бабушки [ПМДЪ]:

*Нотный пример 37*

$5''0$   
 Чюл-лє чюл-лє чюл-лє дьон чюл-лє чюл-лє чюл-лє дьон  
 $10''0$   
 у - та - ка мол ги - каш а - я - мат хог - дио - кол

Мелодическое движение здесь волнообразное, попевки тетрахордовые в квинте и в сексте с начальными скачками на кварту и терцию.

Еще одна мелодия колыбельной более напевна, попевки ее представлены в нисходящем мелодическом движении, причем терцовые

окончания как бы «обыгрываются» по-разному, то скачком, то поступенно, то в варьированном опевании предыдущего тона, что говорит о ритмическом разнообразии, которые вносят исполнители в однообразный напев.

*Нотный пример 38*

Музыкальный пример 38. Три нотных примера в G-мажоре. Первый пример: темпo  $\text{♪} = 0,4$ , октава 8, интервал  $6^{\#}5$ . Второй пример: октава 8, интервал  $13^{\#}2$ . Третий пример: октава 8, интервал  $18^{\#}4$ .

Дол- бон и - кан а - ма - дя - ран  
у - та - кан - ми а - ми - лыт - ла  
бо - бо, м - м...

Финальный терцовый оборот этого примера типичен для окончаний колыбельных олёкминских эвенков, он снова отсылает нас к одному из признаков формульного напева, который мы отмечали выше.

Приведем для сравнения образцы колыбельных песен других регионов. Так, для северо-байкальского напева - баюканья характерны покачивающиеся секундово-терцовые ходы и прослеживаются два устоя «*es*» и «*c*» [Айзенштадт 1995, 196]. Звукоряд напева - тетракорд в квинте. Приведем буквенное обозначение структуры напева в виде потактовой схемы:  $a - a_1 - a_2 - b - a - a_1 - a_2 - b$ , из которой видно варьирование первой попевки:

*Нотный пример 39*

Музыкальный пример 39. Два нотных примера в 2/4 такте. Первый пример: октава 8. Второй пример: октава 8.

А - на - дя - кал кунг-а-кат- кан ба - ю - де - кал эр - гу ху - тэв  
Бай, бай, ба - ю - бай, ба - ю - де - кал хэр - ган - ху - тэв

В колыбельном напеве красноярских эвенков отметим переменность метра, три устоя «*g*», «*e*», «*h*», преобладание секундового движения в мелодии с малотерцовыми ходами. Напев построен на соединении двух

звукорядов (*e-g-a; h-d-e*), основные тоны которых «*e*» и «*h*» находятся на расстоянии квинты. Широкообъемность напева достигается терцовыми и квартовыми нисходящими скачками в конце смысловых строк. А.М. Айзенштадт приводит потактовую схему данного примера: *a-b-a<sub>1</sub>-b<sub>1</sub>-a<sub>2</sub>-a<sub>3</sub>-b<sub>2</sub>-a<sub>1</sub>-b<sub>2</sub>* [Там же, 197]. Здесь заметно активное варьирование начальной попевки:

*Нотный пример 40*

О - ля - яй, ас - чи - кал, о - ля - яй,  
ас - чи - кал! О-ля-яй, о-ля-яй, а - де - нэл,  
а - де - нэл, а - де - нэл, о - ля - яй

В этих двух примерах часто используется попевка III-IV-III-I, передающая легкое покачивание.

Для следующего примера колыбельной эвенков из Иркутской области характерна переменность попевок с мажорным и минорным наклоном (в первом, третьем двутактах – тетрахорд с мажорной (большой) терцией с устоем «*f*», во втором, четвертом – трихорд с малой (минорной) терцией с устоем «*c*») [Там же, 198]. Образуется соединение двух звукорядов в каждом строке (1) *c-f-g-a; c-es-f*; 2) *f-g-a; c-d-es*) (ладовая переменность). В первых четырех тактах заметно частое использование чистой квинты, которое в последующих четырех тактах компенсируется за счет секундового движения мелодии. Приведем схему попевок: *a-b-c-b<sub>1</sub>-a-b<sub>2</sub>-c<sub>1</sub>-b<sub>2</sub>* и отметим варьирование второй попевки. В напеве представлены звукоряды тетрахорда в сексте (1 и 3 попевки), трихорда в квинте (2 попевка) и трихорда в терции (4 попевка):

*Нотный пример 41*

Бай - да - бай - да - бай - ю - да, а - де - кэл, а - де - кэл.

Ху - тэ - сй, а - де - кэл хи - тэ - рэ - кэн - ди со - нго - дён - ни

В ряде колыбельных, записанных А. Айзенштадтом от эвенков Иркутской, Читинской областей и Эвенкии, мы отметили сходство с русскими колыбельными, которое проявляется в мелодическом терцово-квартовом покачивании, в повторности попевок, в четкости структуры, в окончаниях на повторяющемся устое. По этому поводу исследователь пишет: «Вероятно, дело здесь не столько во влиянии... сколько в общности для многих народов мира некоторых принципов интонирования - особенно в колыбельных песнях» [Айзенштадт 1995, 45].

Так, колыбельные эвенков Якутии обнаруживают: повторность попевок, но при этом, большую роль выполняет ритмическое, либо мелодическое варьирование; волнообразное движение в мелодике; небольшой амбитус напевов.

В колыбельных других локусов можно выявить следующее: повторные попевки с варьированием или без, переменность метра и ладовая переменность, объем напевов может варьироваться от квинты до ноны.

В целом, в эвенкийских колыбельных основой интонирования являются повторность ангемитонных попевок с незначительными варьированиями, покачивающиеся терцово-квартовые скачки (реже квинтовые). Необходимо отметить наличие родовых напевов, которые сохраняются и в жанре колыбельной. Об этом можно судить по колыбельным эвенков Иенгры, напевы которых передаются от старших к младшим в роду (выше мы писали, о сохранности восьми родов в с. Иенгра). У эвенков Таймыра, к примеру, были записаны колыбельная и две песенные импровизации (в исполнении У.К. Хутукагир) [Голоса тундры, 2014]. В этих трех образцах, которые исполняются на разные тексты, обнаруживается один

мелодический тип, основанный на секундовом дихорде, что также приводит к мысли о родовом напеве, который является мелодической основой песен разных жанров.

### 2.3. Обрядовые песни

В данном разделе мы рассмотрим лишь такие обрядовые жанры эвенков, как *алга* и *алгавка*, зафиксированные среди эвенков Якутии.

Среди жанров эвенкийского музыкального фольклора *алга*, как обрядовый жанр, занимает особое место. Это песенно-гимнический жанр, обычно включающийся в какие-либо ритуалы и обряды. «Гимнические песни - это благопожелания, восхваления, заклинания, обращенные к высшему божеству и духам природы... Благодаря устойчивой стилистике речитативного пения они существуют как самостоятельный жанр, но нередко включаются в шаманский обряд или семейный праздник в качестве составного раздела» [Шейкин, 1996, 37]. В алдано-зейской, витимо-олёкминской группах этноса он называется *алга*, *алгавка*, в охотской – *хира*, *сира*, *хиргэ*, *хиргэчин*, в прибайкальской – *кочиндзя* [Там же].

Термин *алга* переводится с эвенкийского как «благословление, пожелание благополучия» [Мыреева 2004, 36]. Варламова же уточняет: «Алга (алгā), алгавка (алгāвка) — заклинания в виде кратких или распространённых формул. Заклинания *алга* исполнители могут как проговаривать, так и петь, и тогда они принимают форму песенных благопожеланий» [Варламова 2014, 18]. То есть можно различать *алга* как словесные обращения, так и поющие заклинания или благопожелания.

Похожее название есть у родственного эвенкам народа, якутов *ал5аа*, *алгыс* (в пер.- благопожелание) [Саха тылын...1994, 17]. Это связано со взаимодействием двух этносов, которое началось в XVIII веке. Основные районы расселения эвенков соседствуют с территорией Якутии. Большое количество эвенков живет и в самой республике. Тем не менее, эвенкийские

алга, утверждают О.Э. Добжанская и Ю.И. Шейкин, не заимствованы у соседних саха, а представляют собой «автохтонный реликт, который в процессе своего развития сближался с обрядовой традицией северного тюркского народа» [Шейкин, Добжанская 2014, 71]. Схожее название благопожеланий встречаем у алтайцев *алкыш*. «*Алкыш сӧс* (благопожелания) — древнейший жанр алтайской народной поэзии. Основное назначение их — это улучшение жизни человека (рода, племени), обеспечение ему счастья и благоденствия путем просьбы или благословения» [Каташ 1992, 52].

К эвенкийскому жанру *алга* относятся и обращения к духам трех стихий (огня, воды и тайги) и к небу Буга. «Обращения эти обычно содержат просьбу о содействии успешному промыслу... подобные заклинательные формулы-просьбы кратки и к ним применим чаще всего термин *алгавка*» [Варламова 2002, 149]. Например, в заклинании, записанном Г.И. Варламовой в 1982 г. от Е.Н. Соловьёвой (Хабаровский край) эвенк просит, чтобы перестал идти дождь и небо прояснилось: «Небо-дедушка, выздоравливай! Небо-дедушка, не плачь! Небо-дедушка, выздоравливай!» [Варламова 2002, 149]. Как считает исследователь Г.И. Варламова, *алгавка* является самым древним жанром, так как «все компоненты обряда (слово и действие) взаимообусловлены», отсутствуют сложные тексты, которые возникают на более поздних стадиях существования обряда. Например, бросив в огонь кусочек мяса, эвенк произносит: «Нехукэл, того (Одари, огонь)» [Там же].

Пение являлось важной частью не только промысловых (охотничьих, оленеводческих), но и семейных обрядов. Исследователь А.М. Айзенштадт упоминает в свадебном обряде эвенков устойчивую традицию приветственного пения. Песни-благословения всегда присутствовали в семейной обрядности эвенков. Они могли быть «различного содержания: с похвалой хозяевам за их угощение, перечислением и восхвалением мест, откуда приехали гости, воспоминаниями о родовых предках. Манера

исполнения... отличается подчеркнутой торжественностью...» [Айзенштадт 1995, 51]. В начале XX века собиратель эвенкийского фольклора Е.И. Титов пишет об их свадебных традициях: «...семья жениха принимает родичей... Принимающий рюмку говорит приветствие... Кто-нибудь начинает петь, нанизывая слова на нитку однообразного мотива. Это большей частью импровизация...» [Титов 1936, 163]. В таких семейных обрядах звучит именно *алга*, исполнение которой характеризуется приподнятостью, торжественностью интонирования.

Рассмотрим некоторые музыкальные примеры *алгавки*. Благословление-песня, записанная Ю.И. Шейкиным от А.П. Авеловой (ПМШ 1, запись 843, расшифровка Т.И. Инатьево́й, см. *нотный пример 22*) имеет устоявшийся ритмический и мелодический рисунок. Нотная строка делится на две части: вопрос и ответ. Первая часть с длительным украшением-распевом, вторая с нисходящим ходом от *с-а*. В нем также присутствует характерный для приветственных песен начальный восходящий скачок (в данном случае квартовый), рассмотрим его как субтерцию (квартовый скачок ко второй ступени звукоряда). Опорных тонов три, которые находятся в секундовом соотношении  $a^1-h^1-cis^2$ . Таким образом, в напеве представлен звукоряд тетра хорда в терции с субтерцией.

В напеве А.Авеловой упоминается дух тайги Салэй, которого могли с почитанием упоминать и вне охотничьего обряда [Варламова 2014, 313]:

*«Эгэй-эгэдей, эгэй-эгэдей (слова традиционного запева),*

*Редко в эти годы*

*Для разговоров, для благословений*

*Встретившись, мы, эвенки,*

*Разговоры говорили.*

*Для Салэя-дэй горного духа,*

*Для людей-то песни-то мои*

*Прежде чем уйти-то, радуясь,*

*Оставляю своим сёстрам-то».*

Интересен следующий пример алгавки-заклинания в исполнении алданского эвенка Д.П. Пудова (записан в 1986 г. Ю.И. Шейкиным, расшифровка Т.И. Игнатъевой, см. *нотный пример 23*). Весь напев построен на скачках: терцовых, квартовых, квинтовых. Каждая строка представляет собой хазматоническое движение мелодии от начального устоя *g*, стремящегося к устью *b* и возвратное движение к начальной опоре. Исполнитель использует краткие украшения (*кылысах*<sup>14</sup>), которые придают пению особую торжественность. Основной звукоряд здесь тетрахорд в кварте.

От этого исполнителя был записан еще один образец алгавки - застольной песни (ПМШ 1, зап.827, расшифровка Т.И. Игнатъевой). Здесь представлен звукоряд тетрахорда в квинте:

*Нотный пример 42*

хнг на - йа - на - йа ни - йа на - йанг

но - эв - ид' - енг - ны - йо гун - дэм

ма - йа на - йа на - йа на - йан

сик - со - гон мэ гу - йо гу - на

<sup>14</sup> *кылысах* (якут.)- «характерные фальцетные призывки – кылысахи, которые обычно составляют как бы своеобразный, украшающий ”контрапункт” к звучанию главной мелодической линии и создают эффект специфического “сольного двухголосия” – раздвоения певческого голоса на две самостоятельные по тембру мелодические линии» [Алексеев, Николаева 1981, 5]

Как мы уже отмечали выше, для исполнения Д. Пудова характерно припевное слово «*аян*», с которого, как правило, начинается напев, а также оно может прозвучать в начале куплета (строки) на протяжении всей импровизации, кроме того в обоих примерах заметно обилие терцовых ходов, мелизматические украшения со скольжением на долгих звуках, терцовые или квартовые нисходящие окончания в попевках.

Эвенки иногда обращаются к духам реки и в процессе шаманского камлания. Так, шаманка М.П. Кульбертинова из пос. Иенгра Нерюнгринского района Якутии в своем камлании, которое было записано А.Н. Мыреевой, Г.И. Варламовой и Н.Я. Булатовой в 1986 году, обращалась к духу реки Мулемкон с просьбой дать добра, просила течение реки о содействии в судьбе людей, которые обратились к ней за помощью [Варламова 2002, 141]:

*"О, Мулемкон! И течение твоим называемое тоже!*

*Только добра! ("Только добра! ") "*-

(вторит хор, подпевающий ей)

( к сожалению, аудиозапись отсутствует)

«Обращение к течению реки связано с представлениями эвенков о том, что реки, их течение соединяет миры» [Там же]. Как видим, образ реки в «звучащем ландшафте» эвенкийского фольклора многогранен, к реке обращаются и как к величественной стихии, подчеркивая все ее достоинства, и с прошением помочь, заклиная, в песнях, либо в шаманских обрядах, и всегда с большим почтением.

Перед охотой эвенки совершали обряд *улганни*, в котором просили духа тайги и покровителя охотников о хорошей и удачной охоте. Приведем пример обращения охотника к духу тайги Салэй с прошением добыть много лосей (записано Г.И. Варламовой в 1988 году от А.П. Авеловой из с. Хатыстыр Алданского района Якутии) [Варламова 2002, 37]. Это прошение исполнялось по-видимому в речевой форме. «И при выполнении обряда

улганни приоритет отдается женщинам - они вешают тряпочки-ленточки, произносят тексты, сопутствующие этому» [Там же, 133]. Здесь нам все же представляется, что обращение к духу будет основано на возгласном интонировании с небольшими мелодическими скачками:

*«Салэй, Салэй!*

*Сюда поверни добычу,*

*За гольцами находящуюся.*

*К нам поближе приведи. Много зверя приведи!*

*Подари, пожертвуй. Халэй, Халэй!*

*Хорошего лося пошли*

*Охотничью удачу*

*Сингкэн сюда направь!»*

Для обогащения представления о мелодике *алгавка* рассмотрим обрядовые песни эвенков других регионов. Мы обратили внимание на три примера приветственных песен, записанных А.М. Айзенштадтом у западной группы эвенков в Эвенкийском автономном округе и Хабаровском крае в конце XX века. В них заметны длительные распевы, сложная ритмика, начальные слова «Эни, энэё гундем!» («Мама, матушка говорю!»). В первом примере ритмическая сложность напева дополняется переменным метром, это свидетельствует об импровизационном типе исполнения текста. Напев речитативный, он построен на секундовом движении, на опевании трех устоев ( $c^1, d^1, e^1$ ). Звукоряд напева представляет собой трихорд в терции [Айзенштадт 1995, 203]:

*Нотный пример 43*

Торжественно. С воодушевлением

Э - ни, э - ни - ё (ё - на - ён) гун - дем!  
у - мун - ня (я) дил нэ - (э) кун - ми (и) - нян.  
Хаг - ды бэ - е - ду э - мэ (нэ) дун, нэк - ни - ел - би э - мэ - нэ - дун  
саг - ды а - ву - хи - тыл у - ру - ник - сэ, пы - гэ - кэр - ви нян гэ - вук - сэ - кэн

Второй и третий примеры похожи по ладовой организации, устои в них находятся в секундовом соотношении  $(c^1, d^1, e^1)$ . Мелодия напевов представляет из себя возвратное движение триолями от верхнего устоя к нижнему. Но в отличии от первого примера, только в третьем примере присутствует начальный скачок на терцию и на квинту, как призыв к слушанию. Второй и третий напевы построены на звукоряде трихорда в терции. Квинтовый тон в третьем напеве, на наш взгляд, появляется единично как вариант возгласа, а основной звукоряд является терцовым. То есть все три образца узкообъемны и имеют простейшую мелодическую организацию [Там же, 204] .

*Нотный пример 44*

Э - по - ё о - по о - по, о - по - ё гун - дем, гун - дем

*Нотный пример 45*

э - е ё о - пе - ё о - ё

Рассмотрев еще три образца благопожеланий красноярских эвенков, которые являются напутствиями молодым, мы отметили богатое ритмическое варьирование преобладающего трихордового напева, который представлен в объеме кварты и квинты, переменность метра, зачины, начинающиеся с восходящего скачка [Айзенштадт 1995, 204-205]

Следующий напев «Песня-прославление стола», записанный А.Н. Мыреевой, О.Э. Добжанской, Г.И. Варламовой-Кептукэ от М.К. Васильевой, эвенкийки пос. Тором (Хабаровского края), нотная расшифровка Т.И. Игнатъевой. «Младшие сестры... наш столик, имеющий четыре ножки, пусть всегда созывает эвенков...» (расш. текста Ю.И. Шейкина) [Варламова 2014, 119]. При записи пример обозначен как *алгавка*, состоит из пяти нотных строк. Напев интонационно и ритмически сложен. Исполнительница применяет множество форшлагов, распевов. Ритмически напев постепенно усложняется, это объясняется длительностью текста, хотя объем составляет всего лишь терцию на двух устоях *a-c* (звукоряд - трихорд в терции). Начало и конец песенной строки отмечены мелодической формульностью (зачин начинается с терцового скачка, концовка секундовая нисходящая). В целом данный напев можно назвать импровизацией, так как, основанный всего лишь на трихорде, терцовый напев претерпевает множество ритмических вариаций, применяемых исполнителем.

#### Нотный пример 46

The musical score consists of five staves. The first staff is a short melodic fragment. The following three staves contain the main melody with lyrics in Russian. The fourth staff continues the melody. The fifth staff is a short melodic fragment. The lyrics are: На - е - ен на - йи - ян - [н] Нэ - ны - ыль гун - чэ - чим Ды - гин ки - ри - ил - кан ос - то - ол - кон - ты. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Как отмечает Г.И. Варламова «песни-алга генетически связаны с заклинательными формулами, в них явно выражена первоначальная функция – заклинательная» [Варламова 2002, 150]. Приведем пример текста заклинательной песни-алга, посвященной рекам Олёкме и Нюкже (записано в

2006 году А. Лаврилье и Г. Варламовой от Е.П. Николаева в Тындинском районе Амурской области, перевод Г.И.Варламовой) [Варламова 2014, 147]:

*И по далёким землям-то,  
По берегам рек-то  
Живя, живут пусть!  
Олёкма-матушка,  
Нюкэжа-матушка!  
Хорошего, самого лучшего,  
Заклиная, прошу.  
Олёкма-матушка,  
Лучшего [дай],  
Нюкэжа-матушка,  
Оберегайте ваших детей!*

Таким образом, возможности применения *алга* различны, он используется в разных видах обрядности. *Алга* (*алгавка*) могут быть следующих типов: 1) семейно-обрядовые, когда поющий делится радостью с гостями, или прославляет стол, описывает место, откуда приехал дорогой гость; 2) охотничье-обрядовые (обращение к духам природы и домашним святыням (реке, огню и т.д.)), которые несут в себе магическую функцию, если песня-заклинание обращена к природным стихиям. *Алгавка* обоих типов исполняются торжественно, приподнято, звукоряды напевов могут быть представлены трихордом в терции, тетрахордом в кварте или квинте. Чтобы передать особую торжественность песни, исполнители используют в мелодии богатую орнаментику (мелизмы, кылысахи), тембровые приемы, распевают звуки.

Хотелось бы отметить следующие характерные признаки *алга* в музыкальном фольклоре эвенков Якутии: наличие определенного тембрового слова, с которого исполнитель начинает свое пение, распевание долгого

звука в начале строк с мелизматикой и скольжением, ниспадающие окончания, терцовая основа в мелодике, разнообразие ладовых структур (звукоряды - трихордовый в терции с субквартой, тетрахорды в кварте, квинте).

В приветственных или прославляющих песнях эвенков из других регионов заметны: силлабо-тонический принцип стиховой организации, относительно краткие распевы, преобладание секундового движения в мелодии, сложная ритмика, переменность метра, преобладание трихордовости в ладу в объеме от терции до квинты.

#### **2.4. Современные (инновационные) песни**

Фольклор является исторически подвижным феноменом [Земцовский 1977; Сохор 1962; Гусев 1968], имеет «способность к адаптационному развитию» [Алексеев Э. 1988, 219], но «в песне, новой по содержанию, встретятся иногда совсем старые... коренные взгляды и те общие подробности, в которые... укладывается новое содержание» [Григорьев 1980, 348]. Народное творчество не статично, оно является гибким, податливым материалом, впитывающим все новое, но в то же время сохраняющим типологически важные для традиции элементы. «Для фольклора (как искусства, сохраняемого и поддерживаемого в народном быту живой традицией, а значит - обладающего определенной насущной значимостью) та или иная связь с современностью, с современными интересами народа исторически predetermined, то есть заложена в природе фольклора» [Земцовский 1977, 30]. Бытующий фольклор во все времена должен был отвечать требованиям современности, не теряя связи с традицией. Современные изменения проявлялись в расширении тематического и жанрового диапазона фольклора, в то время как традиции были связаны с сохранением музыкального языка фольклорных мелодий и др.

Под инновационными песнями мы понимаем песни, в которых уже нет импровизации, характерной для архаичных напевов. В таких песнях импровизация заменяется устойчивой схемой (куплетной формой), которая удобна для концертного исполнения. Атональные напевы заменяются на мелодии в мажоро-минорном ладу и могут исполняться под аккомпанемент, например, баяна. То есть в инновационных песнях фольклор трансформируется и это приводит к таким понятиям как «фольклоризм», «неофольклоризм». Таким образом, появляются новые формы исполнения песенного фольклора, которые сочетают в себе традиционное пение и элементы современного творчества.

К современным песням эвенков мы отнесем песни, которые появились в фольклоре начиная с конца 1950-х гг. в связи с изменениями в социальной жизни этноса и отразили влияние советской музыкальной культуры, в которых излюбленными темами становятся «воспоминания о прошлом, сопоставление многообразия новой жизни со старой» [Айзенштадт 1995, 81], связанных с изменениями в образе жизни народа (переход многих эвенков на оседлый образ жизни, «интеграция эвенкийской культуры в общесоветскую» [Поворознюк 2011, 186]), изменениями в культурной жизни (усиление культурно-массовой работы).

С появлением педагогических и культурно-просветительских учебных заведений на Дальнем Востоке (в 1930-е гг.) формируется эвенкийская национальная интеллигенция, выдвигаются народные поэты, на стихи которых появляется множество новых песен. В песенной культуре эвенков зарождаются новые жанры, привнесенные из советской музыкальной культуры, это «патриотическая песня, песня-вальс, песня-марш и даже зачатки романса» [Айзенштадт 1995, 81]. О современных песнях эвенков впервые начал писать филолог М.Г. Воскобойников, который изучал фольклор баунтовских эвенков Бурятии. В своем учебном пособии 1960 года в главе «Песни» он выделяет параграф «Современные песни», где пишет

«среди эвенков популярны песни с современным содержанием на старинные и современные русские мелодии». Например, песня «*Урэлдули, биралдули*» («По горам и рекам») «исполняется на мелодию "По долинам и по взгорьям"», или, провожая молодых эвенков на учебу, исполняется песня на мелодию «Как родная мать меня провожала» и т.п. [Воскобойников 1960, 259-260]. Кроме того, встречаются примеры распространения русских песен, переведенных на родной язык, или же песен на мелодию из фольклора соседних народов, например, бурят [Там же, 260]. А.М. Айзенштадт, выделяет в своем труде отдельную главу «Песни о новой жизни (по материалам экспедиций 60-70-х годов)» [Айзенштадт 1995, 81-92]. Здесь он анализирует ладовый строй, особенности стихосложения современных песен, отмечает влияние русской песенности на них.

Начиная с конца 1960-х гг. в стране начинается большая работа в области самодеятельного художественного творчества, в домах культуры появляются фольклорные ансамбли, рождаются песни самодеятельных и профессиональных композиторов. Эти процессы, безусловно, затрагивают и музыкальное творчество эвенков. Так, в 1967 и 1975 гг. выходят в свет сборники песен «Эвенкия поет», составленных Л. Масленниковым на основе записей А.Айзенштадта и материалов Красноярского дома народного творчества [Эвенкия поет 1967; Эвенкия поет 1975]. В 1987 году якутским домом народного творчества был выпущен сборник песен «Песни оленьего края», куда вошли четыре песни мелодистов Н.Биланина и А. Куркогира [Песни оленьего края 1987], в 1994 году выходит сборник «Песни на стихи авторов малочисленных народов Севера», в него вошли восемь песен, мелодии которых были сочинены или обработаны мелодистами Н. Докаловой, Н. Биланиным, В. Емельяновым, композиторами Н. Берстовым и В.Кацом [Песни.. 1994]. В 2005 году был издан сборник «Эвенкийские песни», посвященный творчеству самодеятельного композитора Эвенкии Н. Биланина, в нем собрано 60 современных эвенкийских песен [Эвенкийские

песни 2005]. Многие песни из этих сборников стали любимыми и популярными среди людей, часто можно услышать их звучание на эстраде. Музыковед Ю.Шейкин отмечает родство авторских песен самодеятельных композиторов с музыкальным фольклором: «У народов Сибири инновационный фольклор связан с появлением авторских песен... В некоторых случаях созданные мелодистами песни могут основываться на структурных принципах и попевах традиционного фольклора» [Шейкин 2001, 7].

К проявлениям фольклоризма следует отнести практику исполнения фольклорных произведений на сцене: молодое поколение эвенкийских певцов и артистов демонстрирует образцы фольклора через эстрадные, концертные номера самодеятельных артистов и коллективов, причем довольно часто эти номера основаны на истинно традиционных напевах. При изменении формы исполнения, фольклор выходит за рамки своей среды, преподносится в сценической форме (фольклоризм). Происходит «мелодическая переадресация фольклорной песни (от личного звучания к сценическому воплощению)» [Шейкин 2005, 5].

Мы можем заметить, что изменение условий исполнения и функции песни ведет к изменению в манере исполнения и к стилевым изменениям. Изменяются несколько параметров: 1) динамика исполнения (усиление звучания для исполнения в концертном зале, или на открытой сцене, с помощью микрофона, динамиков, или через увеличение количественного состава исполнителей); 2) появляется современная аранжировка, представляющая из себя рэмейк (с англ. - переделка) или кавер-версию (разг. - исполнение произведения в новой аранжировке); 3) импровизационность как основа существования песенного фольклора эвенков заменяется исполнением стандартизированных песенных текстов; 4) исполнение части песни на русском языке. «При смене механизма коммуникации и направленности культуры... важным становится процесс

адаптации произведений музыкального фольклора к современной социокультурной среде. Одной из форм этой адаптации следует назвать сценическое воплощение музыкального фольклора... Именно в результате разрушения механизмов его бытования и передачи возникает потребность к вынесению отдельных жанров на сцену» [Каминская 2004]. Тем самым происходит «перекодировка музыкального фольклора, обеспечивающая модель коммуникации между группами (один род и другой) внутри социума» [Там же]. Мы видим, что в эвенкийском песенном фольклоре меняются следующие коды: 1) условия исполнения (аутентичное исполнение в традиционной среде изменено на сценическое исполнение); 2) особенности исполнения (традиционная одноголосная мелодия исполняется в современной аранжировке, с сопровождением, иногда хором); 3) функция напева (обрядовые действия исполняются вне обряда, интимные, исполняемые только близкому человеку, песни выносятся на большую сцену); 4) внешний облик исполнителя (традиционный костюм заменен сценическим) и т.д.

Несмотря на новации музыкального исполнения, тематический диапазон эвенкийского песенного фольклора остается неизменным: воспеваются любовь к природе, к оленям, дружба и любовь и т.п. Жанровая палитра современной песенной культуры представлена в основном лирическими и шуточными песнями, хотя в последнее время эвенкийская молодежь исполняет и ритмичный речитатив (рэп), подражая западным и российским современным исполнителям. Современные песни можно услышать на ежегодном празднике «Бакалдын», на отчетных концертах самодеятельных коллективов, на различных городских и районных мероприятиях, посвященных культуре малочисленных народов Якутии. Сегодня в республике известны такие эстрадные эвенкийские исполнители, как Синильга, Ангелина Сафронова, Маргарита Яковлева, самодеятельные

фольклорные коллективы «Биракан», «Юктэ», «Гиркилэн», этно-фолк группа «Аявна» и др.

Рассмотрим некоторые примеры песен самодеятельных композиторов. «Песню "Барчикан" написал в 1930-е гг. эвенкийский поэт Никита Сахаров из Читинской области, и она стала любимой в народе, ее часто исполняют как в сценической ситуации, так и в домашней обстановке. Барчикан — имя охотника» [Варламова 2014, 425]. В ней поется о том, как он с собакой охотится на белку [Там же 2014, 315]. Песня была записана нами от Г.С. Кюрегяевой в 2014 г. (ПМА 1, расшифровка Л.И. Кардашевской). Здесь звукоряд напева составляет трихорд в терции (с-d-e). В «вопросо-ответной» структуре данной мелодии с согласованными каденциями заметно влияние городской лирической песни, а значит происходит процесс внедрения профессиональной музыкальной культуры в эвенкийскую современную песенную культуру.

*Нотный пример 47*

♩=0"33

Бар-чи-кап до - ча - ча - вам и - па-кин- ми гог-ри-вап

и - на-кин- ми гог- дьо - ки у - ру - ки - ва и - чяп-сэ

11"0

Эта же песня до нас была записана Ю.И. Шейкиным в 1986 году от алданской исполнительницы Д.П. Никитиной (ПМШ 1, зап.835, расшифровка Т.И. Игнатъевой). Этот образец мелодически схож с нашим напевом, также звукоряд представлен трихордом в терции (des-es-f), лишь ритмически он более богат, благодаря варьированию, частому опеванию ступеней:

*Нотный пример 48*

Музыкальный фрагмент песни «Барчикан» в G-миноре, 8/8 такта. Темп 54 уд./мин. Мелодия начинается с восьмизвучия. Текст песни: Бар-чи- кан\_ нгэ - нэ - д'э - рэн 'и - гэ - л'э - сэ дэр - са-нэ-лин э-ман- на - кун дэ-рин-д'э - рэн уп - кат ту - ли - йа гил- ду - лиэ.

Этот пример песни показывает, что традиционное музыкальное мышление исполнительницы Д.П. Никитиной накладывает отпечаток на исполнение авторской мелодии «Барчикан». Народная исполнительница незамысловатую мелодию песни исполнила как импровизацию, обогащая ее, варьируя мелодически и ритмически.

Рассмотрим «Песню об эвенкийской молодости», записанную А.Мыреевой, Г. Кэптуке и О. Добжанской в 1989 году у эвенков Хабаровского края (ПМДМ, расшифровка Л. Кардашевской). В данной песне можно обнаружить сходство с русскими плясовыми, для которых характерны рельефный мелодический рисунок, четкие акценты в ритме. В структуре стиха здесь использован восьмисложник и семисложник, что также характерно для хороводных и плясовых русских песен [Попова 1962, 296]. Как указывает исследователь Т.В. Попова «одна из характерных черт, объединяющих все ритмические разновидности скорых хороводных и плясовых песен, заключается в постоянной устремленности их мелодического разбега к заключительному главному акценту на последнем слоге напева» [Там же, 298]. В данном напеве мы видим также устремление к акцентированному заключительному тону *a* в конце строк. Звукоряд напева в 1 и 3 строках составляет пентахорд в сексте, а во 2 и 4 строках пентахорд в квинте. Заметим, что песня, по-видимому, появилась в репертуаре информанта под влиянием русских частушек, об этом свидетельствует монострофический принцип организации, характерное семимерное

ритмическое звено в конце строк, особый тип мелодики - постепенное нисходящее движение, а также соотношение напева и текста по принципу «СЛОГ-НОТА».

*Нотный пример 49*

Мак-хар мак-хар ди нгу ди - у о - и - ка - но мак-ма - йя  
 нёк-че - ри ню-бик та - а дья-ли на-дья-ри то-нен бак дар-га ра  
 мо - му ник-тэн ха - аг - да - ри о - дья-ли ко - нен бул - гу  
 а-кал-ды-на ду - ва да - а - ри - то ма - ви - ко - нен мак-ма - йя

Следующий пример, записанный нами в 2014 году от С.С. Михайловой, учителя эвенкийского языка, сочинен информантом на русский частушечный мотив. Мелодическое движение здесь также устремлено к основному тону «ре». Исполнительница во втором проведении основной мелодии дробит слабую долю, тем самым внося ритмическое разнообразие в узкообъемный напев (трихорд в терции) :

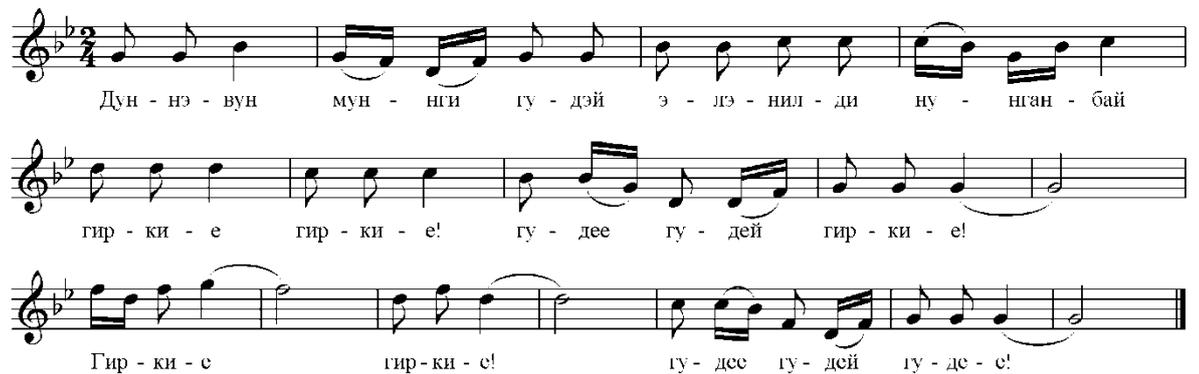
*Нотный пример 50*

Би-ра - я - ли, би-ра - я - ли мос-га - ка - ма о - ди-ша  
 ту-ка нил-ва дьу-га-нил-ва ши-ка ни ту-кса-дьи-нга

Обратим внимание на песню «Гудее дуннэ» («Земля наша прекрасная») на сл. А. Немтушкина, мел. Н. Биланина [Песни оленьего края 1987, 197-198]. Это наверное самая популярная и самая исполняемая песня у эвенков. В песне воспеваются красота земли, природы. Мелодия песни сочинена

учителем музыки-мелодистом, работавшим долгое время с самодеятельными ансамблями и солистами в Эвенкии, но в работе всегда опиравшимся на традиционную песенную культуру. В звуковысотной организации напева обращает на себя внимание пентатонный лад с субквартой (g1-b1-c2-d2 - тетракорд в квинте в запеве и g1-b1-c2-d2- f2-g2 - гексахорд в октаве в припеве).

*Нотный пример 51*



Дун - нэ - вун мун - нги гу - дэй э - лэ - нил - ди ну - нган - бай  
гир - ки - е гир - ки - е! гу - дее гу - дей гир - ки - е!  
Гир - ки - е гир - ки - е! гу - дее гу - дей гу - де - е!

Мы взяли во внимание еще несколько песен, мелодии которых были сочинены мелодистом Н.Биланиным. В ладовом отношении эти примеры характеризуются наличием пентатоники минорного наклонения, попевки выстроены в основном на тетракордах (в квинте) или на трикордах в кварте. В ритмическом отношении мелодии довольно просты (для них характерен регулярный ритм), но во всех трех песнях отмечаются краткие слогораспевы, придающие напевам характер танцевальности.

Приведем фрагменты песен:

*Нотный пример 52*

Мой отец - оленивод



О - рор - во ир - ги - чим - ни бо - ло ты - ма - ни - ду  
о - рор - ви ба - ка - ран эр - кэн би - ра - я - ду

В песне поется о буднях отца-оленевода и о приметах, которые замечает пастух по поведению оленей, то есть через текст песни таким образом из поколения в поколение передаются традиционные знания. Куплет этой песни полностью построен на трихордовых попевах (des-es-ges, es-ges-as, b-des-es, as-b-des).

*Нотный пример 53*

Мчат эвенки из тайги

И - чэт - кэл - лу, и - чэт - кэл - лу, о - рер со - мат хэ - лин - де - ре  
А - ги дун - нэ э - ве - ды, би - ра - я - ли э - мэ - де - рэ...

В этой песне передается радость жителей поселка приезду охотников с богатой добычей пушнины, по поводу которого устроен праздник. В куплете отметим вопросно-ответную структуру, где первому предложению с нисходящим мелодическим движением противостоит восходящая мелодия. Попевки в основном трихордовые в диапазоне кварты, кроме первой (пентахорд в сексте).

*Нотный пример 54*

Эконда

Ви - лой - би - ра дэ - рэн - дун, со - ма гуг - да мэг - дын - дун,  
но - ноп - ты - дук эр - дэ - лэ э - вэн - кил - ты ин - де - рэ...

Песня «Эконда» (название поселка в Эвенкии) рассказывает о жителях поселка, которые живут с давних пор на истоках реки Вилюй, богатой рыбой, охотятся и занимаются разведением пушного зверя и оленей. В этой песне обращают на себя внимание широкообъемные попевики, преобладают тетра хорды в сексте и достигают диапазона септимы, но в то же время в

припеве и в запеве, в окончаниях фраз повторяется попевка, основанная на трихорде в кварте (f-as-b).

Как пишет А.М. Айзенштадт, в современных песнях «оформляются новые интонационные комплексы, попевки, ладовые закономерности» [Айзенштадт 1995, 85], но в то же время мы бы отметили в них приемы вопросо-ответного строения, сохраняется внутрислоговая распевность, попевочный ладовый состав, все перечисленные признаки являются типичными и для старинных песен. И.И. Земцовский, выделяя в сущности фольклора такой момент как стабильность-мобильность пишет: «Сущность движения традиции состоит в уравниваемости, достигаемой ценой постоянной борьбы противоположных качеств, из которых важнейшие - устойчивость и изменчивость, стереотипность (формульность, клише) и существующая на ее основе импровизационность» [Земцовский 1977, 63].

Инновационные песни практически невозможно анализировать в соответствии со стилистическими особенностями музыкального фольклора разных локальных групп, в связи с произошедшими изменениями социальной жизни: начиная с середины XX века из-за большого наплыва русского населения, появления теле- и радиопередач и т.п. музыкальный фольклор эвенков начинает терять свои локальные особенности. Современные эвенкийские песни, перенимая многие черты советской массовой песни, становятся произведениями общеэвенкийскими, получая широкое распространение. Тем не менее, в них можно узнать сохранившийся попевочный принцип, который уловили самодеятельные композиторы и попытались сохранить, пентатонный лад, который является характерной особенностью эвенкийского мелоса, встречаются также попытки ритмического варьирования при исполнении авторских песен традиционными исполнителями. (Ю.И.Шейкин, касаясь фольклора этноса удэ (удэгейцев) говорит о том, что «пентатоника... свидетельствует о межкультурных связях с древними цивилизациями», выявляя при этом

стабильное и мобильное выражение пентатоники. Относительно этого, отметим, что у эвенков отмечается стабильность бесполутоновых ладовых структур, проявляющейся в трихордовых, тетрахордовых, пентахордовых, гексахордовых попевках), танцевальность напевов, которая лежит в основе практически каждого жанра эвенкийского музыкального фольклора и связана с родовой принадлежностью и т.п. Но также отметим и новые музыкальные признаки, становящиеся особенностями современных эвенкийских песен, это широкий мелодический диапазон, куплетные формы, гармоническое сопровождение, мажоро-минор и т.д.

Во введении мы говорили об определении жанра и его разграничении по определенным критериям, которое дает музыковед Е.В. Назайкинский [Назайкинский 2003, 94]. Опираясь на это определение рассмотрим песенные жанры эвенкийского музыкального фольклора:

по функции:

- лирические песни связаны с выразительной функцией, передают чувства и настроения поющего, это могут быть песни о природе, животных, которые окружают человека (восторженные, радостные по настроению), песни о любви (молодых влюбленных, которые ассоциируют себя с птицами, животными (иносказательность) или же грустные напевы-плачи, например, отдаваемой замуж девушки;

- колыбельные песни связаны с семейно-обрядовыми функциями (ежедневный обряд укачивания малыша женщиной, успокоения и погружения в сон), а также ритуальной функцией (сопряженной с многочисленными запретами, табу, оберегами, ритуальным поведением;

- исполнение приветственных песен-благопожеланий, когда поющий делится радостью с гостями или прославляет стол, описывает место откуда приехал гость (если связано с приездом дорогого гостя) выполняет семейно-обрядовую и ритуальную функции. Ритуальная функция выходит на первый план в песнях алга, обращенных к духам реки или огня с прошением об

удачном промысле, (тогда *алга* несет в себе магическую функцию). Особая манера исполнения песен-благопожеланий (которые поются приподнято и возвышенно) подчеркивает ритуальную функцию напевов, выводя их за пределы интонационного поля повседневного интонирования.

по условиям и средствам исполнения:

- лирические песни могут исполняться по настроению, во время праздника, в повседневной жизни, за работой (за шитьем, при выделывании шкур и т.п.), чаще имеют спонтанный характер;

- колыбельные песни носят сугубо личный характер, исполняются матерью либо отцом исключительно наедине с ребенком: это могут быть напевы, исполняемые в процессе убаюкивания, тогда мы можем называть их колыбельными-баюканиями, либо колыбельные- "материнские" песни, когда кроме функции убаюкивания исполняется еще и благопожелание ребенку.

- *алга* как песни-благопожелания исполняются на семейных торжествах или по случаю приезда гостей (прославление стола, гостей и др.), *алга*, связанные с обращением к духам или к реке, огню могут включаться в какие-либо ритуалы и обряды (на охоте или на национальных праздниках, где презентуют ряд традиционных обрядов).

по характеру исполнения и формам его воплощения:

- лирические песни в зависимости от жанровой разновидности, могут исполняться спокойно, приподнято, восторженно и т.д. Обычно это пение «для себя», не «на показ»;

- колыбельные песни, в связи с тесной связью с ребенком в процессе укачивания и в связи с их функцией (успокоения, усыпления) поются тихо, спокойно, монотонно:

- песням *алга*, как благопожеланиям так и заклинаниям, характерен приподнято-торжественный стиль исполнения. Чтобы передать особую торжественность пения или, чтобы донести просьбы до духов, исполнители

часто украшают, распевают звуки, тем самым привлекая внимание и усиливая восприятие определенной аудитории (людей или духов).

В целом, в песенном фольклоре эвенков можно выделить систему традиционных родовых напевов (это мы обнаружили на материале эвенков с. Иенгра), причем один родовой напев может включаться в разные жанры. Такую систему исследователи Ю.И. Шейкин и О.Э. Добжанская характеризуют как систему «традиционных личностных напевов» [Шейкин, Добжанская 2014, 77]. Все же мы склонны использовать термин «родовой напев», так как понятие рода отражает групповое – «родовое» сознание эвенкийского общества, испокон веков они жили родами, кочевали родовыми общинами и до настоящего времени у эвенков сохраняется представление о принадлежности к определённому роду.

Эти традиционные родовые напевы в связи с историческими изменениями, процессами ассимиляции и т.п. выделили определенные формульные напевы, признаки которых мы отмечаем в главе.

Касаемо песенной культуры эвенков в целом, исследователи пишут: «она формируется из системы традиционных личностных напевов, в которых текстовая часть либо спонтанна, либо давно заготовлена исполнителем. Современные певцы владеют тремя-четырьмя песенными формулами для своих импровизаций. Не исключено, что в традиционных условиях набор мелодических формул был более широким и разнообразным» [Там же].

Таким образом, несмотря на кажущуюся однородность песенного материала эвенков, он обнаруживает определенные локальные различия между песенным фольклором эвенков Якутии и других областей. Чтобы наиболее четко представлять эту целостную картину региональных интонационных, ритмических отличий, необходимо рассматривать музыкальный фольклор эвенков не только в пределах одного региона, но и в контексте соседних традиций, а также принимая во внимание данные смежных этномузыкологии наук: истории, этнологии, лингвистики и т.д.

## 2.5. Формульные напевы как основа мелодики песенных жанров

Понятие формульности как универсальной категории фольклора было предложено в первой половине XX века американским филологом М. Перри, а затем развито А. Лордом («формульная теория Перри-Лорда») [Lord 1960; Parry 1930]. Они понимали под формульностью «группу слов, регулярно используемых в одних и тех же метрических условиях для выражения какого-либо необходимого понятия» [Мелетинский 1975, 80]. «В основе категории формульности лежит принцип повторяемости, под которым мы понимаем повторение (буквальное и вариативное) элементов текста» [Юдаева 2016, 151]. В филологии под формульностью понимают свойство языка, при котором наблюдаются словесные повторения.

О формульности напевов в музыкальном фольклоре писал советский музыковед-фольклорист И.И. Земцовский в своих трудах [Земцовский 1971, 1972, 1983]. «...возникновение напевов-формул исторически предшествует возникновению жанровой системы песенного фольклора вообще; музыкальная формульность известна практически всем фольклорным жанрам и принадлежит к явлениям стадиального порядка» [Земцовский 1983, 16]. Несомненно, что в первобытных дожанровых формах появлялись вначале краткие напевы, на снове которых затем появлялись песенные импровизации. Похожие мысли обнаруживаем и у современных исследователей, которые под формульностью понимают мелодии или их отрезки, обладающие некой спецификой или стабильностью. «Напевы-формулы обычно долговечнее ритуальных функций и могут попасть в жанры иной функциональности. Древние формы сохраняются в более поздних песнях. Поэтический текст оказывается дифференцирующим, а мелодия – типизирующим элементом» [Котеля 2007, 17]. Здесь исследователь, говоря о формульности напевов, отмечает изменчивость текста и устойчивость напева. «В народных песнях напевы строятся путем нанизывания типизированных мелодических оборотов, составляющих интонационный «словарь» данной локальной

традиции» [Пашина 2008, 84]. Отметим акцент ученого на локальности напевов-формул. Эта особенность, на наш взгляд, очень важна, при рассмотрении музыкального фольклора того или иного этноса. В частности, у эвенков со множеством локусов, в каждом обнаруживаются свои особенности мелодики, лада, ритма и т.п. «Сочетание специфических мелодико-ритмических структур, ладовой системы, интонационного словаря с принципами формообразования музыкального целого определяется мировоззрением этноса, его менталитетом» [Абдулаева 2015, 6]. Здесь мы бы отметили обобщенность рассуждения, автор говорит «в целом» о музыкальном мышлении, увязывая музыкальный стиль произведения с широкими культурологическими и философскими категориями. Приведенные мнения исследователей дают характеристику формульного напева, как синтеза определенных элементов музыкального языка. «В музыкально-фольклорной традиции существует множество исполнительских версий, которые при сравнительном анализе обнаруживают стабильные и мобильные участки» [Фиденко 2014, 20]. В этом высказывании слово стабильность подчеркивает еще одну важную сторону формульного напева, в котором некоторые элементы остаются неизменными, могут включаться в разные жанровые образования. Возможно, в эвенкийском музыкальном фольклоре, признаками таких формульных напевов могут выступить: начальный восходящий мелодический скачок и нисходящее мелодическое заключение строки, либо напева, синкопированность ритма, определенные тембровые слова, характерные для того или иного этнофора.

И.И. Земцовский утверждал, что в каждой локальной традиции всегда употреблялся ограниченный набор стереотипных ритмических и ладовых оборотов-«формул» [Земцовский 1976, 893].

Для музыкального фольклора эвенков типично наличие запевных слов в круговых песне-танцах, эпических сказаниях *нимнган*, песенных импровизациях. Так, у эвенков с. Иенгра Нерюнгринского района в песенном

фольклоре часто встречается тембровое слово *оголё*<sup>15</sup>. (не имеющее перевода). В эпосе эвенков каждый персонаж имеет свою мелодию, которая поется на традиционные родовые слова, например, *геруканен-геруканен*, *дэвэ-дэвэ дэвэнин*, *кимэ-кимэку* и др. А.Н. Мыреева пишет: «в героических сказаниях подобные запевы служат началом прямой речи и заключают речь-песню героя. И только изредка они повторяются как припев в середине монолога... слово-обращение повторяется два-три раза...» [Мыреева 1980, 94]. В песнопениях шаманов, к примеру, встречается определенный песенный припев, начинающийся со слова *гоокай* (повторяется несколько раз), что было зафиксировано у олёкминских и нерюнгринских эвенков Якутии [ПМН; ПМШ 7].

Мелодическая формульность характерна для эвенкийских родовых напевов. Ю.И. Шейкин пишет, «импровизации эвенков имеют под собой основу из родовых, семейных напевов» [Шейкин 1996, 37] и соответственно, их ладовые, ритмические особенности являются устойчивыми, т.к. передаются из поколения в поколение. Так, например, у енисейских эвенков «напевы больше принято определять по их принадлежности к роду или к реке, по которой по традиции кочует род», у них выделяют «учамскую», «экондинскую», «нидымскую», «торомскую» песни, у северобайкальских – «индигирскую», «верхнеангарскую», «баргузинскую», у витимо-олёкминских эвенков «песни-импровизации определяются по местам кочевий на ...реках» [Шейкин 2002, 284]. Но существует и противоположная точка зрения. «У эвенков нет своих устоявшихся песен, поют они только о том, что видят» [Айзенштадт 1995, 8]. Хотелось бы не согласиться с данным высказыванием, так как в эвенкийских песнях можно обнаружить устойчивые сюжеты, текстовые формулы, устоявшиеся родовые напевы. Кроме того, при сравнительном изучении напевов установлены мелодические особенности, характерные для определенных локальных

<sup>15</sup> Эгэ-гэ-эгэн, эгэгэлэй — вариант традиционного запева [Варламова 2014, 423]

групп: напевы енисейских и северобайкальских эвенков отличаются особыми тембровыми словами, песни витимо-олёкминских эвенков «основаны на мелодиях субквартвового типа», в напевах алдано-амурских эвенков «мелодии относятся к мелодическому типу с парной структурой строки и восходяще-нисходящей огибающей интонацией», у охотских эвенков – «олиготоника в тоновой организации ритмическая орнаментация слоговых долей» [Шейкин 2002, 283-285].

Приведем примеры формульных напевов эвенков Якутии. В «Песне про Алдан»<sup>16</sup> в исполнении олёкминской эвенки А.П. Авеловой видим в мелодике плавное возвратное волнообразное движение от верхнего устоя «е» к нижнему «а», каждая мелодическая строка начинается с восходящего квинтового скачка.

*Нотный пример 18*

1  $\text{♩} = 0'44$  5'7  
Ал - дан - э - не ко - чо - ёл - бон

2 6'14  
Гу - нив - ча - кон би - я - тын - гэн

В лирической импровизации «Гилу»<sup>17</sup> тоже в исполнении А.П. Авеловой<sup>18</sup> (ПМШ 1, расшифровка Т.И. Игнатъевой), ладовая организация представлена трихордом в кварте ( $g^1 - b^1 - c^2$ ). Мелодия украшена мелизмами и

<sup>16</sup> Алдан-эне (Алдан-мать). Зап.участники комплексной экспедиции ОИИФФ СО АН СССР и ЯИЯЛИ СО РАН в 1986 г. от А.П. Авеловой, в с. Хатыстыр Алданского р-на ЯАССР. Расш. с аудиозаписи и пер. Г.И. Варламовой. Архив ИГИПМНС СО РАН. Нотировка Т.И. Игнатъевой // Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока: Новосибирск: Гео, 2014. Т. 32. Обрядовый и песенный фольклор эвенков / сост. Г. И. Варламова, Ю. И. Шейкин. С. 107, 308-309.

<sup>17</sup> Гилой - река в Амурской области

<sup>18</sup> "песни-стихотворения про реки Гилу и Алдан... представляют две разные грани песенной культуры этой исполнительницы... Сопоставление этих мелодий позволяет определить нормативные колебания, которые происходят во время импровизации на свои родовые напевы... мелодические типы характерны для витимо-олёкминских эвенков" [Шейкин, Добжанская, 2014, с.76]. Исполнительница переехала в Якутию из Забайкальского края. Поэтому есть "очевидное сходство с мелодиями танца эгэдэй и песенными мелодиями северобайкальских эвенков" [Там же, с.75].

плавно «скользит» к среднему устою «b». Как характерный для песен А.П. Авеловой мелодический оборот, отметим восходящий скачок в начале каждой мелодической строки, с последующим нисходящим мелодическим заполнением. В данном примере на кварту, в предыдущем на квинту.

*Нотный пример 19*



Интересны песни, записанные и представленные на аудио-диске А. Лекомта и А. Лаврилье «Эвенки: ритуальные песни таежных кочевников», собранные учеными с 1997 по 2000 год, в диск вошли 28 образцов музыкального фольклора. Это благословения, хороводы, песни-рассказы, колыбельные и шаманские песни, исполненные в основном жителями села Иенгра Нерюнгринского района. Песни, представленные в блоке, названном «Певчие птицы», в исполнении Г.Лехановой (№1), Н.Пудовой (№2), А.Авеловой (№5), Г. Абрамовой (№6) построены на одном мотиве, отличаются только по тексту, что приводит к мысли о традиционном для данной группы эвенков устойчивом напеве. Как пишет исследователь Котеля, говоря о формульных напевах в белорусском свадебном обряде, «наиболее архаичные традиции имеют минимум формульных напевов... на один напев могли исполняться песни разной целевой установки...» [Котеля 2007, 19]. Так же и на этом диске из 28 примеров шесть песен, имеющие разные тексты, поются на одну и ту же мелодию (записи №1, 2, 16, 17, 25, 26). Все напевы записаны в пос. Иенгра Нерюнгринского района. Обратим внимание на два примера, которые исполняются на один и тот же родовой напев, нотный пример которого будет приведен ниже. Песня в исполнении Н. Пудовой (запись №2) является песней женщины за шитьем коврика. Исполняется неторопливо.

ПЕСНЯ<sup>19</sup>

Кумалан<sup>20</sup> шью сижу  
 Сыну кумалан с рисунками шью  
 Поскачет сын на верховом навьюченном олене,  
 Поскачет и первым придет.  
 Пусть хорошо живут олени!  
 Буду шить и хороший кумалан сошью!

Мелодия напева имеет волнообразное движение, начиная с опевания верхних устоев, исполнительница в конце мелодических строк приходит к нижним устоям.

На эту же мелодию исполняется следующий образец песни (запись №1), обращенной женщиной к своим детям:

ПЕСНЯ<sup>21</sup>

Красивую песню младшим,  
 Красивую песню детям моим  
 Марьяне, Катюше  
 Хорошо живите.  
 Слушайте красивую песню младшие,  
 Федя, Дюкая.  
 Единственный ребенок мой,  
 Виктор, хорошо живи...  
 Потом родителей имён не забывайте  
 Красивая песня младшим...

<sup>19</sup> Песня из раздела «Певчие птицы» в исп. Н.П. Пудовой с аудио-диска А. Лаврилье и А. Лекомта "Эвенки: ритуальные песни таежных кочевников" (2003). Перевод С.С. Павловой из с. Хатыстыр Алданского р-на

<sup>20</sup> Кумалан - (эвенк.) коврик

<sup>21</sup> Песня из раздела «Певчие птицы» в исп. Г.А. Лехановой с аудио-диска А. Лаврилье и А. Лекомта «Эвенки: ритуальные песни таежных кочевников» (2003). Перевод С.С. Павловой из с. Хатыстыр Алданского р-на

Этот же образец от этой же исполнительницы нами был записан в 2014 году от Г.Г. Лазаревой, родом из пос. Иенгра (ПМА 2, расшифровка Л.И. Кардашевской). Характерно, что данный напев исполнен в практически неизменном виде, что еще раз подтверждает устойчивость родовых напевов:

*Нотный пример 20*

[хн]го-лѣ - го - о - лѣ го - лѣ - го - лѣ - о - лѣ - о

И - ен - на - гэ - эн И - ен - на - го - он

Таким образом мы видим, что три напева (песни из раздела «Певчие птицы» в исп. Н.П. Пудовой и Г.А. Лехановой, а также импровизация *оголѣ* от Г.Г. Лазаревой) исполняются на одну мелодию (*нотный пример 20*).

На эту же мелодию исполнены напевы из раздела «Сказания» в исполнении Г.Тихоновой и Е. Абрамовой (записи №16, 17<sup>22</sup>) и два образца колыбельных, записанных от Г. Лехановой и Е. Тихоновой (записи №25, 26<sup>23</sup>). Звукоряд всех песен представлен пентахордом в септимере, характерны ниспадающие терцовые окончания в попевах, распевы слогов, синкопированный ритм в начале попевок.

В другом примере колыбельной песни в исполнении М. Колесовой, представленном на этом же диске (№28, расшифровка Л.И. Кардашевской) мелодия построена на одной попевке с незначительным варьированием: *a-a-a<sub>1</sub>-a<sub>1</sub>*. Несмотря на обилие квинтовых ходов, синкоп, создается «покачивающее» движение за счет восходящего движения мелодии на квинту в начале попевки, а затем возвратного нисходящего движения на тот

<sup>22</sup> аудио-диск А. Лаврилье и А. Лекомта «Эвенки: ритуальные песни таежных кочевников» (2003)

<sup>23</sup> Там же

же интервал. Звукоряд напева – ангемитонный тетрахорд в квинте ( $a^1-c^2-d^2-e^2$ ):

*Нотный пример 21*

Ба - лю- лю - ба- лю - лю - ба - лю- лю - ба-лю - лю -  
у - тэ - ка - ми-ни-и а - и - ко - о - ё -во-о

Нами был записан идентичный образец колыбельной песни от эвенкийки пос. Иенгра М. Кирилловой на празднике «Бакалдын» в 2014 году, который построен также на пентатонном звукоряде  $g-b-c^2-d^2$  (тетрахорд в квинте). Данный напев в отличие от выше приведенного имеет множество распевов, украшений. Возможно, здесь также сохранился родовой напев, претерпевший небольшую трансформацию, вследствие привнесения распевов.

Теперь приведем примеры приветственных песен. Так в песне-алгавка, записанной Ю.И. Шейкиным от А.П. Авеловой (ПМШ 1, зап.843, расшифровка Т.И. Игнатъевой), присутствует характерный для приветственных песен начальный восходящий скачок (в данном случае квартовый и с него начинается каждая мелодическая фраза). В напеве представлен звукоряд тетрахорда в квинте:

*Нотный пример 22*

Музыкальный пример с четырьмя голосами. Мелодия построена на скачках терцовых, квартовых, квинтовых. Временные метки: 0"376, 4"19, 4"7, 4"1, 4"22, 4"27, 4"42, 4"15.

1 Э - гэй э - гэ - дей, э - гэй э - гэ - дей, 4"7  
 2 Ум - нэ - ка - я - лей ан - нга - ни - ка - ре 4"27  
 3 Дыл - га - я - ду - ты - н, ал - га - ял - ду - тын 4"15  
 4 Ба - кал - дык - са - ки - л э - вэ - дын - гэ - ты

В следующей алгавке в исполнении алданского эвенка Д.П. Пудова (записан Ю.И. Шейкиным, ПМШ 1, зап.858, расшифровка Т.И. Игнатъевой) весь напев построен на скачках терцовых, квартовых, квинтовых. Каждая строка представляет собой хазматоническое движение мелодии от начального устоя *h*, стремящегося к устою *e* и возвратное движение к начальной опоре. Основной звукоряд здесь тетрахорд в кварте:

Нотный пример 23

Музыкальный пример с четырьмя голосами. Мелодия построена на скачках терцовых, квартовых, квинтовых. Временные метки: 0"48, 8"64, 0"469, 8"28, 0"456, 8"67, 0"417, 6"25.

1 хн на - йа на - йа ны - йа на - йа - йа - нг 8"64  
 2 нг - он д'анг нам - ка на - та - на та - на - д'а нга - нг 8"28  
 3 нг - д'а - у - эй д'ан - ан м - д'а кан на н - нг - ти 8"67  
 4 нги са - ганг - ма ти - йал го - си а - нэ - инг 6"25

Несмотря на то, что приветственные песни *алга*, *алгавка* исполняются торжественно, приподнято, они не выходят за объемы квинты в мелодике (звукоряды могут быть представлены трихордом в терции, тетрахордом в

кварте или квинте). Чтобы передать особую торжественность песни исполнители часто украшают, распевают звуки.

Особенности песенных импровизаций эвенков (начальные восходящие скачки, нисходящие окончания в мелодике) указывают на то, что они являются варьированными импровизациями с некогда устойчивой мелодией.

Такого рода формулы мы и хотим выделить в эвенкийских напевах:

- в ладовом отношении: в песнях олёмминских эвенков преобладает пентатонный звукоряд тетра хорда в квинте; у алданских эвенков типы звукорядов разнообразны (тетра хорды в квинте, трихорд в кварте, пентахорд в септимае);

- в мелодике: у олёмминских эвенков характерен начальный восходящий скачок (на терцию, кварту или квинту), волнообразное движение с возвратом на средний или начальный устои (терцовые ниспадающие окончания); у алданских эвенков напевы чаще мелодически сложны, но также характерны начальные восходящие терцовые ходы в начале мелодических строк и терцовые нисходящие окончания;

- в ритме: у олёмминских эвенков обращает на себя внимание синкопированность, устойчивый ритм, с незначительным варьированием; у алданских эвенков попевки ритмически сложны, не являются повторными, повторяются лишь окончания мелодических строк;

- у алданских эвенков существует индивидуальная манера исполнения. Так для алданского эвенка Д.П. Пудова характерное припевное слово «*аян-аян*»<sup>24</sup>. Заметим, что у этого исполнителя в трех песенных импровизациях запевное слово «*аян-аян*»<sup>25</sup> выступает своеобразным «лейтмотивом» (как признак формульности, о которой речь велась выше). Оно встречается в

<sup>24</sup> Аян-аян... — традиционный запев алданских эвенков, от ая («хороший») [Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока: Новосибирск: Гео, 2014. Т. 32. Обрядовый и песенный фольклор эвенков / сост. Г. И. Варламова, Ю. И. Шейкин . - с.422]

<sup>25</sup> Аян-аян... — традиционный запев алданских эвенков, от ая («хороший») [Варламова, 2014, с.422].

таких, исполненных им песнях, как заклинании-*алгавка*, застольной песне и нескольких ее вариантах, в песне о лете (дзугани) [ПМШ 1, запись №821, 827, 858].

По сохранившимся традиционным родовым напевам, на которые эвенки могут напевать разные по содержанию тексты, либо по характерным тембровым словам, не имеющим перевода и обычно исполняемым в начале песни можно говорить об идиолекте<sup>26</sup>, как маркирующем признаке исполнителя или рода.

---

<sup>26</sup> идиолект - [от греч. *idios* — свой, своеобразный, особый (диа)лект] — совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка  
[//https://slovar.cc/rus/lingvist/1465800.html](https://slovar.cc/rus/lingvist/1465800.html)

### **ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ РАЗЛИЧИЯ ПЕСЕННЫХ ЖАНРОВ В ЛОКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ ЭВЕНКОВ ЯКУТИИ**

В данной главе мы рассмотрим песенный фольклор эвенков, опираясь на понятия, данные И.И. Земцовским: ладовая формула (ЛФ), ритмическая формула (РФ) и интонационное поле (ИП), «без которых типологическое изучение фольклорного мелоса невозможно» [Земцовский 1975, 20-21]. Исследование Земцовского не потеряло своего значения в настоящее время, так как представляет показ специфической методики анализа фольклорного мелоса на примере календарных песен, в ходе которой можно выявить типологические характеристики, интонационную природу песенного мелоса. Приведенные И.И. Земцовским понятия ценны для анализа эвенкийской мелодики, так как помогают выявить формульные интонации, и приемы мелодического интонирования, отметить звукоряды и затем обнаружить характерные ладовые, интонационные, ритмические типы, произвести анализ найденных соответствий.

Далее в анализе эвенкийских песен, напевов мы апробируем данную методику и выявим стилистические особенности песенного фольклора эвенков.

#### **3.1. Ладовые особенности напевов**

##### **3.1.1. Ладовая организация лирических песен-импровизаций алданских, олёмминских эвенков**

В данной главе основным объектом внимания является музыкальный язык, однако начнем мы разбор с песен о реке Алдан, которые занимают большое место в музыкальном фольклоре алданских эвенков. В песне о реке Алдан в исполнении А.П. Авеловой (ПМШ 1, расшифровка Т.И. Игнатъевой,

перевод Г.И. Варламовой)<sup>27</sup> текст представляет собой импровизационно-констатацию, исполнительница поет об излучинах и заводях реки, к которой обращается как к матери. В тексте песни глаголы «пою» и «говорю» имеют одно значение, что подчеркивает характер спонтанной импровизации фольклорного произведения. Мелодия основана на пентатонном звукоряде тетра хорда в квинте ( $a^1-c^2-d^2-e^2$ ), с устоями «а» и «е». Каждая мелодическая строка начинается с квинтового скачка [см. нотный пример 18].

Рассмотрим образец «Эйээн-эйээн» («Течение реки»), записанный нами у алданской исполнительницы Г.С. Кюрегяевой (ПМА 1, расшифровка Л.И. Кардашевской). Данный напев исполняется в среднем темпе, имеет звукоряд тетра хорд в квинте ( $e^M-g^M-a^M-h^M$ ), в мелодике прослеживается волнообразное движение по устоям e-g-h, краткие распевы, терцовые нисходящие окончания попевок. Отметим начальный восходящий скачок и нисходящий возврат к основному тону в конце. Первая фраза мелодической строки проходит в квинтовом диапазоне, вторая фраза строки охватывает квартовый диапазон. В структуре напева можно заметить структурное членение на фразы, границы которых отмечены мелизмом.

#### Нотный пример 55

[на]э - йэн э - йэ - н э - йэн нэ - йэ - э - йэ - эн  
 би - ли - ир - ги - ку - н на - ва - ан - кэ - э

Посмотрим на следующий образец о реке Алдан, записанный у алданского эвенка Д.П. Пудова (ПМШ 1, расшифровка Т.И. Игнатъевой,

<sup>27</sup>Варламова Г.И. Обрядовый и песенный фольклор эвенков // Обрядовая поэзия и песни эвенков / Сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин. – Новосибирск: Наука, 2014. — с.107, 308-309

перевод Г.И. Варламовой)<sup>28</sup>. Исполнитель воспекает реку-кормилицу Алдан, на которой был построен город, известный золотом и алмазами. Этот пример также начинается с распева *эйээн/айаан*, лишь распев слова более продолжителен, чем в вышеприведенном образце, в начале напева восходящее движение по устоям от *fis* к *cis*. Здесь также присутствуют краткие мелодические украшения слогов. Звукоряд образца – пентатонный тетракорд в квинте ( $fis^M-a^M-h^M-cis^1$ ) [см. нотный пример 25].

Рассмотрим «Песню матери», записанную В.Е. Дьяконовой от Т.П. Семеновой (расшифровка Л.И. Кардашевской) [см. нотный пример 36]. Мотив песни построен на пентатонном звукоряде  $es^M-ges^M-as^M-b^M$  (тетракорд в квинте). Напев состоит из трех мелодических строк, где 1 и 2 двухфразные строки идентичны, а в третьей строке, состоящей из трех фраз, две повторные фразы основаны на терцовом восходяще-нисходящем мелодическом ходе. В начале фраз – квинтовый восходящий скачок, окончание – нисходящий терцовый ход, подчеркивающий устои *ges* и *b*. Заканчивается напев дихордом *es-ges*, утверждающим устой *es*. Этот пример является исключением по ладомелодической организации. Остальные материалы экспедиции к оленёкским эвенкам обнаруживают иную ладовую структуру. Об этом речь будем вести ниже.

В качестве сравнительного материала, привлечем песни эвенков других регионов. Обратимся к песенным образцам, записанных от эвенков Каларского района Читинской области (ПМНД). Эвенки этого региона проживают в соседстве с эвенками Олёкминского района Якутии, это возможно поможет нам выявить схожие признаки в ладомелодической организации напевов.

В песенной импровизации-*хагавун* (исполнительница назвала эту импровизацию «песней о жизни») в исполнении В.Р. Кузьминой (ПМНД,

<sup>28</sup>Варламова Г.И. Обрядовый и песенный фольклор эвенков // Обрядовая поэзия и песни эвенков / Сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин. – Новосибирск: Наука, 2014. — С.307-309

запись 32, расшифровка Кардашевой Л.И.) представлен пентатонный звукоряд  $fis^M - a^M - h^M - cis^1$  (тетрахорд в квинте). В мелодической строке, состоящей из трех фраз линия мелодии волнообразна, окончание попевок нисходящее терцовое.

*Нотный пример 56*

Музыкальный пример 56. Две нотные строки в тональности G-мажор. Первая строка начинается с темпа  $\text{♩} = 0''029$ . Интервалы над нотами:  $0''3$ ,  $0''6$ ,  $1''0$ . Вторая строка имеет интервалы  $1''4$ ,  $1''7$ ,  $2''0$ . Под нотами даны русские слова.

(м) го-гой-тэ ро-гой - тэ хаган-вун-дэ ма - а ха-го (м - м) го-гой - тэ ро-гой - тэ  
 (м) ня ма-ма би-лик се-кин ха-ка-йа а - ля-ру - хи-кин биль-дя-ру-кэ - э о-вон - ки-лэ

Еще один образец песни-импровизации в исполнении В.Р. Кузьминой («Песня-импровизация об охотниках», ПМНД, запись 39) поется на ту же мелодию, что и вышеприведенная импровизация-хагавун. Мы видим, что в репертуаре одной исполнительницы существует ряд песен на одну и ту же мелодию, что подтверждает выявленный исследователями феномен устойчивых родовых напевов (см. Главу 2, раздел 2.5).

Отметим примеры, отличающиеся своим ладовым наклоном (большой терцией в основе звукоряда) и не входящие в число часто встречающихся звукорядов. Например, песенная импровизация в исполнении Т.Е. Кириловой (ПМШ 5, запись 10 (15), расшифровка Т.И. Игнатъевой) [см. *нотный пример 27*] построена на звукоряде  $as^1 - c^1 - des^1 - es^1$  (тетрахорд в квинте), часто используется нисходящий трихорд  $es - des - c$ , причем всегда в разных ритмических конфигурациях, также для мелодических строк характерны нисходящие терцовые окончания (б.3). Мелодия начинается терцовым ходом (нисходящим или восходящим), причем этот ход каждый раз также ритмически варьируется в начале каждой строки.

Другой пример – это напев-импровизация о природе (ПМНД, запись 19) в исполнении З.П. Максимовой из Читинской области («Косуля бежит, глухарь сидит...»). Звукоряд напева  $d^M - fis^M - g^M - a^M$  (тетрахорд в квинте). Для

попевок характерно нисходящее мелодическое движение в диапазоне от g-d, от a-d. Оба этих образца представляют напевы с м.2 в тетра хорде, причем гемитонный ход в обоих случаях используется только в нисходящем мелодическом движении.

Таким образом, из вышеприведенных образцов можно сделать вывод по ладовой организации лирических напевов алданских и оленёкинских эвенков. В большинстве из них доминирует звукоряд тетра хорда в квинте- g-b(h)-c-d (записав его в «соль», мы видим, что звукоряд напева не всегда является пентатонным, в некоторых случаях между звуками образуются гемитонные ходы).

Данный звукоряд во многих напевах «окутан» волнообразным мелодическим движением, он проявляется во множестве вариационных изменений мелодических фраз и попевок, однако он абсолютно различим в мелодике и является ее основой.

Конечно, в коллекциях полевых материалов по музыкальному фольклору можно обнаружить примеры, напевы которых представляют иные звукорядные составы, от дихордов до пента хордов, амбитусы их могут варьироваться от секунды до септимы-октавы. Но таких примеров количественно намного меньше. Как правило, такие примеры встречаются в фольклоре у эвенков из других регионов или же в них обнаруживается мелодическое влияние других локусов.

### **3.1.2. Ладовая основа лирических песен оленёкинских эвенков**

Звукорядная организация песен оленёкинских эвенков основана на совершенно иных принципах, связанных с иным жанровым составом песенной традиции локуса.

Обратим внимание на песни оленёкинских эвенков, которые представлены полевыми записями В.Е. Дьяконовой, М.А. Зайкова, Т.Т. Габышевой (2014) в с. Оленёк и п. Харыялах Оленёкинского эвенкийского

национального района. Интересен жанровый состав записанных песен. В полевых материалах представлено большое количество индивидуальных («личных») песен, таких, как «Песня бабушки», «Песня отца» и др. Записаны песни, различающиеся по функциям, например «Песня матери перед сном», «Песня матери за шитьем», «Ездовая песня матери». Вообще, для эвенков не характерно наличие «личных» песен. «Персонализация напевов заметно ослаблена ... у эвенков и долган» [Шейкин 2002, 282]. Возможно, данный жанр мог проникнуть из эвенской культуры через близлежащие районы (соседние Жиганский и Булунский районы граничат с Кобяйским и Эвено-Бытантайским районами, где проживают эвены). «Икэ - песенные импровизации... Лирические напевы существуют в личной закреплённости за конкретными людьми и являются их именными мелодиями... Если поющий собирается исполнить не свой напев, а чужой, то он укажет, что это *алман-икэ* («заимствованная песня», «песня-подражание») [Павлова 1996, 11]. Отметим, что соседство Оленёкского района с другими арктическими регионами (Красноярским краем, Таймыром) могло оказать влияние на проникновение в песенную практику эвенков традиции личных песен самодийских народов.

Образцы личных песен, таких как «Песня тети Марфы» (секундовый дихорд  $as^M-b^M$ ), «Песня старика Кичикээ» (дихорд  $ges^M-as^M$ ) в исполнении А.Ф. Сергеевой, «Песня матери» в исполнении П.Н. Прокопьевой (трихорд  $g^M-a^M-b^M$ ) показали, что напевы личных песен узкообъемны (в пределах секунды и терции). Данные напевы были проанализированы автором на слух по записям комплексной экспедиции в Оленёкский эвенкийский национальный район Якутии (2014 г.) с участием В.Е. Дьяконовой, М.А. Зайкова и Т.Т. Габышевой. Ниже приведена расшифровка личной «Песни старика Кичикээ» из записей этой экспедиции (Реестр фонозаписей и фоноинструментов комплексной экспедиции в Оленёкский эвенкийский национальный район, №20)



Обратимся к песням-размышлениям и песням, сопровождающим какой-либо процесс. Так, «Песня матери за шитьем» в исполнении Н.П. Колодезниковой (исполняется без слов, на звук «м») в ладовом отношении построена на дихорде  $g^M-a^M$  (с кратким призвуком-кылысахом<sup>29</sup>). Ритмическая организация мелодии подчеркивает ее ладовое строение и смену ладовых устоев в структурных сегментах мелодии: в первой фразе на сильную долю приходится звук «а», во второй фразе наоборот, акцентируется звук «g».

«Ездовая песня матери» тоже в исполнении Н.П. Колодезниковой (исполняется без слов, на звук «м») построена на повторяющемся мотиве (трихорде  $ges^M-as^M-b^M$ ) в трехдольном метре. В мелодии создается покачивающееся движение (III-I-II-I), что передает впечатление от тряской езды на оленьей упряжке [ПМДЪ].

«Песня матери перед сном» (исполнена Н.П. Колодезниковой) исполняется без слов, на тембровые слоги «ха-йя», «о-ой», «мм». Двудольный метр типичен для жанра колыбельных песен. Мелодия основана на дихорде  $ges^M-as^M$ , два мелодических устоя равноправны (они чередуются на сильных долях, подчеркнуты тембровым приемом кылысах) [ПМДЪ].

«Песня матери в ожидании сына» (исполнена Н.П. Колодезниковой на якутском языке) построена на том же дихорде  $ges^M-as^M$ . Мелодия построена на чередовании двух фраз: фраза речитативного характера (проговаривание текста) и фраза распевная (на тембровые слоги). На повторении звука «ges» проговаривается текст (словосочетание, либо слово), на дихорде  $as-ges$  пропеваются, чередуясь гласные «э», «о», «ыа» [ПМДЪ].

<sup>29</sup>Кылысах – фальцетный призыв в пении якутов [Алексеев, Николаева, 1981]

Данные напевы обнаруживают индивидуальный стиль пения исполнительницы Н.П. Колодезниковой, маркерами которого являются использование приема кылысах (или близкий к нему способ пения) и секундового дихорда, как основы напевов.

Как еще один пример использования дихордовой ладовой организации (дихорд d-e) рассмотрим песню «Дитя Морсуо» в исполнении ансамбля «Дылкэн» с характерным припевом на тембровые слоги «ой-ой» [ПМДЪ].

Таким образом, для лирических песен оленёкских эвенков характерна узкообъемность напевов (в пределах секунды, терции) с доминированием звукорядов типа дихорд, трихорд: g-a, g-a-h.

Отмеченное локальное своеобразие звуковысотности в песнях оленёкских эвенков вызывает закономерные вопросы у исследователя относительно причины их появления. К сожалению, мы пока не можем понять, с чем связано данное своеобразие. Гипотетично можно предположить, что причина заключена в этнокультурных контактах, заимствованиях с соседними народами (якутами, эвенками, долганами, самодийскими народами), либо в изолированности территории проживания данной локальной группы (север Якутии). Мы видим в выяснении данного вопроса перспективу для дальнейшего исследования. В целом, нужно отметить, что для арктических этносов характерно использование узкообъемных звукорядов в жанре личной песни (в частности, у западных соседей эвенков – долган, нганасан, ненцев). Можно сказать, что такой признак является правилом звуковысотной организации в песенном фольклоре этих народов [Шейкин 2002, 318-330; Добжанская 2008, 102].

### **3.1.3. Ладовая организация колыбельных песен**

В данном разделе колыбельные песни будут рассмотрены без разграничения на локальные группы, в связи с недостаточным количеством образцов данного жанра для представления разных локальных стилей.

Рассмотрим колыбельный напев, записанный от Д.П. Пудова (ПМШ 1, запись 21-856, расшифровка Л.И. Кардашевской), исполнитель напевает мелодиону слоги «бай-бай, бай-бой».

*Нотный пример 57*

The image shows two staves of musical notation in 8/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes. The first staff starts at 0"037 and ends at 0"9. The second staff starts at 0"12 and ends at 0"15. The lyrics are: Ба - ай ба - ай ба - ай - бой ба - ю ба - ю ба - а - ю ба - ай ба - ай ба - ай - бой ба - ай ба - ай ба - ай - бой.

Звукоряд напева составляет тетрахорд в квинте ( $as^M-ces^1-des^1-es^1$ ). Мотив формульный по мелодике и по ритму, отметим незначительное ритмическое варьирование в начале попевок ( $a_1-a-a-a_1$ ). По структуре напев представляет нанизывание друг за другом остинатных мелодических фраз.

На аудиодиске Э.Лекомта и А.Лаврилье приведены 4 образца колыбельных песен нерюнгринских эвенков. Мелодия колыбельной песни в исполнении М. Колесовой, (№28, расшифровка Л.И. Кардашевской, см. *нотный пример 21*) имеет три устоя  $a^M, c^1$  и  $e^1$ , построена на одной попевке с незначительным варьированием:  $a-a-a_1-a_1$ . Звукоряд напева – ангемитонный тетрахорд в квинте (a-c-d-e): движение мелодии скачкообразное по устоям.

Нами был записан идентичный образец колыбельной песни, построенный на пентатонном звукоряде  $g^M-b^M-c^1-d^1$  (тетрахорд в квинте). Записано от эвенкийки пос. Иенгра М. Кирилловой на празднике «Бакалдын» (2014).

В следующих двух образцах колыбельных, записанных А. Лекомтом и А. Лаврилье от Г.Лехановой и Е. Тихоновой [Эвенки Лекомт – Лаврилье, №25, 26] обращает внимание сходство мелодий с напевами из блока «Благословения» [Там же, №1,2,5,6]. Сходство проявляется в идентичной для всех напевов мелодической канве с характерным восходящим движением на м.3 в начале фразы и плавным терцовым нисходящим окончанием в заключении фраз, также в одинаковом поступенном секундово-восходящем

начале второй фразы. В одной из колыбельных в начале напева звучит тембровое слово «оголё» (в №25), похожее начало мелодии встречается также в образцах №1,5, что указывает на устойчивость традиционных напевов, а также на стабильность их звукорядного состава.

Обратимся к еще одному примеру алданских эвенков, это колыбельная в исполнении О. Наумовой (№27, см. *нотный пример 34*). Напев построен на пентатонном звукоряде  $f^m-as^m-b^m-c^1$  (тетрахорд в квинте), с устоями *as* и *f*. Мелодическая строка колыбельной из 2 контрастных фраз: *a-b-a<sub>1</sub>-b*

Исходя из вышеприведенных образцов колыбельных песен, мы видим, что колыбельные напевы эвенков Якутии основаны на пентатонном звукоряде тетрахорда в квинте.

Приведем для сравнения образцы колыбельных песен других регионов. Рассмотрим колыбельную импровизацию в исполнении эвенкийки из п. Чапо-Олого Каларского района Читинской области В.Р. Кузьминой (ПМНД, запись 34, расшифровка Л.И. Кардашевской). Звукоряд напева представляет тетрахорд в квинте ( $gis^m-h^m-cis^1-dis^1$ ). Отметим характерный синкопированный ритм и терцовые нисходящие окончания фраз, типичные для напевов круговых танцев. Структуру мелодии можно отразить в следующей схеме: *a-b-b<sub>1</sub>-b<sub>2</sub>*.

#### Нотный пример 58

0''023

(м) го - гой - тэ ро - гой - тэ хи - ка - ле ну - та (а - е)

0''5

0''11

ба - йо ба - йо ба - йо - бай - да ка - чи - дьи - тэ лю - га - дэ

Мелодия этого образца имеет аналогии с двумя песенными импровизациями, записанными от этой же исполнительницы (ПМНД, записи №№32, 33). Это сходство напевов подтверждает высказанную ранее мысль о наличии у эвенков устойчивых напевов.

Колыбельная в исполнении олёкминского якута В.И. Курчатова (ПМНД, запись 8, расшифровка Кардашевской Л.И.) построена на ангемитонном трихорде в кварте ( $g^M-b^M-c^1$ ). Мелодия состоит из двух кратких мелодических фраз нисходящего и восходящего направления, при повторении парность фраз сохраняется. Попевочная схема -  $a-b-a_1-b_1$

*Нотный пример 59*

Звукорядную основу колыбельного напева северо-байкальских эвенков составляет тетрахорд в квинте  $c^1-es^1-f^1-g^1$ , в котором выявляются два устоя  $es$  и  $c$  [Айзенштадт 1995, 196; см. *нотный пример 39*].

В мелодии колыбельного напева красноярских эвенков отметим секундовое движение и малотерцовые ходы как характерные интонационные обороты. Звукоряд, на котором построен напев, представляет пентахорд в септимере  $h^M-d^1-e^1-fis^1-g^1-a^1$ . В целом, для напева характерно нисходящее движение мелодии, от верхнего устоя  $g$  к нижнему устою  $e$ . Широкообъемность напева достигается терцовыми и квартовыми нисходящими скачками в конце смысловых строк [Там же, 197; см. *нотный пример 40*]. Структура напева:  $a-a_1-b-c$ .

В следующем примере колыбельной катангской группы эвенков звукорядная организация тесно связана со структурой мелодии  $a-b-a_1-c$ . То есть, каждая попевка характеризуется опорой на свой звукоряд. В напеве представлены звукоряды тетрахорда в сексте  $c^1-f^1-g^1-a^1$  (1 и 3 попевки), трихорда в кварте  $c^1-es^1-f^1$  (2 попевка) и трихорда в терции  $f^1-g^1-a^1$  (4 попевка). Объединенный звукоряд данного напева представляет собой гексахорд  $c^1-d^1-es^1-f^1-g^1-a^1$  [Там же, 198; см. *нотный пример 41*].

Таким образом, в колыбельных песнях эвенков Якутии обнаруживается пентатонный звукоряд тетра хорда в квинте, в колыбельных песнях эвенков других регионов нами отмечены следующие звукоряды: трихорд в кварте, тетра хорд в квинте, пента хорд в септимае, гексахорд.

Основой интонирования в колыбельных являются повторность одной или двух ангемитонных попевок с незначительными варьированиями, покачивающиеся восходящие и нисходящие терцово-квартовые скачки (реже квинтовые).

### 3.1.4. Ладовая организация обрядовых напевов алгавка

В данном разделе будут рассмотрены обрядовые песни-алгавка без разграничения на локусы, что обусловлено недостаточным количеством музыкального материала. Несмотря на ограниченное количество музыкальных примеров, нам удалось выявить некоторые характерные звукорядные особенности в обрядовых песнях эвенков Якутии и других регионов.

В песне-благословлении, записанной Ю.И. Шейкиным от А.П. Авеловой (ПМШ 1, запись 843, расшифровка Т.И. Инатъевой; см. *нотный пример 22*) присутствует характерный для приветственных песен начальный восходящий скачок (в данном случае квартовый от *fis* к *h*). В напеве представлен звукоряд тетра хорда в квинте  $fis^M-a^M-h^M-cis^1$ . Мелодия основана на секундовом движении (за исключением начального скачка), Напев состоит из девяти повторных мелодических строк. Каждая строка имеет две фразы, первая из которых оканчивается обильной орнаментацией, вторая секундовым нисходящим движением.

В песенной импровизации (алгавке) с припевным словом «аян-аян»<sup>30</sup> (в исполнении Д.П. Пудова, ПМШ 1, запись 858; см. *нотный пример 23*) основной пентатонный звукоряд - тетра хорд в квинте ( $h^M-d^1-e^1-fis^1$ ). В

<sup>30</sup>Аян-аян... — традиционный запев алданских эвенков, от ая(«хороший»)[Варламова, 2014, с.422].

процессе импровизационного исполнения звукоряд расширяется (гексахорд с добавленными тонами «а» и «с», которые возникают вследствие незначительного понижения голоса при пении, как варианты основных тонов тетра хорда). Несмотря на это, можно выделить основные устои напева *h, d, e*. Напев основан на терцово-квартовых покачивающихся мелодических ходах, исполнитель украшает свое пение форшлагами и краткими мелизмами.

В застольной песне-алгавка этого же исполнителя (ПМШ 1, зап.827, расшифровка Т.И. Игнатъевой; см. *нотный пример 42*), представлен звукоряд тетра хорда в квинте  $fis^m-a^m-h^m-cis^1$ . Основные устои *fis, a, cis*. Напев изобилует терцовыми ходами, каждая мелодическая фраза начинается восходящим ходом на б.3, в середине фразы имеются два нисходящих хода по терциям. В заключении каждой строки на устое «*fis*» исполнитель поет краткий восходящий терцовый форшлаг (не отмечен в нотной расшифровке).

В представленных обрядовых песнях эвенков Якутии, как видим, звукоряд в напевах является пентатонным тетра хордом в квинте. Несмотря на, казалось бы, простоту звукорядов, специфика жанра обрядовых восхвалений достаточно сложна, для его интонирования характерны украшения-мелизмы, интонационные скольжения, форшлаг и т.п (здесь возможно и влияние якутской эпической традиции с богатым орнаментированием, придающим торжественность исполнению). Возникающая вследствие богатой орнаментики при исполнении обрядовых напевов характерная мелизматика и микротоновость не отмечается нами в основных звукорядах, однако она достаточно интересна как отдельная научная проблема. Ее изучение может стать темой специальной работы.

Рассмотрим для сравнения обрядовые песни эвенков других регионов (три примера приветственных песен, записанных А.М. Айзенштадтом у западной группы эвенков в Хабаровском крае в конце XX века) [см. *нотный пример 43--45*]. В первом примере заметны два устоя, находящиеся в

секундовом соотношении ( $c^1-d^1$ ). Весь напев построен на секундовом движении, а звукоряд представляет собой трихорд в терции  $c^1-d^1-e^1$  [Айзенштадт 1995, 203].

Во втором и третьем примерах одинаковы устои терцового соотношения ( $c^1, e^1$ ). Оба напева построены на звукоряде трихорда в терции  $c^1-d^1-e^1$  [Там же, 204]. Квинтовый тон в третьем напеве, на наш взгляд, появляется единично как вариант возгласа, а основной звукоряд является терцовым. Таким образом, мы видим, что все три приветственных напева эвенков Хабаровского края построены на звукоряде трихорда в терции. В этих узкообъемных мелодиях важную роль играет ритмическая организация: переменность метра и богатое ритмическое варьирование мелодии.

Рассмотрев еще три образца песенных благопожеланий красноярских эвенков, которые являются напутствиями молодым, мы отметили преобладающий трихордовый напев, который представлен в объеме терции, кварты и квинты, зачины, начинающиеся с восходящего скачка [Айзенштадт 1995, 204-205]. Устои  $d^1-f^1-g^1$  в напеве «Напутствие молодежи» образуют звукоряд бесполутонового трихорда в кварте, на них основана мелодия первой и заключительной строк. В «Обращении отца к дочерям» преобладает звукоряд  $g^1-a^1(ais)-h^1$ . А в «Обращении матери к молодым» также устои напева образуют звукоряд ангемитонного трихорда, только в квинте ( $g^1-b^1-d^2$ ).

Объем напева «Песня-прославление стола» (записан А.Н. Мыреевой, О.Э. Добжанской, Г.И. Варламовой-Кептукэ от М.К. Васильевой, эвенкийки пос. Тором Хабаровского края) составляет всего лишь терцию, мелодия строится на двух устоях  $as-c$  (звукоряд - трихорд в терции  $as^M-b^M-c^1$ ). Отметим повторность в начале и окончании каждой мелодической строки (зачин начинается с терцового скачка, концовка секундовая нисходящая). В целом данный напев можно назвать импровизацией, так как, основанный всего

лишь на трихорде, терцовый напев претерпевает множество ритмических вариаций, применяемых исполнителем [см. *нотный пример 46*].

Образцы двух песенных импровизаций, в исполнении эвенкийки из таймырского поселка Хантайское Озеро У.К. Хутукагир<sup>31</sup> в ладовом отношении представляют собой узкообъемные напевы, в пределах дихорда-трихорда (из-за особой манеры исполнения, которая проявляется в экмелике, речевом «скольжении», нотация напева представляет собой сложную специальную задачу, выходящую за рамки исследования). В этих импровизациях обнаруживается сходство с «Весенней песней о Маймакане» алданского эвенка Д.П. Пудова (ПМШ 1), в которых речитирование текста на одном-двух звуках чередуется с протяженными долгими слогами (остановки на гласных звуках).

На наш взгляд, отмеченное явление отсылает к мысли о соприкосновении песен эвенков с эпическим и обрядовым пением якутов, для которого характерна напеваемая декламация (речитация) текста. Это указывает на необходимость дальнейшего исследования контактов эвенков с соседними этносами и может стать одной из перспективных задач, поставленных перед исследователями эвенкийского музыкального фольклора.

Таким образом, мы выяснили, что звукоряды обрядовых напевов эвенков Якутии представлены звукорядом тетрахорда в квинте, а обрядовые напевы эвенков других регионов обнаруживают константную трихордовость (в терции, либо в кварте-квинте).

Обрядовые напевы Ю.И. Шейкин определяет как «высшую форму запоминания» и относит к «зрелой и достаточно хорошо сохранившейся фольклорной традиции» [Шейкин 2002, 304, 310], поэтому нужным и логичным является изучение их ладовых структур, которые в силу

---

<sup>31</sup>представлены на аудио-диске «Голоса тундры. Вып. 1. Поют аборигены Таймыра: долганы, нганасаны, ненцы, энцы, *эвенки*» (2004)

консервативности обрядовых традиций подвергаются меньшим изменениям (по сравнению с лирическими импровизациями).

### 3.1.5. Ладовая основа современных (инновационных) песен

Под современными песнями эвенков мы понимаем возникшие во второй половине XX века под влиянием массовых жанров советской музыки и европейской музыкальной культуры напевы на эвенкийском языке. Интонационная основа инновационных песен формируется как синтез традиционных эвенкийских мелодий, интонаций русского фольклора, мажоро-минорной системы профессиональной композиторской музыки. Немалую роль в появлении все большего количества песен, отличающихся от традиционных напевов по типу исполнения (появлению аккомпанемента, инструментального сопровождения в виде фонограммы и т.п.) сыграли инновации, возникшие в бытовой жизни этноса (радио, кино, телевидение), а также в музыке (творчество самодеятельных композиторов-мелодистов). Вслед за Ю.И. Шейкиным мы считаем, что изучение и анализ современных песен необходимы для понимания специфики музыкальной культуры этноса, выявления архаичных и традиционных интонационных пластов, ритмических особенностей музыкального фольклора: «Инновационные песни Сибири ... могут оказаться единственным источником для изучения их мелодики» [Шейкин 2002, 12].

Обратим внимание на песню «Барчикан», записанную от Г.С. Кюрегяевой (ПМА 1, расшифровка Л.И. Кардашевской; см. *нотный пример 47*). Звукоряд напева составляет трихорд в терции ( $c^1-d^1-e^1$ ). В напеве преобладает поступенное мелодическое движение, лишь начало попевок начинается с восходящей терции. Попевки просты, не варьируются (*a-b-a-b*), что указывает на уменьшение импровизационного начала в инновационных песнях. Эта же песня до нас была записана Ю.И. Шейкиным в 1986 году от алданской исполнительницы Д.П. Никитиной (ПМШ 1,

зап.835, расшифровка Т.И. Игнатъевой; см. *нотный пример 48*). Этот образец мелодически схож с предыдущим напевом, звукоряд аналогичен (трихорд в терции  $des^1-es^1-f^1$ ).

Посмотрим на расшифрованную нами «Песню об эвенкийской молодости», записанную А.Мыреевой, Г. Кэптуке и О. Добжанской и в 1989 году у эвенков Хабаровского края (см. *нотный пример 49*). Звукоряд напева  $a^m-h^m-cis^1-d^1-e^1-fis^1$  отражает закономерности другого типа музыкального мышления, он имеет широкий диапазон: в 1 и 3 строках составляет пентахорд в сексте, а во 2 и 4 строках пентахорд в квинте. Как характерное мелодическое движение, отметим нисходящие ходы и терцово-квартовое опевание устоя *с*. Песня имеет структуру  $a-a1-a2-a3$ , где основной напев подвергается ритмическому варьированию, причем от строки к строке предстают отличающиеся друг от друга варианты.

Следующий пример, записанный нами в 2014 году от Михайловой С.С. (учителя эвенкийского языка), сочинен информантом на русский частушечный мотив. Узкообъемный напев основан на звукоряде трихорда в терции  $d^1-e^1-f^1$ . Исполнительница во втором проведении основной мелодии дробит слабую долю, тем самым внося ритмическое разнообразие (см. *нотный пример 50*).

Рассмотрим песню «Гудее дуннэ» («Земля наша прекрасная») на сл. А. Немтушкина, мел. Н. Биланина [Песни оленьего края 1987, 197-198; см. *нотный пример 51*]. Здесь обращает на себя внимание пентатонный лад ( $g^1-b^1-c^2-d^2$  - тетрахорд в квинте в запеве и  $g^1-b^1-c^2-d^2-f^2-g^2$  - гексахорд в октаве в припеве). Данный пример является отражением композиторского мышления благодаря контрастной 2-частной форме песни (запев-припев). Мелодия имеет волнообразное движение, в запеве выделяются распевные мелодические обороты, подчеркивающие устои *g* и *с*.

Обратим внимание еще на несколько песен мелодиста Н.Биланина. Это песни «Мчат эвенки из тайги», «Мой отец оленевод», «Эконда»

[Эвенкийские песни 2005, 16-17; 24-25; 30-32; см. *нотные примеры 52-54*]. В них выделяется единая звукорядная основа – пентатоника минорного наклонения, попевки выстроены в основном на тетрахордах (в квинте) или на трихордах в кварте. Например, куплет песни «Мой отец оленевод» полностью построен на трихордовых попевках ( $des^1-es^1-ges^1$ ,  $es^1-ges^1-as^1$ ,  $b^1-des^2-es^2$ ,  $as^1-b^1-des^2$ ).

Отнесем к современным песням некоторые образцы песен эвенков Хабаровского края. Обратим внимание на песню «Хитрый олень», записанную от Н. Соловьева (ПМДМ, расшифровка Л.И. Кардашевской). Песня исполняется в подвижном темпе, отметим в ней двудольность, маршеобразность, подчеркнутую пунктирным ритмом. Образец состоит из семи мелодических строк, где со 2 по 7 строки - это вариации первой строки, которая подвергается ритмическим изменениям. Звукоряд песни представлен тетрахордом в сексте  $es^M-ges^M-as^M-ces^1$ .

#### Нотный пример 60

Хитрый олень (записано от Н.Соловьева, 1982)

$\text{♩} = 0^{\circ}483$   $\text{♩} = 62$  ММ

эй - ша - га    эй - ша - га    то - ша - кон - до - ку ре - ко - о - вун

«Песня о белом олене» записана от охотских эвенков [Айзенштадт, 1995, с.221], ее мелодия построена на гемитонном звукоряде в квинте ( $b^M-ces^1-des^1-es^1-f^1$ ). Интонационную специфику напева составляет яркий, обращающий внимание, квинтовый восходящий скачок ( $b-f$ ) в начале каждой попевки, подчеркнутый синкопированным ритмом.

Рассмотрим «Песню про серого верхового оленя» [Айзенштадт 1995, 220]. Это образец амурских эвенков. Звукоряд напева составляет трихорд в терции ( $g^1-a^1-h^1$ ) с подчеркнутым устоем  $g$ . Мелодическое движение логично (секундовое движение мелодии как бы подготавливает скачок на б.3).

В «Песне о подругах» [Айзенштадт 1995, 236], также записанной от амурских эвенков, представлена аналогичная звукорядная структура трихорда в терции ( $f^1-g^1-a^1$ ). Мелодия основана на повторяющемся поступенном восходяще-нисходящем движении от  $a$  к  $f$  и обратно.

В целом, для современных (инновационных) песен эвенков характерна разноплановая звукорядная структура, отражающая закономерности современного музыкального мышления, в том числе мажоро-минорного. Звукоряды представлены узкообъемными и широкообъемными структурами: трихорды в терции, кварте, тетрахорды в квинте, сексте, пентахорды в квинте, сексте и т.д. Мелодическая структура песен – строфическая, куплетная – также отражает новые нормы музыкального мышления. Вполне возможно, что на звукорядную организацию оказывают влияние жанровые основы мелодики. Так для узкообъемных напевов характерна двудольность, четкий ритм и строгая размеренность темпа, характерная для жанра марш (например, в напеве амурских эвенков [Айзенштадт 1995, 220], или в песне «Барчикан» алданских эвенков (см. *Нотный пример 48*).

В широкообъемных напевах иногда скрыта танцевальная жанровая природа мелодики эвенков. Она может быть связана с респонсорной структурой кругового танца, где в сочетании запева и его повторения происходит слияние двух звукорядов, образующих широкий диапазон дыхания.

В целом, мы видим, что эволюция мелодики и звукорядов происходила как в связи с историческим развитием этноса, так и вследствие контактов с другими народами.

### 3.2. Звукорядные структуры

В данном параграфе мы ставим перед собой задачу сравнения звукорядов, выявления закономерностей, которые помогут классифицировать ладовую основу песенного фольклора в разных локальных группах эвенков Якутии. Данная задача ставится впервые и является первым пробным шагом в этом направлении. В перспективе дальнейшего исследования, мы надеемся, будет рассмотрено большее количество звукорядов, что поможет дать целостное представление об отличительных особенностях высотной организации мелодики локальных групп эвенков. Возможно, будут найдены схожие признаки в мелодической организации и звукорядных структур песенного фольклора эвенков различных локальных групп.

Как пишет этномузыковед Ю.И. Шейкин, «в сравнительном музыкознании одним из основных критериев изучения песенных мелодий, выявленных у «первобытных народов», было системное отношение к звукорядам напевов» [Шейкин 2002, 317]. Известные музыковедческие концепции К. Штумпфа, Р. Грубера, В. Виоры, В. Графа строятся на рассмотрении звукорядных структур напевов по мере усложнения – от узкообъемных к широкообъемным. Особое значение для наших рассуждений имеют труды К.В. Квитки, в которых музыковед предлагает термин «олигитоника» для обозначения звукорядных структур узкого объема [Квитка 1971, Т.1], и В. Виоры, введшего в употребление термин «хазматоника» для обозначения скачкообразной мелодики [Wiora 1957].

Более широкий подход к пониманию роли звукоряда и лада в мелодике предлагает Э.Е. Алексеев: «Более или менее упорядоченные высотные шкалы (звукорядность), системный характер отношений между составляющими шкалу ступенями (ладовая функциональность) и процессуально-смысловая сторона мелодики (интонационность) – вот то, что определяет специфику мелодического мышления» [Алексеев Э. 1986, 31]. Важно, что ученый большое внимание уделяет интонации, называя ее связующим звеном между

высотой и временем и называя теорию интонации единственной, которая поможет постичь мелодический смысл и содержание мелодики [Там же, с. 35].

Обратимся к лирическим и колыбельным песням эвенков Якутии и запишем их звукоряды на высоте «соль», таким образом выявив ладовые взаимосвязи напевов.

Приведем схемы мелодий, соответственно жанрам.

**Таблица звукорядов лирических, колыбельных и обрядовых песен алданских эвенков:**

Песня	Звукоряд песни	Звукоряд в «соль»
«Эйээн-эйээн» («Течение реки») в исполнении Г.С. Кюрегяевой (ПМА 1)	e-g-a-h	
Песня о реке Алдан, в исполнении Д.П. Пудова (ПМШ 1)	fis-a-h-cis	
Хэган - песенная импровизация, в исполнении Е.Т. Дмитриевой (ПМШ 5)	a-c <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> -g <sup>2</sup>	
Колыбельный напев, записанный от Д.П. Пудова (ПМШ 1)	as-ces-des-es	
Колыбельная в исполнении О. Наумовой (собиратель А.Лекомт (СД, №27)	f-as-b-c	
Колыбельная песня в исполнении М. Колесовой (собиратель А.Лекомт СД, №28)	a-c-d-e	
Песня-благословление, записанная Ю.И. Шейкиным от А.П. Авеловой (ПМШ 1, запись 843)	fis <sup>M</sup> -a <sup>M</sup> -h <sup>M</sup> -cis <sup>1</sup>	
Песенная импровизация-алгавка в исполнении Д.П. Пудова (ПМШ 1, запись 858)	h <sup>M</sup> -d <sup>1</sup> -e <sup>1</sup> -fis <sup>1</sup>	
Застольная песня-алгавка в исполнении Д.П. Пудова (ПМШ 1, зап.827)	fis <sup>M</sup> -a <sup>M</sup> -h <sup>M</sup> -cis <sup>1</sup>	

Таким образом, мы выделим в напевах данной группы эвенков два типа пентатонных звукоряда: 1) тетрахорд в объеме квинты; 2) пентахорд в объеме септимы. Первый тип звукоряда представлен большим количеством примеров, поэтому можно говорить об устойчивости звукоряда тетрахорда в квинте.

**Таблица звукорядов лирических и колыбельных песен  
олёкминских эвенков<sup>32</sup>:**

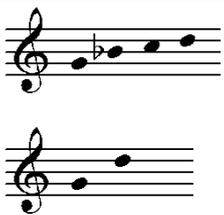
Песня	Звукоряд песни	Звукоряд в «соль»
Напев из сказки об Анечке в исполнении П.П. Николаева (ПМШ 7)	b-des-es-f	
Напев-импровизация о природе в исполнении З.П. Максимовой (ПМ 61-2 В.С. Никифоровой и Т.Ю. Дорожкой-Курц)	d-fis-g-a	
Песенная импровизация-хагавун о жизни (№6) в исполнении В.Р. Кузьминой (ПМА 61-2 В.С. Никифоровой и Т.Ю. Дорожкой-Курц, 1992)	fis-a-h-cis	
Песенная импровизация-хагавун об охотниках в исполнении В.Р. Кузьминой (ПМА 61-2 В.С. Никифоровой и Т.Ю. Дорожкой-Курц, 1992)	fis-a-h-cis	
Колыбельная импровизация в исполнении В.Р. Кузьминой (ПМА 61-2 В.С. Никифоровой и Т.Ю. Дорожкой-Курц, 1992)	fis-a-h-cis	
Колыбельная в исполнении В.И. Курчатова (ПМА 61-2 В.С. Никифоровой и Т.Ю. Дорожкой-Курц, 1992)	g-b-c	

Для напевов данной группы отметим также два типа пентатонных звукоряда: 1) тетрахорд в объеме квинты; 2) трихорд в объеме кварты. Здесь

<sup>32</sup> обрядовые песни данной группы эвенков не зафиксированы в полевых материалах исследователей

также как в предыдущей таблице, преобладает первый тип звукоряда, поэтому тетрахорд в квинте можно назвать типичным для данного локуса.

**Таблица звукорядов лирических и колыбельных песен оленёкских эвенков<sup>33</sup>:**

Песня	Звукоряд песни	Звукоряд в «соль»
«Песня отца», записанная от Т.П. Семеновой (ПМДь)	es-ges-as-b (основное мелодическое движение основано на дихордеes-b)	
«Песня старика Иннокентия» в исполнении А.Ф. Сергеевой (ПМДь)	ges-as	
«Песня матери» в исполнении П.Н. Прокопьевой (ПМДь)	g-a-b	
«Песня матери за шитьем» в исполнении Н.П. Колодезниковой (ПМДь)	g-a	
«Ездовая песня матери» в исполнении Н.П. Колодезниковой (ПМДь)	ges-as-b	
Песня «Дитя Морсуо» в исполнении ансамбля «Дылкэн» (ПМДь)	d-e	

В напевах этой группы эвенков выделим несколько типов звукорядов: 1) дихорд в объеме секунды; 2) дихорд в объеме квинты; 3) трихорд в объеме терции (малой или большой); 4) тетрахорд в квинте. Здесь невозможно говорить о преобладании какого-либо из ладоинтонационных образований, поэтому отметим, что узкообъемные лады, основанные на секундовом движении, являются характерными для напевов данного локуса.

<sup>33</sup> обрядовые песни этой группы эвенков не зафиксированы в полевых материалах исследователей

Ю.И. Шейкин определяет в систематике звукорядов напевов песен народов Сибири несколько ладообразующих тенденций: хазматонику<sup>34</sup>, олиготонику<sup>35</sup>, олигохазматонику<sup>36</sup>, пентатонику<sup>37</sup> (ангемитонику), гемитонику<sup>38</sup> (диатонику) [Шейкин 2002, 318]. Он систематизировал звукоряды напевов и песен народов Сибири, выявив и другие типы звукорядов, которые состоят из фрагментов пентатоники, ангемитоновых, гемитоновых и других ячеек. Основываясь на составленных им таблицах сводных звукорядов [Там же, 318 - 330], мы отнесем ладовые образования изучаемых нами локусов к определенным сериям, тем самым выявим различные варианты ладовых норм.

Звукоряды песен алданских эвенков относятся к олиго-хазматонике. «Характерная черта ладовых норм олиго-хазматоники - это огромное разнообразие звукорядных возможностей» [Там же, 321]. Так у данной группы эвенков отметим звукоряд квинтового тетрахорда с олиготоникой вверх (g-b-c-d) и ангемитонный пентахорд (g-b-c-d-f).

Звукоряды песен олёкминских эвенков относятся также к олиго-хазматонике. Отмечается звукоряд квинтового тетрахорда с олиготоникой вверх (g-b-c-d) и олиготонная тритоника (g-b-c).

---

<sup>34</sup>Хазматоника - мелодия широкого диапазона, основанная на скачкообразном мелодическом движении (термин В.Виоры), расстояние между звуками может составлять или превышать кварту) [Wioga 1956].

<sup>35</sup>Олиготоника - узкообъемная мелодия опевающего характера (термин К.В. Квитки), характеризуется секундовыми, реже – терцовыми расстояниями между звуками [Квитка 1971, т. 1].

<sup>36</sup>Олиго-хазматоника (термин Ю.И. Шейкина) – это синтезирующий этап в развитии лада, наиболее крупная сфера архаического лада. Она соединяет: наращивание олиготонических ячеек (приводящим к целотонике), соединение опевающего и скачкообразного принципов, а также адаптацию инокультурных ладовых норм (фрагментарное проявление пентатоники, диатоники) [Шейкин 2002, 320-321].

<sup>37</sup>Пентатоника (от греч. - пять и тон)- звуковая система, содержащая пять ступеней в пределах октавы. основной тип пентатоники - бесполутоновая, или ангемитонная, звуки которой можно расположить по чистым квинтам, - характеризуется отсутствием острых мелодических тяготений [МЭС 1990, 417].

<sup>38</sup>Гемитоника (от греч. - полутоны) - полутоновая звуковая система, в которой отдельный звук является самостоятельной единицей [МЭС 1990, 130].

Звукоряды песен оленёкских эвенков обнаруживают разнообразие ладовых систем: хазматонная дитоника (g-d), олиготонная дитоника (g-a), олиготонная тритоника (g-a- b(h)).

Музыковед Э.А. Алексеев разделяет в исходных формах мелодического пения, в обобщенно-высотном аспекте три вида мелодических образований: контрастно-регистровые, неустойчиво-глиссандирующие и высотно более или менее стабилизированные, условно называя их  $\alpha$ -,  $\beta$ -  $\gamma$ -мелодикой. Исследователь выделяет архаичную  $\gamma$ -мелодику с ограниченными по объему олиготонными рядами, как всеобщий «фундаментальный принцип музыкального мышления», а  $\alpha$ -интонационные отношения в фольклоре связывает с интонациями зова [Алексеев Э. 1986, 53-64]. Как пример  $\alpha$ -мелодики, отметим характерные квартовые, либо квинтовые начальные интонации в песнях алданских эвенков.

На основе классификации Э.Е. Алексеева мы можем предположить, что:

1) песни алданских и олёмкинских эвенков относятся к  $\alpha$ -мелодике. «основанной на сопоставлении поляризующихся тембров (регистров) с частичной или полной координацией тонов» [Там же, 53];

2) песни оленёкских эвенков более архаичны и относятся к  $\gamma$ -мелодике. Как пишет исследователь, «попеременное интонирование двух смежных по высоте тонов...- это поистине универсальный, общераспространенный и в известном смысле элементарный способ мелодизации речи. Он встречается буквально на всех широтах, у всех народов и связан обычно с жанрами первичными, близкими к истокам музыкальной интонационности» [Там же, 102];

3) напевам всех локусов также свойственен  $\beta$ -мелодический принцип интонирования, который проявляется в интонационном «сглаживании» через прием глиссандо широких мелодических ходов, нисходящем глиссандировании от звука т.п. Отметим характерные для всех групп эвенков

нисходящие окончания песенных фраз, для пения оленёкских эвенков характерны краткие нисходящие глиссандирования, напоминающие горловые призвуки кылысах, типичные для пения саха.

Таким образом, в данном разделе, мы выявили, что:

1) напевы алданских и олёмминских эвенков: в ладовом отношении представлены, в основном, звукорядом тетраорда в квинте; по систематике звукорядов напевов песен народов Сибири Ю.И. Шейкина относятся к олиго-хазматонике; по классификации мелодических образований Э.Е. Алексеева к  $\alpha$ -мелодике.

2) напевы оленёкских эвенков: в ладовом отношении представлены узкообъемными дихордами, трихордами; по систематике звукорядов напевов песен народов Сибири Ю.И. Шейкина относятся к двум структурным типам - дитонике (хазматонной или олиготонной) и олиготонной тритонике; по классификации Э.Е. Алексеева к  $\gamma$ -мелодике.

Также можно отметить такие основные интонационные элементы, типичные для песен эвенков Якутии, как восходящий терцовый ход в начале фразы, характерные ниспадающие терцовые окончания. Эти особенности относятся к выделяемой Э.Е. Алексеевым олиготонной  $\gamma$ -мелодике, самой архаичной из принципов музыкального мышления.

### **3.3. Ритмические формулы напевов**

В данной подглаве мы выявим и рассмотрим ритмические формулы (РФ) напевов с целью поиска закономерностей ритмической организации мелодики, соответственно локальным группам эвенков. Мы будем опираться на некоторые принципы слогоритмического метода, сложившегося в трудах С.Ф. Людкевича, К.В. Квитки, А.В. Рудневой, А.А. Банина, Б.Б. Ефименковой и др. В частности, К.В. Квитка для выявления ритмических формул выводит следующие принципы для упрощения исходного ритма мелодии: укрупнение длительностей без учета мелизматике, выравнивание

пунктирного ритма, трактование схем песенных форм без учета удлинений в конце фраз, в виде фермат и пауз [Квитка 1971, 50]. В методике определения степени вариантного родства мелодических структур А.А. Банина, «центральным моментом является анализ песенной слоговой ритмики, который состоит в моделировании обобщенных структур слогового ритма» [Банин 1978, 135]. Б.Б. Ефименкова отмечает в структуре, координирующей напев и словесный текст, три уровня: малые ритмические единицы (МРЕ), составляющие словарный, грамматический фонд традиции, большие ритмические единицы (БРЕ), или периоды, представляющие типизированную группировку малых ритмических единиц и «композиционную единицу» (КЕ), комбинацию всех больших ритмических единиц текста в рамках его напева [Ефименкова 2001, 49-50].

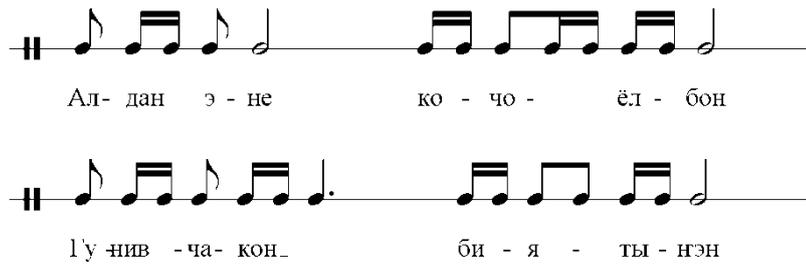
Для анализа РФ эвенкийских напевов нами был избран аналитический метод обобщенной слоговой ритмики А.А. Банина, который позволяет определить родство отдельных напевов по получившимся инвариантам, а также метод Квитки (по упрощению ритма без учета мелизматике, украшений).

### **3.3.1. РФ в песнях алданских эвенков**

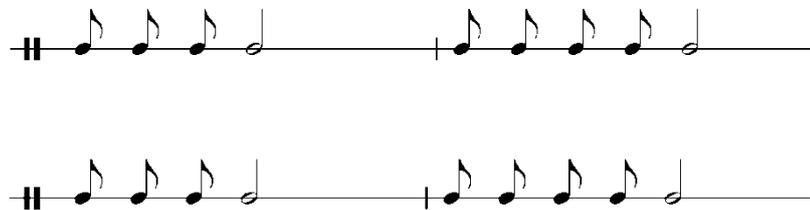
В песне о реке Алдан в исполнении олекминской эвенкийки А.П. Авеловой (ПМШ 1, расшифровка Т.И. Игнатъевой) ритмослоговая схема строки составляет 2+2+4 слога, стиховой размер - ямб. Песня состоит из двух строф (4 и 5 строк). В нотном примере (Приложение 2, нотный пример 18 ) представлена первая строфа, которая состоит из 4 строк. Слоговым ритм с 1 по 4 строки представлен 7+8 (15) ритмическими единицами<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> здесь и далее ритмическая единица равна одной восьмой



Опираясь на «формулу обобщенного слогового ритма (слогоритмический период)», по А.А. Банину [Банин 1978, 140-141], запишем этот пример:



Данная РФ является абстрактной моделью, которой певец придерживается в песенной импровизации, варьируя данную модель-инвариант в исполнении конкретной песни. В 3 и 4 строках обнаруживается та же формула, здесь обобщенный слоговой ритм составит 8 ритмических единиц. Отсюда видим, что несмотря на свертывание элементов распетости и рассредоточенности текста, а также изменений в количестве ритмических единиц в 4 строке, мы получаем одну и ту же конфигурацию слогонот, и обнаруживаем свойства инвариантности слогоритмической структуры.

В песенной импровизации «Гилу» («Песня сватов») в исполнении А.П. Авеловой (ПМШ 1) строфа содержит 5 строк. Стихотворный размер представляет собой чередование трохея с анапестом, а также сочетание трохея со спондеем. Обращает внимание синкопированный ритм в напеве:



Слоговой ритм будет представлен следующим образом: в 1 строке 12 ритмических единиц, со второй по пятую строки - 8 ритмических единиц.



нг Ги-лу, Ги-луй э - ни - кэн!



э - кун - мар - ка - нгэн



юк - тэ - лэк - ту - (у)рэ

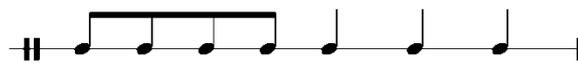


си - вэ - лэк - ту у - рэ



гун-дсль-ча-ты - нэ!

По формуле обобщенного слогового ритма:



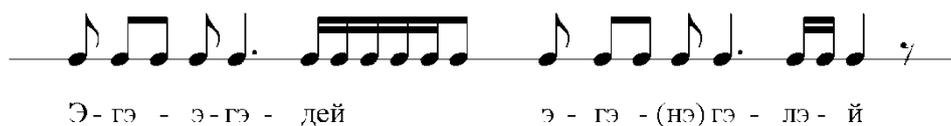
Как видим, в напеве господствует единая РФ с синкопированным ритмом (неизменная со 2 по 5 строки).

Ритмическая организация «Песни о белом олене» в исполнении А. Авеловой (ПМШ 1) основана на пятисложнике. Стихотворная стопа выражена в чередовании ямба с анапестом.

*Эгэ-эгэдей, эгэгэлэй,*

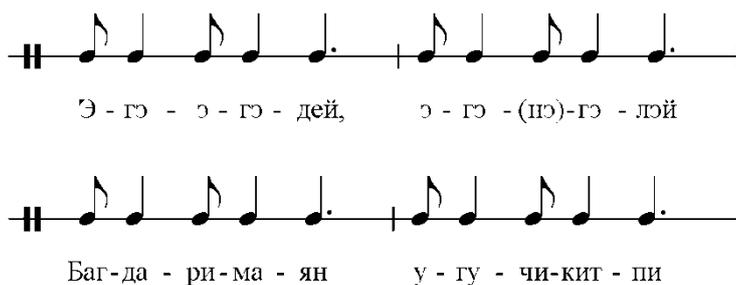
*Багдаримаян угучакитти*

Каждая строка начинается со слабой ритмической доли и при упрощении ритмических долей, мы обнаруживаем синкопированный ритм. В середине строки применяется обильное орнаментирование, «применён прием опевания опорного тона внутри кварты» [Шейкин, Добжанская 2014, 69], а в заключении нисходящее секундовое движение.



Ритмослоговая схема строк представлена 9+9 (18) ритмическими единицами.

Запишем этот пример по формуле обобщенного слогового ритма:



Путем манипуляций по выявлению обобщенного ритма мелодии, мы вывели стабильную РФ – синкопированный ритм в 3-хдольном метре. Отметим данную РФ как одну из основных, типичных для музыкального фольклора эвенков Якутии.

В песне-восхвалении реки Алдан, записанная от алданского эвенка Д.П. Пудова (ПМШ 1, запись 816, расшифровка Т.И. Игнатъевой) стихотворный метр ямбический. Запевные слова «аян-аян» двусложны, остальной текст построен на чередовании 2-хсложников и 4-хсложников.

*Аян-аян, ийэн-айин,  
Аян-аян эвиденнэм.  
Гундэнэм-кэ-дэ-на гуным,  
Аян-аян ульгекёнын...*

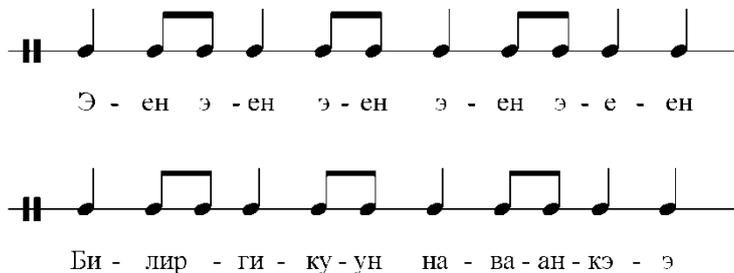




Кардашевской). Стихотворный метр представляет ямбическую организацию (*Эен-аян, аян-эен, билиргикун эвэ-энки*).



Пример состоит из одной, многократно повторяющейся, мелодической строки. Слоговой ритм каждой строки представлен 8+8 (16) ритмическими единицами. Если подвести этот напев к обобщенной формуле, то получится простая формула чередования двухсложника с четырехсложником в равномерном следовании четвертных длительностей:



В этом примере обнаруживается ритмическая формульность иного типа: повторная последовательность ритмического рисунка  $\downarrow \uparrow \uparrow$  и окончание строк на  $\downarrow \downarrow$ .

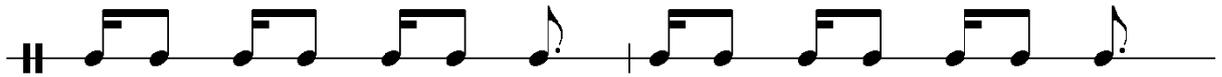
В следующем образце хэган - песенной импровизации, записанном от Е.Т. Дмитриевой (ПМШ 5, запись 9 (14), расшифровка Т.И. Игнатъевой), преобладает 4-сложник, но в начале импровизации встречаются 2-3-сложные слова. Ритмическая организация в каждой попевке обнаруживает стабильность: попевки заканчиваются равными длительностями, а также содержат «танцевальные» ритмические группы (фигурацию восьмая и две шестнадцатых). Стихотворный размер представлен в сочетании анапеста со спондеем.



Ритмослоговая схема 1 строки представлена 12+14 ритмическими единицами, далее в строках следует схема 14+14. Пример состоит из



двудольность, ритм синкопирован. Стихотворный размер представлен в чередовании ямба с дактилем.



Ритмослоговая схема строки состоит из 6+6 (12) ритмических единиц. Заметим повторяющуюся синкопу  $\text{♩} \text{♩}$ , лежащую в основе этого примера и остановку на долгом звуке, разделяющей этот напев на две мелод.фразы в строке.

Ритмослоги песенной импровизации *хагавун* про реку Чару в исполнении Н.И. Александрова (ПМНД) представляют сочетание 2+2+1, где 3-я доля трехдольного напева – это распев одного слога. Стихотворный размер - трохей (хорей) с дактилем:



Обобщив некоторые распевы, запишем этот пример следующим образом:



Главное ударение поющего текста здесь как бы приходится на третью долю из-за ее дробности.

Ритмостиховая основа напева-импровизации о природе (ПМНД) в исполнении З.П. Максимовой является 4-сложной. Присутствует 3-хдольность, стихотворный метр ямбический:



Пример краткий, состоит из трех строк неравной длительности, исполнитель начало третьей строки исполняет в сокращении. По «формуле обобщенного слогового ритма» пример можно представить так:

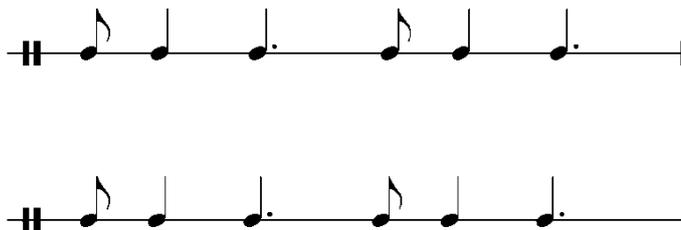


Здесь можно выделить единый ритмический рисунок, это группировка трех восьмых и четвертной с восьмой.

В песенной импровизации-хагавун о жизни в исполнении В.Р. Кузьминой (ПМА 61-2 В.С. Никифоровой и Т.Ю. Дорожковой-Курц), рефреном выступает сочетание слов «гогойтэ-рогойтэ», который отвечает анапесту, но в тексте также отмечается и ямбическая структура стиха в двухсложных словах с ударением на втором слоге. Несмотря на это, заметим двудольный метр с выделенным синкопированным ритмом в конце попевок. Примечательно, что данный напев повторяется, в точности, и в других песенных импровизациях (колыбельной, импровизации об охотниках), что говорит нам о формульности самого напева.



Опираясь на «формулу обобщенного слогового ритма» запишем этот пример следующим образом и отметим ритмическую группу с начальной синкопой (♪♪♪.), устанавливающей границы повторных фраз:



В песнях олёмминских эвенков отметим следующие признаки акцентирования внутри попевок: ударность слогов в трехсложниках может приходиться в некоторых примерах на вторую, в некоторых на третью долю.

Ритмический анализ напевов затруднен из-за того, что записанные напевы достаточно краткие (от однострочных до трехстрочных).

В ритмической организации двух напевов из числа вышеприведенных обращает на себя внимание синкопированный ритм. В трех из приведенных напевов преобладает ямбическая структура стиха, строение музыкально-поэтических строк представлено в основном двух и трехсложными структурами.

В целом, нужно отметить признаки, указывающие на родственность напевов олёмминских эвенков с алданскими: это преобладание ямбической стопы стиха и синкопированного ритма.

### 3.3.3. РФ в песнях оленёкских эвенков

В «Песне матери», записанной В.Е. Дьяконовой от Т.П. Семеновой (расшифровка Л.И. Кардашевской) заметна двудольность напева. Ритмически простой рисунок сохраняется на протяжении 3-хстрочного напева, но исполнитель применяет небольшое ритмическое варьирование, распевая слоги. Отметим чередование стихотворных стоп дактиля и хорей (*áмардукá-ан, á-яа má-ан, máче-э мин* ).



Ритмослоговая схема в 1 и 2 строках представлена 16 ритмическими единицами, в 3 строке 24 ритмическими единицами.

Опираясь на «формулу обобщенного слогового ритма» запишем этот пример следующим образом:



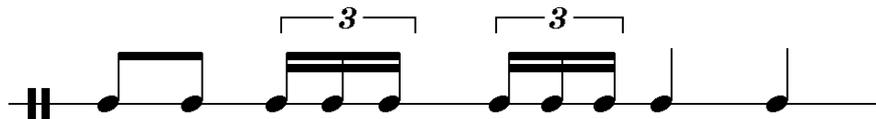
Здесь выявляется повторяющаяся ритмическая группа 

В «Ездовой песне матери» в исполнении Н.П. Колодезниковой (ПМДЪ), исполненной на звук «м» отметим двудольный метр. Несмотря на то, что здесь отсутствует текст, по ударению выявим стихотворную стопу - трохей

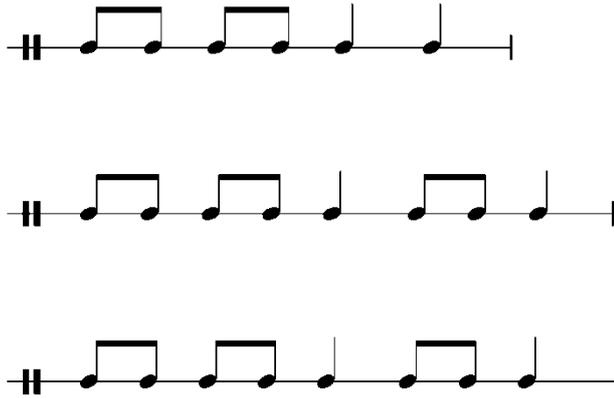


В коротком одностроичном напеве отмечается ритмическая основа .

«Песня матери перед сном» (исполнена Н.П. Колодезниковой, без слов, чередуются звуки «ха-йя», «о-ой», «мм») проходит в двудольном метре, где эти звуки чередуются на сильных долях с медленным кылысахом. Отметим в напеве стопы трохей и спондей, не учитывая триоли.



Запишем этот пример, основываясь на «формулу обобщенного слогового ритма», свертывания триолей и выравнивания ритма. Таким образом, заметим ритмический сегмент , характерный для окончания мелодической строки:



В «Песне отца», записанной В.Е. Дьяконовой от Т.П. Семеновой обнаруживается двухдольность, вопросо-ответная структура попевок. Основной напев, простой по ритму, от строки к строке ритмически варьируется, придавая особую динамику. Стихотворный размер представлен в трохее с анапестом.



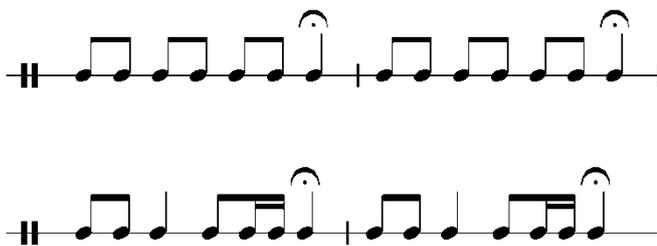
Ритмослоговая схема строк здесь константна и представлена 8 ритмическими единицами.

Опираясь на «формулу обобщенного слогового ритма» запишем этот пример следующим образом:

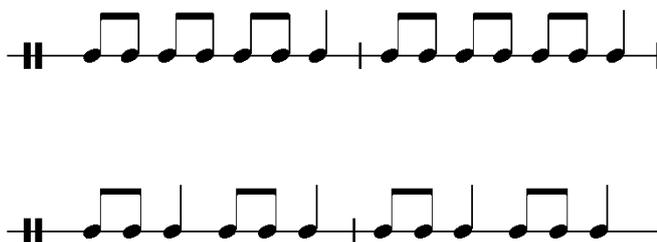


В обобщенной версии РФ напева целесообразно сохранить устойчивую ритмическую концовку с дроблением четвертой слабой доли, которая выступает постоянной единицей всей ритмической структуры напева и определяет его характерный ритмический облик.

В примере «Укачивание ребенка» в исполнении С.С. Николаевой заметна остановка в конце каждой попевки. Стиховая структура в первой и второй строках напева является переменной (4+3), а в 3 и 4 строках полностью трехсложная (3+3). Стихотворный размер представляет чередование трохея с анапестом. Ритмослоговая схема в обоих строках напева будет представлена 16 ритмическими единицами.



Опираясь на «формулу обобщенного слогового ритма» запишем данный пример следующим образом:



В данном случае, слоговой ритм был упрощен лишь во второй строке и, таким образом, отмечается характерный ритмический сегмент  в конце каждой попевки (выше, в «Песне матери перед сном», также была выявлена данная ритмическая структура).

Во всей группе напевов оленёкских эвенков отличительными признаками являются: преобладающая двудольность, отсутствие синкопированного ритма, наличие почти во всех напевах ритмического сегмента  (в первом примере этот сегмент представлен в ритмическом увеличении), преобладание стихотворного размера, представленного трохеем, либо трохеем с анапестом.

Некоторые оленёкские напевы не поддаются слогоритмическому анализу, т.к. не имеют смыслового текста (поются на тембровые слова или звуки, как в «Ездовой песне матери» и «Песне матери перед сном» в исполнении Н.П. Колодезниковой). Однако мы не обходим их стороной, проводим анализ ритмо-мелодической строки, выявляем повторные структуры и выявляем ритмическую формулу.

Напевы данной группы эвенков кратки (также как у олёмминской группы), продолжительность напева составляет от одной до трех строк. Можно предположить, что краткость импровизаций может быть связана с угасанием данной локальной традиции, либо с тем обстоятельством, что исполнители не относились к знатокам эвенкийского музыкального фольклора. Напомним, что олёнёкские эвенки претерпели наибольшее влияние музыкальной культуры соседнего народа – якутов, так как Оленекский район находится на северо-западе республики, и эвенки данной группы отдалены от других локальных групп.

Таким образом, разбор песенного фольклорного материала эвенков Якутии показал, что он является благодатным материалом для ритмического анализа. В ритме эвенкийских песен можно выявить:

1) ярко выделяющиеся ритмические формулы  $\text{♪♪♪}$ ;  $\text{♪♪}$ , причем в песенных импровизациях у алданских и олекминских эвенков чаще встречается синкопированный ритмический рисунок, у оленёкских эвенков преобладает ровная ритмическая формула  $\text{♪♪}$ ;

2) определенность ритмической структуры с танцевальным ритмом, которая проявляется в ритмической формульности. У эвенков очень развиты песенно-танцевальные жанры, это проявляется в многообразии песне-танцев (*дэвэ, ёхор, гэсугур, дялер, осорай и т.д.*), поэтому очень заметно влияние кинематической структуры танца на песенную мелодику.

Отметим, к примеру, что в песенном фольклоре самодийских народов нет формул, ритмическая формульность характерна лишь для шаманских напевов [Добжанская 2008, 65]. В этом плане, ритм эвенкийских песен представляет развитый, богатый материал и привлекает внимание, пробуждая интерес к поиску все новых импровизаций, в которых можно выявить характерные формулы, либо иные особенности ритмических структур стиха и напева .

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем основные итоги исследования. Музыкальный фольклор эвенков представляет собой сформированную жанрово-стилевую систему, свидетельствующую о высоком развитии музыкальной культуры этого народа. В разных локальных группах эвенков имеются музыкально-стилевые отличия в песенных жанрах, происходящие из конкретных географических и бытовых условий жизни народа, взаимосвязей с другими этническими культурами и проявляющейся в особенностях мелодики, ритма в жанрах песенного фольклора локальной группы эвенков Якутии.

В 1 главе мы выявили, что звукоподражания и ономотопеи в эвенкийском музыкальном фольклоре являются как источником мелодики, так и важным самостоятельным жанром, который имеет в культуре основополагающее значение. Поэтому звукоподражания как особый интонационный слой фольклора необходимо изучать наравне с другими жанрами музыкального фольклора. Мы рассмотрели различные образцы звукоподражаний, сигналов по функции, по условиям и средствам исполнения, а также по характеру исполнения и формам его воплощения, что помогло нам более подробно охарактеризовать виды ономотопей, выявить их роль в традиционной культурной деятельности и музыкальном фольклоре. Это: **оленоводческие звукоподражания, охотничьи звукоподражания, имитации голосов птиц, звукоподражания в шаманских камланиях.**

Так мы выявили, что **оленоводческие звукоподражания** различаются по двум типам: 1) сигналы по управлению стадом, в которых отмечается активная возгласная интонационная основа, высокий регистр, нисходящие терцовые ходы; 2) имитации, успокаивающие животных (исполняются в близком к речи регистре, спокойны по характеру исполнения).

В звукоподражаниях оленеводов-пастухов мы отметили и некоторые тембровые особенности и особые способы звукоподдачи - глиссандирование, хоркающие «гортанные» звуки, шипение, хрипение, прицокивания и т.д.

В **охотничьих звукоподражаниях** эвенки преследуют две цели: 1) подманивание животного; 2) сигналы облавной охоты на животное или загон добычи в ловушку. В звукоподражаниях первого типа эвенки используют следующие фоноинструменты: берестяную трубу *оревун*, свисток из тальника *кунис*, пищалку из бересты *пичавун*, фрикционный стержень на жилке *хорокодёрон*, свисток из горла птицы *билгау*. В звукоподражаниях второго типа возгласы исполняют коллективно, без сопровождения шумовых фоноинструментов.

**Имитации голосов птиц** у эвенков делятся по двум типам интонирования: 1) вокальное; 2) вокально-речевое (речитация). Ю.И. Шейкин отмечает, что «голоса» птиц у таежных этносов Сибири чаще всего транслируются в речитативной манере» [Шейкин 2012, 218]. В редких имитациях первого рода можно выявить мелодическую канву с секундовыми и терцовыми ходами. Имитации голосов птиц также занимают важное место в звуковой картине шаманских мистерий, встречаются в эпических сказаниях, используются в играх. Речитируемые имитации у эвенков можно встретить чаще в танцах.

В **звукоподражаниях шаманских камланий** можно услышать голоса дятла, кукушки, кулика и лебедя, которые являются шаманскими «хранителями». Имитации звукам птиц, являются важными составляющими в шаманском камлании, предстают в виде некоего маркера, по которому присутствующие должны были опознать появившегося духа-помощника зооморфной формы (в виде той или иной птицы или животного). Ономатопои в обряде сопровождаются имитацией характерной кинематики животных и птиц.

Звукоподражания и ономапопеи в эвенкийском музыкальном фольклоре являются не только источником мелодики, но и важным самостоятельным жанром, имеющим в культуре основополагающее значение. Поэтому их необходимо рассматривать и исследовать как отдельный жанр, наравне с, традиционно пользующимися вниманием исследователей, песенными, танцевальными, эпическими жанрами эвенкийского музыкального фольклора.

Во 2 главе, в песенном фольклоре эвенков, мы выявили определенные формульные напевы, по которым можно определить принадлежность исполнителя к определенному роду, региону проживания-локусу. Также во 2 главе мы отметили ладоинтонационные и ритмические особенности **лирических, колыбельных, обрядовых и современных (инновационных) песен** эвенков Якутии. Для наиболее выпуклого представления локальных «якутских» особенностей мы сравнили мелодии локусов Якутии с песнями эвенков других локальных групп. Для понимания роли определенного жанра в культуре этноса, мы рассмотрели песни по функции, условиям и средствам исполнения, характеру исполнения и формам воплощения.

В **лирических песнях** и напевах эвенков Якутии преобладают мелодии с неспешным интонационным развитием, с волнообразным мелодическим контуром. Напевы, в основном, строятся на тетрахордах (реже на трихорде) в объеме кварты или квинты с характерным началом попевок - восходящего квартового (реже квинтового) скачка. В них присутствуют интонационные и ритмические связи с напевами круговых танцев, о чем свидетельствует нисходящая терция в окончаниях мелодических строк.

В эвенкийских **колыбельных** основой интонирования являются повторность ангемитонных попевок с незначительными варьированиями, покачивающиеся терцово-квартовые скачки (реже квинтовые). В структуре колыбельных песен эвенков Якутии большую роль играет ритмическое, либо мелодическое варьирование. Отметим в них волнообразное движение в

мелодике; небольшой амбитус напевов, что обусловлено жанровыми особенностями. Также мы вывели, что в жанре колыбельной иногда сохраняются, передаваясь из поколения в поколение, родовые напевы (по колыбельным напевам эвенков с. Иенгры).

**Обрядовые песни алга (алгавка)** могут быть следующих типов: 1) семейно-обрядовые; 2) охотничье-обрядовые. Алгавка обоих типов исполняются торжественно, приподнято, звукоряды напевов могут быть представлены трихордом в терции, тетрахордом в кварте или квинте. Для передачи торжественности настроения, исполнители используют в мелодии богатую орнаментику (распевают звуки, исполняют мелизмы, кылысахи), используют тембровые приемы. Мы отметили некоторые характерные признаки *алга* в музыкальном фольклоре эвенков Якутии: наличие определенного тембрового слова, с которого исполнитель начинает свое пение, распевание долгого звука в начале строк с мелизматикой и скольжением, ниспадающие окончания, терцовую основу в мелодике, разнообразие ладовых структур (звукоряды - трихордовый в терции с субквартой, тетрахорды в кварте, квинте).

Тематика **современных песен** эвенков отражает ценности и особенности традиционного уклада жизни: воспеваются любовь к природе, к оленям, дружба и любовь и т.п. Жанровая палитра современной песенной культуры представлена лирическими и шуточными песнями, частушками, ритмичным речитативом (рэп). В современных песнях мы отметим следующие изменения, в которых видно отклонение от традиционного песенного фольклора: 1) динамика исполнения (усиление звучания); 2) современная аранжировка; 3) импровизационность заменяется исполнением стандартизированных песенных текстов; 4) исполнение части песни на русском языке. Несмотря на большое количество изменений, в них можно узнать сохранившийся попевочный принцип, пентатонный лад, который является характерной особенностью эвенкийского мелоса, попытки

ритмического варьирования при исполнении авторских песен традиционными исполнителями.

В 3 главе мы выявили следующие особенности **ладовой организации**:

1) в **лирических** напевах алданских и олёмминских эвенков доминирует звукоряд тетрахорда в квинте, лирические песни оленёкских эвенков узкообъемны (в пределах секунды, терции) и представлены звукорядами дихорда, трихорда. **Колыбельные** песни не рассматривались по локусам-районам Якутии (в связи с недостаточным количеством материала), а были проанализированы образцы колыбельных эвенков Якутии, в целом, и рассмотрены колыбельные напевы эвенков других регионов (Иркутской, Читинской областей, Красноярского края и Эвенкии). Таким образом, в колыбельных песнях эвенков Якутии было отмечено преобладание пентатонного звукоряда тетрахорда в квинте, а в колыбельных песнях эвенков других регионов - звукоряды трихорда в кварте, тетрахорда в квинте, пентахорда в септимере, гексахорда.

2) Звукоряды **обрядовых напевов** эвенков Якутии представлены звукорядом тетрахорда в квинте, а обрядовые напевы эвенков других регионов обнаруживают константную трихордовость (в терции, либо в кварте-квинте).

3) Звукоряды **современных (инновационных) песен** эвенков представлены узкообъемными и широкообъемными структурами: трихорды в терции, кварте, тетрахорды в квинте, сексте, пентахорды в квинте, сексте и т.д.

В данной главе мы обратились к систематике звукорядов напевов песен народов Сибири Ю.И. Шейкина и к классификации мелодических образований Э.Е. Алексеева и выяснили, что:

1) напевы алданских и олёмминских эвенков относятся к олигохазматонике (по Ю.И. Шейкину); к  $\alpha$ -мелодике (по Э.Е. Алексееву);

2) напевы оленёкских эвенков относятся к двум структурным типам - дитонике (хазматонной или олиготонной) и олиготонной тритонике (по Ю.И. Шейкину); к  $\gamma$ -мелодике (по Э.Е. Алексееву).

Здесь мы выявили и такие формульные признаки:

1) в ладовой организации - преобладание пентатонного звукоряда тетра хорда в квинте в песнях алданских и олёмминских эвенков;

2) в мелодике - характерное начало песни с восходящего скачка (на терцию, кварту или квинту), и терцовые нисходящие окончания в песнях алданских и олёмминских эвенков;

3) в ритме: у алданских и олёмминских эвенков чаще встречается синкопированный ритмический рисунок  $\text{♪♪♪}$ , у оленёкских эвенков преобладает ровная ритмическая формула  $\text{♪♪♪}$ ,

4) в манере исполнения: в пении у алданского эвенка Д.П. Пудова, как признак формульности, встречается припевное слово «аян-аян».

В данной главе обозначились проблемы для будущих тем исследований по музыкальному фольклору эвенков Якутии. Перед исследователями возникает ряд проблем, требующих более пристального внимания и изучения:

- углубленное изучение системы родовых напевов;
- рассмотрение особенностей мелодики отдельных локальных традиций с точки зрения культурного взаимодействия с соседними этносами (прежде всего, с эвенами, которые связаны с эвенками общностью языка и этнической культуры);
- сравнение мелодики эвенкийских песне-танцев с мелодикой песенного фольклора;

- углубленный анализ наличия двух и трехдольности в ритмике песен, которое могло возникнуть на уровне контактов с соседними народами, либо на генетическом уровне;

- изучение вопросов метроритмики, также с точки зрения контактов с граничащими регионами и народами;

- изучение ладовой специфики в связи с закономерностями стихосложения и др.

Таким образом, данное исследование является начальным этапом серьезного всестороннего изучения эвенкийской музыкальной культуры и имеет перспективы для содержательного продолжения.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

### Литература

1. **Абдулаева 2015** - Абдулаева, М.Ш. Сакрально-религиозная музыка народов Дагестана : учебное пособие (курс лекций) / М.Ш. Абдулаева. – Махачкала: Дагестанский государственный педагогический университет, 2015. – 21 с.
2. **Айзенштадт 1973** - Айзенштадт, А.М. Вопросы ладообразования в эвенкийской народной музыке // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М., 1973. – С.212-225.
3. **Айзенштадт 1983** - Айзенштадт, А.М. Жанровая типология эвенкийского речитатива // Актуальные проблемы изучения музыкального фольклора. – Ростов н/Д, 1983. - С.40-53
4. **Айзенштадт 1972** - Айзенштадт, А.М. Музыкальные связи эвенков // Сов.музыка. - 1972. - №11. - С.117-121.
5. **Айзенштадт 1985** - Айзенштадт, А.М. Напевы эвенкийских танцев // Сов.музыка. - 1985. - №7.
6. **Айзенштадт 1995** - Айзенштадт, А.М. Песенная культура эвенков. - Красноярск, 1995. – 288 с.
7. **Айзенштадт, Шейкин 1990** - Айзенштадт А.М., Шейкин Ю.И. Музыка эвенкийских сказаний // Эвенкийские героические сказания. – Новосибирск: Наука, 1990. – С.89-124 (Сер. «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока»)
8. **Алексеев 1980** - Алексеев, Н.А. Ранние формы религии тюркоязычных народов. - Новосибирск, 1980
9. **Алексеев 1992** - Алексеев, Н.А. Традиционные религиозные верования тюркоязычных народов Сибири. - Новосибирск, 1992

10. **Алексеев 1984** - Алексеев Н.А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири (опыт ареального сравнительного исследования). - Новосибирск, 1984. -
11. **Алексеев 1967**- Алексеев Э.Е. Есть ли у якутов многоголосие? // Советская Музыка, 1967, № 5. - С.97-105.
12. **Алексеев 1976** - Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). Исследование. - М.,1976
13. **Алексеев 1986** - Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. - М.,1986
14. **Алексеев 1988** - Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. - М.,1988
15. **Алексеев 1990** - Алексеев Э.Е. Нотная запись народной музыки. Теория и практика. - М.,1990
16. **Алексеев 1995** - Алексеев Э.Е. Прагматическое, игровое, ритуальное в звукоподражаниях народов Севера Сибири // Голос и ритуал. Материалы конференции. Май 1995 г. / Фольклорная комиссия Союза композиторов России. Государственный институт искусствознания. - М., 1995. - С.33-35.
17. **Алексеев, Николаева 1981** - Алексеев Э. Е., Николаева Н. Н. Образцы якутского песенного фольклора. Якутск: Кн. изд-во, 1981. - 100 с.
18. **Альмеева 1986** - Альмеева Н.Ю. Песенная культура татар-кряшен: Жанровая система и многоголосие: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Н. Ю. Альмеева. - Л., 1986. - 18 с.
19. **Альмеева 1990** - Альмеева Н.Ю. Традиция гостевого общения у татар-кряшен / Н.Ю.Альмеева // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. науч. ст. / Ред. и сост. Л. М. Ивлева / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. - Л., 1990. - С. 180-191.

20. **Альмеева 1993** - Альмеева Н.Ю. Песенная традиция молькеевских кряшен / Н.Ю.Альмеева // Молькеевские кряшены. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АНТ, 1993 С. 98-116.
21. **Альмеева 1998** - Альмеева Н.Ю. Гетерофонная фактура (опыт анализа архаического многоголосного пения татар-кряшен) / Н. Ю. Альмеева // Судьбы традиционной культуры: Сб. ст. и мат. памяти Л. Ивлевой / Рос. ин-т истории иск-в. — СПб, 1998. - С. 195-220.
22. **Альмеева 2007** - Альмеева Н.Ю. Песни татар-кряшен. Вып.1. «Пестречинская (примёшинская) группа» / Под общ.ред. И.И. Земцовского. - СПб.–Казань, 2007.
23. **Альмеева 2019** - Альмеева Н.Ю. Мини-трехчастное ритмическое клише и жанр в песенных традициях елабужских мари и татар-кряшен // Ежегодник финно-угорских исследований. Т.13, №1. – Ижевск, 2019. – С.130-134
24. **Андреева 2000** - Андреева Е.Д. Звуковой ландшафт как реальный объект и исследовательская проблема // Экология культуры. - М.: Институт Наследия, 2000. С. 76-85
25. **Анисимов 1949** - Анисимов А.Ф. Представление эвенков о шингкэн'ах. – Сб. МАЭ АН ССР. – Т.ХII. – М.; Л.,1949.
26. **Анисимов 1958** - Анисимов А.Ф. Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблемы происхождения первобытных верований. – М.; Л., 1958. – 235 с.
27. **Анисимов 1959** - Анисимов А.Ф. Космологические представления народов Севера. – М.; Л., 1959
28. **Античная лирика 1968** - Античная лирика. - М.: Художественная литература, 1968. - 624 с.
29. **Асафьев 1987** - Асафьев Б.В. О народной музыке. - М.: Музыка. - 1987. - с.163

30. **Банин 1978** - Банин А.А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. - М., 1978. - С. 117-157
31. **Барток 1966** - Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов [Текст] / [Пер. Г. П. Коссей] ; [Вступ. статья И. В. Нестьева]. - Москва : Музыка, 1966. - 79 с.
32. **Бершадская 1961** - Бершадская Т.С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. - Л.: Музгиз, 1961.
33. **Благодатов 1958** - Благодатов Г.И. Музыкальные инструменты народов Сибири // Сб. МАЭ. Т. XVIII. - М.-Л., 1958
34. **Богатырев 1971** - Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. - Москва : Искусство, 1971. - 544 с.
35. **Богданов 1990** - Богданов И. А. Народов Севера, Сибири и Дальнего Востока СССР музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990 – С. 272–273.
36. **Бродский 1974** - Бродский И.И. О народных музыкальных инструментах и инструментальной музыке Дальнего Востока РСФСР // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки (Музыкальный инструмент и инструментальная музыка). - Л., 1974
37. **Бродский 1976** - Бродский И.И. К изучению музыки народов Севера РСФСР // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Сб.трудов. Вып. XXIX. - М., 1976
38. **Варламов 2006** - Варламов А. Н. Игра в эвенкийском фольклоре: дис... канд. филологич. н. — Улан-Удэ: 2006. — 211 с.
39. **Варламов 2009** - Варламов А. Н. Исторические образы в эвенкийском фольклоре. — Новосибирск: Наука, 2009. — 96 с.
40. **Варламова 1991** - Варламова Г.И. Обрядовый фольклор эвенков // Фольклор и современная культура. – Якутск, 1991. С.84-90.

41. **Варламова 1996** - Варламова Г.И. Эпические традиции в эвенкийском фольклоре (очерки). - Якутск, 1996. – 134 с.
42. **Варламова 2000** - Варламова Г.И. Эвенкийский нимнгакан: миф и героические сказания. Якутск: Северовед, 2000. - 140 с.
43. **Варламова 2002** - Варламова Г.И. Эпические и обрядовые жанры эвенкийского фольклора. - Новосибирск, 2002. – 384 с.
44. **Варламова 2014** - Варламова Г.И. Обрядовый и песенный фольклор эвенков // Обрядовая поэзия и песни эвенков / Сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин. – Новосибирск: Наука, 2014. — 0 с. + компакт-диск. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. — Т. 32).
45. **Василевич 1948** - Василевич Г. М.Русско-эвенкийский (русско-тунгусский) словарь. – М., 1948. – 332 с.
46. **Василевич 1957** - Василевич Г.М. Древние охотничьи и оленеводческие обряды эвенков // Сб.МАЭ. Т.XVII, 1957. – С.151-186.
47. **Василевич 1958** - Василевич Г.М. Эвенкийско-русский словарь. М.: Гос.изд-во иностр. и нац.слов, 1958. – 802 с.
48. **Василевич 1966** - Василевич Г.М. Исторический фольклор эвенков (сказания и предания). – М.; Л., 1966. – 399 с.
49. **Василевич 1969** - Василевич Г.М. Эвенки. Историко-этнографические очерки ( XVIII-XX вв). - Л., 1969
50. **Василевич 1971** - Василевич Г. М. О культе медведя у эвенков. // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX-н.ХХ.в. - Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1971.— С. 150—169.
51. **Василевич, Магид 1941** - Василевич Г.М., Магид С.Д. Новая эвенкийская песня // Советский фольклор. 1941. № 7. - С. 72-81.
52. **Веденин 1997** – Веденин Ю.А. Очерки по географии искусства. СПб.: Д. Буланин, 1997.
53. **Веденин 2004** – Веденин Ю.А. Культурный ландшафт как объект наследия. - СПб., 2004

54. **Воробьев 1965** - Воробьев М.В. Хозяйство и быт чжурчженей до образования Цзинь // Всесоюзное географическое общество СССР. Отделение этнографии. Доклады по этнографии. Вып.1(4). - Л., 1965. - С. 3–27.
55. **Воскобойников 1958** - Воскобойников М.Г. Фольклор эвенков Бурятии. – Улан-Удэ: Бурят.кн.изд-во, 1958. – 156 с.
56. **Воскобойников 1967** - Воскобойников М.Г. Фольклор эвенков Прибайкалья / Записал и обработал проф. М. Г. Воскобойников. - Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1967. - 183 с.
57. **Воскобойников 1960** - Воскобойников М.Г. Эвенкийский фольклор. – Л., 1960.- 339 с.
58. **Воскобойников 1965** - Воскобойников М.Г. Эвенкийские народные предания – улгурил // Языки и фольклор народностей Крайнего Севера. – Л., 1965. – С.3-69
59. **Воскобойников 1969** - Воскобойников М.Г. Бытовые предания эвенков // Языки и фольклор народов Крайнего Севера / Под ред.М.Г. Воскобойникова. – Л., 1969. – Вып.5. – С.63-108
60. **Воскобойников 1973** - Воскобойников М.Г. Фольклорная проза эвенков // Кто дал эвенкам солнце. Сб. сказок. - Иркутск, 1973
61. **Галицкая 1997** - Галицкая С.П. Эвенки // Музыкальная культура Сибири : [в 3 т.] / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки; [гл. ред. Б. А. Шиндин]. - Новосибирск: Т. 1 : Традиционная музыкальная культура народов Сибири : [сборник], кн. 1 : Традиционная культура коренных народов Сибири. - 1997– С.154-184.
62. **Гиппиус 1982** - Гиппиус Е.В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии). Сб.трудов. Вып.60 / Отв.ред. Енговатова М.А. – М., 1982. – С.5-13

63. **Гоголев и др. 1975** - Гоголев З.В., Гурвич И.С., Золотарева И.М., Жорницкая М.Я. Юкагиры: Историко-этнографический очерк. — Новосибирск: Наука, 1975. — 244 с.
64. **Грачева 1981** - Грачева Г. Н. Шаманы у нганасан // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири: (по материалам второй половины XIX — начала XX в.). - Л., 1981.- С. 69-89
65. **Григорьев 1980** - Григорьев А.А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны // Эстетика и критика. - М., 1980. - С. 312-358
66. **Гумилев 1982** - Гумилев Л.Н. Феномен культуры малых народов Севера // Декоративное искусство. – 1982. -№8. – с.23-28.
67. **Гурвич 1977** - Гурвич И.С. Культура северных якутов-оленеводов: К вопросу о поздних этапах формирования эвенкийского эпоса. – М., 1977.
68. **Гусев 1968** - Гусев В. Е. Виды современного фольклора славянских народов // История, культура, фольклор и этнография славянских народов. - М., 1968. - С. 293-317
69. **Даль 1907** - Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : [в 4 т.] / [соч.] Владимира Даля. - 3-е изд., испр. и знач. доп., изд. под ред. [и с предисл.] проф. И.А. Бодуэна-де-Куртенэ. Т.3. - Санкт-Петербург ; Москва : т-во М. О. Вольф, 1907. - 893 с.
70. **Добжанская 2002** – Добжанская, О. Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан [Текст]: Опыт этномузыковедческого исследования. – Санкт-Петербург : «Издательство «Дрофа» Санкт-Петербург», 2002. – 224 с. – ISBN 5-94745-010-0. 202.
71. **Добжанская 2005** – Добжанская, О. Э. Система традиционных инструментов нганасан и некоторые палеоазиатские параллели [Текст] // Фольклор палеоазиатских народов (Материалы и сообщения международной конференции): 26-30 ноября 2003 г. / [Редколл. : А. П.

- Решетникова (отв. ред.), О. Н. Борисова]. – Якутск : Изд-во ИПМНС СО РАН, 2005. – С. 110-196. – 200 экз..
72. **Добжанская 2008** – Добжанская, О. Э. Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края [Текст]: Монография. – Норильск: АПЕКС, 2008. – 272 с. – 700 экз. – ISBN 978-5-93633-056-8.
73. **Добжанская 2014 а** – Добжанская, О. Э. Певцы и песни авамской тундры. Музыкальный фольклор нганасан [Текст] / Составление, статьи, комментарии, нотирование – О. Э. Добжанская. Запись текстов на нганасанском языке и перевод нганасанских текстов – Н. Т. Костёркина, К. И. Лабанаускас, В. Ю. Гусев, М. М. Брыкина. – Норильск: АПЕКС, 2014. – 224 с. – 750 экз. – ISBN 978-5-93-633-114-5.
74. **Добжанская 2014 б** – Добжанская, О. Э. Система традиционных звуковых инструментов нганасан [Текст] // Традиционная культура. – №4(56)/2014. – С. 64-70. – 500 экз. – ISSN 5-86132-034-9
75. **Добжанская 2016** - Добжанская, О.Э. Карнавал животных (голоса птиц и зверей в музыкальном фольклоре таймырских ненцев) // Научный альманах "Традиционная культура" № 2 (62) . - М., 2016. - С.20-31
76. **Добжанская 2017** - Добжанская, О.Э. Мелодика нганасанского фольклора: звуковысотный аспект (к вопросу о раннефольклорном интонировании) // Культура и цивилизация. Том 7, № 1Б, 2017. С. 623
77. **Добжанская и др. 2017** - Добжанская О.Э., Дьяконова В.Е., Кардашеская Л.И. Шаманский бубен как геокультурный символ у народов Центральной Сибири (музыковедческий аспект) //Геокультуры Арктики: методология анализа и прикладные исследования. Монография / По общ.ред. Д.Н. Замятина, Е.Н. Романовой. - Москва: Издательство "Канон+" РООИ "Реабилитация", 2017. - С.391-417
78. **Добжанская 2019** - Добжанская О.Э. Звуковые образы сакральных ландшафтов в шаманских путешествиях (по материалам ритуала

- нганасанского шамана Дюлсымяку Костеркина, 19-90 г.) // Звучащие ландшафты Арктики. - Новосибирск: Наука, 2019. - С.85-98
79. **Добровольский 1966** - Добровольский Б.М. Напевы сказаний о Кодакчоне // Исторический фольклор эвенков. Сказки и предания. – М.; Л., 1966. – С.384-392
80. **Дьяконова 2017 а** - Дьяконова В.Е. Музыкальные инструменты народа саха в свете классических типологий»: диссертация ... кандидата иск.: 17.00.02 / Дьяконова Варвара Егоровна; [Место защиты: ФГАОУВО Дальневосточный федеральный университет], 2017.- 333 с.
81. **Дьяконова 2017 б** - Дьяконова В.Е. Фоноинструменты в фондах Оленёкского историко-этнографического музея народов Севера // Музыкальная Вселенная Юрия Шейкина (к 50-летию научной деятельности): сборник статей. – Якутск: Алаас, 2017. – С.94-101
82. **Дьяконова, Кардашевская 2016** - Дьяконова В.Е., Кардашевская Л.И. Сигнальные напевы и звукоподражания эвенков // Научный альманах «Традиционная культура». – М., 2016. С.32-41
83. **Дьяконова 2019** - Дьяконова М.П. Проблемы сохранения и развития эвенкийского языка в Республике Саха (Якутия) // Языки в полиэтническом государстве: развитие, планирование, прогнозирование, проблемы сохранения и развития эвенкийского языка в Республике Саха. Материалы международной конференции. - Улан Удэ: Изд-во «Бурятский научный центр СО РАН», 2019. – С.156-159
84. **Ефименкова 2001** - Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора / Б. Ефименкова. - М.: Композитор, 2001. - 256 с.
85. **Жорницкая 1964** - Жорницкая М.Я. Народные танцы эвенов и эвенков Якутской АССА / Сов.этнография. – 1964.-№2.- С.116-122
86. **Жорницкая 1966** - Жорницкая М.Я. Народные танцы Якутии. – М., 1966. – 167 с.

87. **Забияко и др. 2017** - Забияко А.П., Беляков А.О., Воронина А.С., Завадская Е.А., Зиненко Я.В., Конталева Е.А., Матющенко В.С., Пелевина О.В., Родионова К.И., Чирков Н.В. Народы и религии Приамурья / Под ред. А.П. Забияко. – Благовещенск: Изд-во Амурского гос. университета, 2017. – 424 с.
88. **Земцовский 1971** - Земцовский И.И. Жанр, функция, система // Советская музыка. – 1971. - №1.- С.24-32
89. **Земцовский 1972** - Земцовский И.И. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии // Проблемы музыкальной науки: Сб.статей. Вып.1. – М., 1972. .
90. **Земцовский 1975** - Земцовский И.И. Мелодика календарных песен / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. - Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. - 224 с.
91. **Земцовский 1977** - Земцовский И.И. Народная музыка и современность // Современность и фольклор. Статьи и материалы. Сост. В.Е. Гусев, А.А. Горковенко. Отв.ред. В.Е. Гусев. - М.: Музыка, 1977. - С.28-75
92. **Земцовский 1983** - Земцовский И.И. Песня как исторический феномен // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. научных трудов. Сост.и отв. редактор И. И. Земцовский (Фольклор и фольклористика, вып. 6). - Л.: Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии, 1983. - С. 4 – 21.
93. **Земцовский 1989** - Земцовский И.И. Этнография исполнения: музицирование — интонирование — артикулирование // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. - М., 1989. -
94. **Земцовский 1991** - Земцовский И.И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. - М., 1991.
95. **Земцовский 1996** - Земцовский И.И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная

- коммуникация: сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания», вып. 8. - СПб., 1996. - С. 97-103.
96. **Золотарев 1939** - Золотарев, А.М. Родовой строй и религия ульчей. - Хабаровск, 1939.
97. **Иванов 1963** - Иванов, С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX\_- XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока. М.- Л., 1963
98. **Игнатъева 2005** - Игнатъева Т.И. Музыкальный фольклор юкагиров // Фольклор юкагиров / Сост. Г.Н. Курилов. – М.; Новосибирск: Наука, 2005. – С.45-124.
99. **Игнатъева, Шейкин 2017** - Игнатъева Т. И., Шейкин Ю. И. О музыке круговых танцев верхнеколымских юкагиров // Фольклор палеоазиатских народов: Материалы II Междунар. науч. конф., г. Якутск, 21-25 ноября 2016 г. / [отв. ред. д.и.н. А. Н. Алексеев; редкол.: к.п.н. П. Е.Прокопьева, к.и.н. А. П. Решетникова, к. филол. н. С. И. Шарина и др.]. – Якутск: РИО медиа-холдинга, 2017. – С. 125–138.
100. **Ильина 2004** - Ильина С.В. Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей (К проблеме формульности): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 : Чебоксары, 2004. - 162 с.
101. **Историческая поэтика 1994** - Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994. – 509 с.
102. **Источники ... 1987** - Источники по этнографии Западной Сибири. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1987 – 284 с.
103. **Калуцков 2008** - Калуцков В.Н. Ландшафт в культурной географии / В. Н. Калуцков; Российский научно-исследовательский ин-т культурного и природного наследия им Д. С. Лихачева, Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Географический фак. - Москва : Новый Хронограф, 2008. - 317 с.

104. **Калуцков 2011** - Калуцков В.Н. Этнокультурное ландшафтоведение. - М.: Географический факультет МГУ, 2011. – 112 с.
105. **Каминская 2004** - Каминская Е. А. Процесс адаптации музыкального фольклора к современной социокультурной среде на основе его способности к перекодировке [Электронный ресурс] // Успехи современного естествознания. 2004. № 10. URL: <https://www.natural-sciences.ru/ru/article/view?id=13622> (дата обращения: 07.11.2017).
106. **Кардашевская 2009** - Кардашевская Л.И. Музыкальная специфика эвенкийского эпоса // Художественное образование в культурном пространстве Арктики. Материалы Международной научно-практической конференции (г. Якутск, 26-27 ноября 2009 г.). – Якутск: АГИИК, 2009. – С.217-218.
107. **Кардашевская 2011а** - Кардашевская Л. И. Хороводы как часть традиционной песенно-танцевальной культуры эвенков // Фольклорісучасная культура: матэрыялы III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, 21-22 красавіка 2011., г. Мінск. У 2 ч. Ч 2. – Мінск, Выдавецкі цэнтр БДУ, 2011. – С. 7-8.
108. **Кардашевская 2011б** - Кардашевская Л. И. Музыкальные элементы в культе оленя у эвенков // Сб. материалов Второй научной конференции «Фольклор в контексте культуры» (г. Махачкала, 10 марта 2011 г.) – Махачкала: ДГПУ, 2011. – С.31-32.
109. **Кардашевская, Шейкин 2012** - Кардашевская Л. И., Шейкин Ю. И. Музыкальные инструменты эвенков // Научный альманах «Традиционная культура» №1 (45) 2012 (г. Москва). – С. 89-100.
110. **Кардашевская 2012а** - Кардашевская Л. И. Об интонационных связях напевов в эвенкийском нимнгакане, якутском эпосе и бурятском улигере // Художественное образование в культурном пространстве Арктики=ArtEducationinCulturalSpaceoftheArctic: Материалы II Международной научно-практической конференции, 1-3 нояб. 2012, г.

Якутск / Редкол. : С. С. Игнатьева, к.п.н. и др. – Якутск : АГИИК, 2012. – С. 133-134.

111. **Кардашевская 2012б** - Кардашевская Л. И. Из истории изучения эвенкийского музыкального фольклора // Современные проблемы гуманитарных и естественных наук [Текст]: материалы XIII международной научно-практической конференции 21-22 декабря 2012 г. В 2 т.: т. II / Науч.-инф.издат. Центр «Институт стратегических исследований». - М.: Изд-во «Спецкнига», 2012. - С.296-300.
112. **Кардашевская 2012в** - Кардашевская Л.И. Эвенкийские колыбельные песни // Этнография, фольклористика и религиоведение Сибири и сопредельных регионов. Материалы I Алексеевских чтений «Этнография, фольклористика и религиоведение Сибири и сопредельных регионов I Алексеевских чтений «Этнография, фольклористика и религиоведение Сибири и сопредельных регионов» (Якутск, 26 апреля 2012 г.). - Электр.сайт ИГиИПМНС СО РАН [igi.isn](http://igi.isn). - С.193-197.
113. **Кардашевская 2013а** - Кардашевская Л.И. Особенности эвенкийских шаманских песнопений // Коренные народы Северо-Западной Якутии и Таймыра: фольклорное наследие и проблемы этнокультурной идентичности: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 80-летию со дня рождения известного якутского фольклориста, переводчика, общественного деятеля П.Е. Ефремова. Якутск, 9-10 декабря 2013 г. / Сост. А.Н. Данилова, А.А. Кузьмина; редкол.: А.С. Ларионова (отв.ред.) и др. – Якутск: Изд-во ИГиИПМНС СО РАН, 2013. – С.90-94.
114. **Кардашевская 2013б** - Кардашевская Л.И. Интонационные особенности эвенкийских звукоподражаний // Музыка. Исполнительство. Образование. Межвузовский сборник трудов. Выпуск 4. - Якутск: Издательский дом СВФУ, 2013. - С.215-221.

- 115.Кардашевская 2014** - Кардашевская Л.И Особенности жанровой классификации эвенкийского музыкального фольклора// Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 7 (45), Ч. 2. – Тамбов: Грамота, 2014. – С. 99-101(ВАК, РИНЦ; ИФ-0,050–
- 116.Кардашевская 2016** - Кардашевская Л.И. Стилиевые признаки музыкального фольклора эвенков: вопросы ладовой организации//Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 1. - С.77-83 (ВАК) ISSN 1997-292X
- 117.Кардашевская 2017а** - Кардашевская Л.И. Музыкальные атрибуты эвенкийского шаманского камлания// Музыкальная Вселенная Юрия Шейкина (к 50-летию научной деятельности) : сборник статей / М-во образования и науки Рос. Федерации, Аркт. гос. ин-т культуры и искусств ; [сост. О. Э. Добжанская; редкол.: Т. И. Игнатьева, С. В. Максимова, В. С. Никифорова]. — Якутск : Алаас, 2017. — С.114-119
- 118.Кардашевская 2017б** - Кардашевская Л.И. Об исследователе эвенкийской шаманской музыки И.М. Сулове// Современные тенденции развития науки и технологий: сборник науч.трудов по материалам XXV Международной научно-практической конференции 29 апреля 2017.: в 5 ч. - Белгород, 2017.- №4, Часть III. - С.118-120
- 119. Кардашевская 2017в** - Кардашевская Л.И. Современное состояние эвенкийского музыкального фольклора (на примере экспедиционных материалов 1986-2014 гг., собранных у эвенков Якутии) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. №12 (86): в 4-х ч. Ч.1. - С. 95-99 (ВАК)

120. **Кардашевская 2018а** - Кардашевская Л.И. О связях шаманов и сказителей в эвенкийском фольклоре // Сборник публикаций мультидисциплинарного научного журнала "Архивариус" по материалам XXX международной научной конференции «Наука в современном мире». - К.: Мультидисциплинарный научный журнал "Архивариус", 2018. - С.22-26
121. **Кардашевская 2018б** - Кардашевская Л.И. Ладовые и ритмические особенности песен олёкминских эвенков Якутии // Science in the modern information society XVI: Proceedings of the Conference. North Charleston, 13-14.08.2018, Vol. ...—North Charleston, SC, USA:CreateSpace, 2018, p. 1-6
122. **Кардашевская 2018в** - Кардашевская Л.И. Ладо-интонационное своеобразие лирических песен эвенков // Дальний Восток России и Китай: диалог культур стран соседей: материалы. - Владивосток:Изд-во Дальневост.федерал.ун-та, 2018. - С.202-206
123. **Кардашевская 2019а** - Кардашевская Л.И. Звучащий ландшафт эвенкийского музыкального фольклора // Звучащие ландшафты Арктики / О.В. Василенко, О.Э. Добжанская, В.Е. Дьяконова, и др.; под общ. ред. О.Э. Добжанской, Т.И. Игнатъевой. – Новосибирск: Наука, 2019. – С. 143-167.
124. **Кардашевская 2019б** - Кардашевская Л.И. Эвенкийские фоноинструменты в коллекциях музеев Якутии // Традиционная культура. Том 20. №4. 2019. – С.22-32
125. **Кардашевская 2020** - Кардашевская Л.И. Современные эвенкийские песни // Новые импульсы развития: вопросы научных исследований. Сборник статей III международной научно-практической конференции. - Саратов: НОО "Цифровая наука". - 2020. - С.160-168

126. **Каташ 1992** - Каташ С.С. К вопросу о поэтике алтайских благопожеланий-алкыш сос // Тюркология: международный научно-теоретический журнал. – Баку, 1992. - №3 (май-июнь). – с.52-55.
127. **Квитка 1971** - Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. Т 1. - М., 1971.
128. **Квитка 1973** - Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. Т 2. - М., 1973.
129. **Кеткович 2004** - Кеткович В.А. Эвенки Баунта // журнал «География». №12. - М.: Первое сентября. - 2004. - С.4
130. **Константинов 1978** - Константинов И.В. Ранний железный век Якутии. - Новосибирск: Наука, 1978. - 128 с.
131. **Котеля 2007** - Котеля, В.А. Теория песенного фольклора. – Учебно-методические материалы для выездных курсов повышения квалификации работников культуры в п.Борисовка, 20 февраля 2007 г. – Белгород: Издание БГЦНТ. – 2007. – 28 стр.
132. **Крейнович 1973** - Крейнович Е.А. Нивхгу. Загадочные обитатели Сахалина и Амура. М.: Наука, 1973. - 496 с.
133. **Крехалева 2012** - Крехалева Е.А. Топология звукового ландшафта Русского Севера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 12 (26): в 3-х ч. Ч. II. С. 106-109.
134. **Ксенофонтов 1992** - Ксенофонтов Г.В. Ураангхай-Сахалар. Очерки по древней истории якутов. Т.1. Кн.2.Ч.3. - Якутск, 1992
135. **КТСЯЗ, 1994.** – Краткий толковый словарь якутского языка / Под ред. П.С. Афанасьева. – Якутск, 1994. – 264 с.
136. **Кузьмина 2007** - Кузьмина Е.Н. Ценностные ориентации героического эпоса народов Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. – 2007. - №4. – С.92-94

137. **Кулешова 2007** - Кулешова М. Е. Всемирное наследие и место в нём культурных ландшафтов // Наследие и современность. Вып. 15. — М.: Институт Наследия, 2007. — С. 21—46.
138. **Кулешова 2008** - Кулешова М. Е. Палеокультурный ландшафт как феномен наследия // Наследие и современность. Вып. 16. — М.: Институт Наследия, 2008. — С. 58-102.
139. **Лаврилье 2010** - Лаврилье А. Ориентация по рекам у эвенков юго-востока Сибири. Система пространственной, социальной и ритуальной ориентации // Этнографическое обозрение. – СПб: 2010. – № 6. – С. 115-132.
140. **Ларионова 2004** - Ларионова А.С. Вербальное и музыкальное в якутском дьэирэтии ырыа. - Новосибирск: Наука, 2004. - 324 с.
141. **Ларионова 2012** - Ларионова А.С. Жанровая типология обрядовой музыки якутов // Традиционная культура (Научный альманах). – М., 2012. – № 1. – С. 63-73.
142. **Ларионова 2016** - Ларионова А.С. Специфика типовых напевов якутского героического эпоса олонхо // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. N. 6 (68) Часть 2. С. 110-112
143. **Лебедев 1978** - Лебедев В.Д. Язык эвенков Якутии. - Л., 1978
144. **Лиморенко 2016** - Лиморенко Ю.В. Личные песни нанайцев как источник исторической памяти // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2016. № 2 (31). С. 71–78
145. **Лукина 2006** - Лукина А.Г. Круговые танцы народов Севера // Культура и искусство оленеводческих народов. Материалы международной научной конференции. – Якутск, 2006. - С. 49-52

146. **Мазепус 1998** - Мазепус В.В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. - М., 1998. - С. 24-51
147. **Мазин 1984** - Мазин А.И. Традиционные верования и обряды эвенков-ороченов. - Новосибирск, 1984. - 200 с.
148. **Мамчева 2019** - Мамчева Н.А. Музыка и природа в представлениях коренных жителей Сахалина: нивхов, уйльта (ороков), айнов // Звучащие ландшафты Арктики. - Новосибирск: Наука, 2019. - С.35-69
149. **Матасов 2008** – Матасов В.И. Проблемы изучения звуковых ландшафтов // Семинар “Культурный ландшафт” и комиссия по культурной географии Московского городского отделения Русского географического общества, 167-е заседание, 13 февраля 2008 г. URL: [msk.rgo.ru/komissii-i-otdeleniya/komissiya-po-kulturnoj-geografii](http://msk.rgo.ru/komissii-i-otdeleniya/komissiya-po-kulturnoj-geografii)
150. **Мелетинский 1964** - Мелетинский Е.М. О древнейшем типе героя в эпосе тюрко-монгольских народов Сибири // Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию В.М. Жирмунского. - М.-Л., Наука, 1964. - С. 426-443
151. **Мелетинский 1975** - Мелетинский Е.М. Типологические исследования по фольклору. - М.: Наука, 1975. - 319 с.
152. **Мелетинский 1979** - Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос. – М., 1979
153. **Мелетинский и др. 1994** - Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю. , Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре. – М., 1994. – с. 39-104
154. **Миддендорф 1869** - Миддендорф А.Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири А.Миддендорфа в двух частях. Ч .II Север и восток Сибири в естественноисторическом отношении. - СПб., 1869. - Т.V: Сибирская фауна. - 708 с.
155. **Миддендорф 1878** - Миддендорф А.Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири А.Миддендорфа в двух частях. Ч .II Север и восток Сибири в

- естественноисторическом отношении. - СПб., 1878. - Т.VI. Коренные жители Сибири. – с.744-757.
- 156.**Мифы народов мира 1992** - Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х тт. - второе издание / гл. ред. С.А. Токарев. Т.2: К-Я. - М.: Советская Энциклопедия, 1992. – 719 с.
- 157.**Музыкальная культура Сибири:** В 3 т. Т.1 Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн.1. Традиционная культура коренных народов Сибири. - Новосибирск, 1997. - 407 с.
- 158.**Музыкальное ... 1986** - Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока: Сборник трудов / Сост. и отв.ред. Н.И. Головнева. - Новосибирск, 1985. - 252 с.
- 159.**Музыкальный... 1966** - Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири. - М: Музыка, 1966. - 164 с.
- 160.**Мыреева 1966** - Мыреева А.Н. Н.Г.Трофимов (Бута) – эвенкийский сказитель // Тезисы докладов конференции фольклористов Сибири и Дальнего Востока. – Улан-Удэ, 1966. – С.59-61
- 161.**Мыреева 1980** - Мыреева А.Н. О запевах эвенкийских сказаний // Вопросы языка и фольклора народностей Севера. – Якутск, 1980. – С.93-103
- 162.**Мыреева 1986** - Мыреева А.Н. Поэтические особенности эвенкийских сказаний // Фольклорное наследие народов Сибири и Дальнего Востока. – Горно-Алтайск, 1986. – С.177-182
- 163.**Мыреева 1990** - Мыреева А.Н. Эвенкийские героические сказания // Эвенкийские героические сказания. - Новосибирск, 1990.
- 164.**Мыреева 2004** - Мыреева А. Н. Эвенкийско-русский словарь. - Новосибирск: Наука, 2004. — 798 с. (Памятники этнической культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока; Т. 3.) - 796 с.

165. **МЭС 1990** - Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
166. **На грани... 2006** - На грани миров. Шаманизм народов Сибири (из собрания Российского этнографического музея: Альбом). - М., 2006. - 296 с., ил.
167. **Назайкинский 2003** – Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2003. – 248 с.: ноты.
168. **Народы Сибири 1956** - Народы Сибири. - М.-Л., 1956
169. **Никифорова 2000** - Никифорова В.С. О современном состоянии эвенкийского музыкального фольклора (по материалам двух экспедиций) // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: Тезисы докладов и сообщений Международной конференции. – Якутск, 2000. – С.62-63
170. **Никифорова 2002** - Никифорова В.С. Музыкально-фольклорная традиция эвенков как предмет полевых исследований // Материалы Всеросс. науч.-практ. конф. «Духовная культура народов Севера и Арктики в начале третьего тысячелетия». – Якутск, 2002.
171. **Николаев 1964** - Николаев С.И. Эвены и эвенки Юго-Восточной Якутии. – Якутск, 1964. – 202 с.
172. **Николаева 2000** - Николаева Н.Н. Сакральное пение в культуре эвенков (из полевых наблюдений) // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: Тез. междунар. конф., 17-23 авг. 2000 г. - Якутск, 2000. - С.57-60
173. **Николаева 2006** - Николаева Н.Н. Песенное творчество М.П. Кульбертиновой. - Новосибирск: Наука, 2006. - 96 с.
174. **Николаева 2019** - Николаева Н.Н. Шаманский бубен М.П. Кульбертиновой // Музыковед Надежда Николаева: труды, письма, воспоминания / Ин-т гуманитар. исслед. и проблем малочисл. народов Севера СО РАН. - Якутск, 2019. - С.242-244

175. **Новик 1996** - Новик Е.С. Обрядово-мифологические представления народов Сибири, связанные с музыкой // Невербальное поле культуры. Тело. Вещь. Ритуал. - М., 1996 – С. 19-26
176. **Новик 1999** - Новик Е.С. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. - М., 1999 - С. 217-235
177. **Нуриева 1999** - Нуриева, И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: проблемы культурного контекста и традиционного мышления : [монография] / И. М. Нуриева. – Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 1999. – 272 с.
178. **Нуриева 2008** - Нуриева, И.М. Песенная импровизация в северно-удмуртской и бесермянской традициях: терминологический аспект / И. М. Нуриева // Вестник ВятГГУ. – 2008 № 4 (2). – Т. 2: Филология и искусствоведение. – С. 127–132.
179. **Нуриева 2019** - Нуриева И.М. Удмуртские родовые напевы: к проблеме идентификации и реконструкции // Этнографическое обозрение. 2019. № 3. С. 123-134.
180. **Нуриева, Пчеловодова 2016** - Нуриева И. М., Пчеловодова И. В. Голоса птиц в языке и мифопоэтической традиции удмуртов [Текст] // Традиционная культура. - 2016. - № 2. - С. 42-52
181. **Нуриева, Пчеловодова 2019** - Нуриева И. М., Пчеловодова И. В. Птичьи голоса лесного ландшафта Удмуртии в музыкальном фольклоре и инструментальных наигрышах // Звучащие ландшафты Арктики. - Новосибирск: Наука, 2019. - С.121-139
182. **ОПиПЭ 2014** - Обрядовая поэзия и песни эвенков. / Сост. Г. И. Варламова, Ю. И. Шейкин. Отв. ред. Т. Е. Андреева. — Новосибирск: Академич. изд-во «Гео», 2014. — 487 с., [8] с. цв. вкл. + компакт-диск. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. — Т. 32)

183. **Ожегов 1989** - Ожегов С.И. Словарь русского языка. - М.: Рус.яз., 1989. - 924 с.
184. **Окладников 1950** - Окладников А. П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья // МИА, т. 18. - М.- Л., 1950.
185. **Окладников 1971** - Окладников А.П. Петроглифы Нижнего Амура. - Л., 1971.
186. **Окладникова 1997** - Окладникова Е.А. Истоки шаманистических представлений: По материалам наскального искусства Сибири // Шаман и Вселенная в культуре народов мира / Отв. ред. Ч.М. Таксами, В.П. Дьяконова; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). — СПб.: МАЭ РАН, 1997. — С. 82–88.
187. **ОТМ 2003** – Основы теоретического музыкознания: Уч. Пособие для студ.высш.муз.пед.учеб.заведений / А.И. Волков, Л.Р. Подъяблонская, Т.Б. Родина, М.И. Ройтерштейн; Под.ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Изд.центр «Академия», 2003. – 272 с.
188. **Павлова 1996** - **Павлова Т.В.** Образцы музыкального фольклора эвенков Якутии. - Якутск: Бичик, 1996. - 85 с.
189. **Пашина 2005** - Пашина О.А. Народное музыкальное творчество. Учебное пособие. — СПб.: Композитор, 2005. — 568 с.
190. **Пашина 2008** - Пашина О.А. Народное музыкальное творчество: Хрестоматия. 2-е изд. — СПб.: Композитор, 2008. — 336 с.
191. **Песни оленьего края 1987** - Песни оленьего края: Песенник / Сост. П.Н. Старков, Н.С. Толбонова. - Якутск, 1987. - 232 с.
192. **Песни... 1994** - Песни на стихи авторов малочисленных народов Севера / Сост. А.П. Самсонов. - Якутск, 1994. - 85 с.
193. **Петров 1997** - Петров А.А. Лексика духовной культуры тунгусов (эвенки, эвены, негидальцы, солоны). - СПб., 1997

194. **Поворознюк 2011** - Поворознюк О.А. Забайкальские эвенки: социально-экономические и культурные трансформации в XX-XXI вв. - М.: ИЭА РАН, 2011. - 350 с.
195. **Подмаскин и др. 2010** - Подмаскин В.В., Мельникова Т. В., Березницкий С. В., Гонтмахер П. Я. История и культура дальневосточных эвенков. Историко-этнографические очерки. – СПб., 2010
196. **Подмаскин 2013** - Подмаскин В.В. Мифологический словарь: коренные малочисленные народы Дальнего Востока России. - Владивосток, 2013. – 246 с.
197. **Подмаскин 1998** - Подмаскин В.В. Народные знания удэгейцев. Историко-этнографическое исследование по материалам XIX-XX вв. - Владивосток, 1998.
198. **Подмаскин 2008** - Подмаскин В.В. Народные знания амурских эвенков // журнал "Россия и АТР", №1, 2008. - С.88-100
199. **Подмаскин 2006** - Подмаскин В.В. Народные знания тунгусо-маньчжуров и нивхов: проблемы этногенеза и этнической истории. Владивосток, 2006. - 540 с.
200. **Попова 1962** - Попова Т.В. Русское народное музыкальное творчество. – М., 1962. – 384 с.
201. **Португалов 1966** - Португалов В.В. Песни народов Севера // Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири. Сб. статей. М., 1966. - С. 97-99
202. **Пропп 1969** - Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969
203. **Пропп 1976** - Пропп В.Я. Фольклор и действительность. - М.: Наука, 1976. — 327 с.
204. **Путилов 1997** - Путилов Б.Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. — 295 с.

205. **Пухов 1975** - Пухов И.В. Героический эпос тюрко-монгольских народов Сибири. Общность, сходство, различия // Типология народного эпоса. – М., 1975.
206. **ПФНСДВ 1990** – Эвенкийские героические сказания. – Новосибирск, 1990. – 392 с. +грампластинка. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока, т.1).
207. **Решетникова 1991** - Решетникова А.П. Музыка якутских олонхо в системах интонирования тюркского и тунгусского эпосов // Язык-миф-культура народов Сибири. - Якутск, 1991. - С.122-132
208. **Решетникова 2000** - Решетникова А.П. Особенности эпической обрядности в эвенкийских нимнгаканах // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов : Тезисы докладов и сообщений Международной конференции / Министерство культуры Республики Саха (Якутии), Музей музыки и фольклора народов Якутии, Институт проблем малочисленных народов Севера. — Якутск, 2000. - С.18-20
209. **Решетникова 2005** - Решетникова А.П. Фонд сюжетных мотивов и музыка олонхо в этнографическом контексте. - Якутск, 2005.
210. **Роббек, Дуткин 1978** - Роббек В. А., Дуткин Х. И. Миф о возникновении земли и человека в эвенком фольклоре // Эпическое творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Материалы Всесоюзной конференции фольклористов. - Якутск, 1978 (Электронный ресурс, режим доступа:<http://www.indigenous.ru/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=156>)
211. **Романова, Мыреева 1968** - Романова А.В., Мыреева А.Н. Диалектологический словарь говоров эвенков Якутии. - Л., 1968
212. **Романова, Мыреева 1971** - Романова А.В., Мыреева А.Н. Фольклор эвенков Якутии. - Л., 1971
213. **Рубцов 1973** - Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. – Л., М. – 1973. – 219 с.

214. **Рычков 1922** – Рычков К.М. Енисейские тунгусы. Кн. I-II / - М., 1917-1922. - 149 с.
215. **Саха тылын... 1994** - Саха тылын быһаарыылаах кылгас тылддьыта / [П. С. Афанасьев уо. д. а.; ред., аан тыл авт. П. С. Афанасьев, к. филол. н.]. - Дьокуускай: Бичик, 1994. – 260 с.
216. **Серошевский 1993** – Серошевский, В. Л. Якуты : Опыт исторического исследования [Текст] / Предисл. С. А. Степанов / В. Л. Серошевский. – М., 1993. – 736 с. – 40000 экз. – ISBN 5-86004- 001-6.
217. **ССЭ 1932** - Сибирская советская энциклопедия. Т.3. Западно-Сибирское отделение ОГИЗ, 1932. - С. 585-587
218. **Сказки... 1959** - Сказки народов Севера; [сост., ред., предисл. и примеч. М. Г. Воскобойникова и Г. А. Меновщикова]. – М.; Л.: Гослитиздат, 1959. – 626 с.
219. **Сказания... 2004** - Сказания восточных эвенков / Сост. Г.И. Варламова, А.Н. Варламов. - Якутск: ЯФ ГУ изд-во СО РАН, 2004. - 235 с.
220. **Скворцова 2003** - Скворцова Н.М. Ритмическая структура тофаларских народных песен : диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02.- Новосибирск, 2003.- 301 с.
221. **Словарь ... 1974** - Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. - М.: Просвещение, 1974. - 509 с.
222. **Смоляк 1984** - Смоляк А. В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов Нижнего Амура и Сахалина: этногенетический аспект / А. В. Смоляк. — Москва: Наука, 1984 — 246 с.
223. **Солдатова 2001** - Солдатова Г.Е. Обрядовая музыка манси: контекст, функционирование, структура: автореф. дис. ... канд. иск: 17.00.02 / Галина Евлампиевна Солдатова. - Новосибирск, 2001. – 22 с.
224. **Соломонова 2000** - Соломонова Н.А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX-XX вв. (Этномузыкологические очерки). Автореф.дисс.... - М., 2000.

225. **Сорокин 1988** - Сорокин Д.А. Особенности музыкального фольклора эвенков Якутии. Дипломная работа. Новосибирская гос.консерватория. 1988
226. **Сосновский 1929** - Сосновский В.И. Сянбийцы-эвенки. Этюд по туземной топонимике Сибири // Сибирская живая старина. - Иркутск, 1929.
227. **Сохор 1962** - Сохор А.Н. О современности в музыке наших дней // Музыка и современность, Вып. 1. — М., 1962. - С.3-56
228. **Спеваковский 1984** - Спеваковский А.Б. Этнокультурные контакты тунгусоязычных народностей на востоке Сибири: эвены и эвенки / Этнокультурные контакты народов Сибири. – Л., 1984.
229. **Сравнительный словарь... 1975** - Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков: Материалы к этимологическому словарю / Под ред. В. И. Цинциус. — Л.: Наука, 1975. — 470 с.
230. **Стешенко-Куфтина 1930** - Стешенко-Куфтина В.Н. Элементы музыкальной культуры палеоазиатов и тунгусов // Журн. «Этнография», 1930, № 3, стр. 81- 108.
231. **Суслов 1931** - Суслов И.М. Шаманство и борьба с ним // Советский Север. 1931, №3-4. – С. 89-152
232. **СЭ 2004** – Северная энциклопедия. – М.: Европейские издания. - 1200 с.
233. **Талько-Грынцевич 1904** - Талько-Грынцевич Ю.Д. К антропологии тунгусов // Тр. Приамурского отдела РГО. - Кяхта, 1904. Т. VII. Вып.3
234. **Тирон 2015** - Тирон Е.Л. Типовые напевы кожамык тувинцев-тоджинцев // Вестник КемГУКИ. 2015, № 31. С. 20-27
235. **Титов 1936** - Титов Е. И. Тунгусско-русский словарь / Изд-е Читинского краевого гос. музея им. А. К. Кузнецова — Иркутск: 1926. — 179 с.
236. **Титов 1936** - Титов Е.И. Материалы по устному творчеству эвенков Прибайкалья // Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. — Л.: Изд-во ин-та народов Севера, 1936. - С. 162-214

237. **Токарев 1965** - Токарев С.А. Религия в истории народов мира. - М., 1965
238. **Туголуков 1969** - Туголуков В.А. Следопыты верхом на оленях. - М., 1969. – 215 с.
239. **Туголуков 1980** - Туголуков В.А. Этнические корни тунгусов // Этногенез народов Севера. - М.: Наука, 1980. - С.152-177
240. **Туголуков 1985** - Туголуков В.А. Тунгусы (эвенки и эвены) Средней и Западной Сибири. – М., 1985.
241. **Тунг.сб. 1936** - Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. Вып.1. Сост. Г.М. Василевич под ред. Я.П. Алькора. – Л., 1936. – 290 с.
242. **Усачева 1999** - Усачева В.В. Роль звукоподражаний в обрядовой практике славян// Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. -М.: Изд-во «Индрик», 1999. - С. 85 - 104.
243. **Фиденко 2014** - Фиденко Ю.Л. Специфика фольклора как особого типа культуры: Учебное пособие. – 2-е изд., дополнен. – Владивосток, 2014. – 29 с.
244. **Хазанкович 2007** - Хазанкович Ю.Г. Фольклор и литературы народов Севера: особенности взаимодействия // Гуманитарные науки в Сибири. – 2007. - №4. – С.85-89.
245. **Холопов 1996** - Холопов Ю.Н. Понятие лада в связи с ладовой спецификой русской монодии: // Школа знаменного пения. – 1996. – № 1. – С.63-65
246. **Холопов 2008** — Холопов Ю. Н. К проблеме лада в русском теоретическом музыкознании // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. - М., 2008. - С. 75–100
247. **Чахов 2012** - Чахов А. И. Старинные якутские музыкальные инструменты: Технология изготовления. - Якутск, 2012. – 80 с.
248. **Чекановска 1983** - Чекановска А. Музыкальная этнография: Методология и методика. - М.: Сов. композитор, 1983. - 190 с.: нот.

249. **Чистов 1986** - Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. - Л., 1986. - 302 с.
250. **Шахнович 1971** - Шахнович М.И. Первобытная мифология и философия. - Л., 1971
251. **Шейкин 1983** - Шейкин Ю. И. Допесенное и песенное в фольклоре удэ // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. научных трудов. - Л., 1983. С. 79-93
252. **Шейкин 1984** - Шейкин Ю. И. Интонационный идеал музыкального фольклора удэ /Культура народов Дальнего Востока: Традиции и современность. — Владивосток, 1984. — С. 148-156
253. **Шейкин 1988** - Шейкин Ю.И. О типах интонирования эпоса народов Сибири и Дальнего Востока // Проблемы изучения музыки эпоса. Тезисы докладов и сообщений научно-практической конференции. - Клайпеда, 1988.
254. **Шейкин 1996** - Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. – Якутск, 1996. – 123 с.
255. **Шейкин 2001** - Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Сибири. Сравнительно-историческое исследование инструментов, звукоподражаний и песен : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Рос. ин-т истории искусств. - Санкт-Петербург, 2001. - 64 с.
256. **Шейкин 2002** - Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири. - М, 2002. – 718 с.
257. **Шейкин 2005** - Шейкин Ю.И. Эвенкийские песни и проблемы самодеятельного композиторского творчества // Эвенкийские песни / Ин-т проблем малочислен. народов Севера СО РАН; Сост. Н. Н. Биланин, А. Н. Мыреева; отв. ред. д. н. Ю. И. Шейкин. — Якутск: Офсет, 2005. — С.5-6

258. **Шейкин 2011** – Шейкин Ю. И. Жанры музыкального фольклора удэ [Текст] / Ю. И. Шейкин. – Новосибирск : Наука, 2011. – 728 с. – 500 экз. – ISSN 978-5-02-032328-5.
259. **Шейкин 2018** - Шейкин Ю. И. Музыкальная культура чукчей / Ю. И. Шейкин; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Арктический государственный институт культуры и искусств. - Новосибирск: Наука, 2018. - 207 с.
260. **Шейкин и др. 1986** - Шейкин Ю.И., Цеханский В.М., Мазепус В.В. Интонационная культура этноса (опыт системного рассмотрения) // Культура народностей Севера: Традиции и современность. - Новосибирск, 1986.
261. **Шейкин, Добжанская 2014** - Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э. Обрядовая поэзия и песни эвенков // Обрядовый и песенный фольклор эвенков [сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин]. – Новосибирск: Гео, 2014. – С.43-79 (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. – Т.32)
262. **Шейкин, Добжанская 2018** - Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э. Шаманская музыка эвенков (по результатам полевых исследований 1990-2000-х гг.) // Дальний Восток России и Китай: диалог культур стран-соседей [Электронный ресурс] : междунар. научно-практич. конф. : материалы / [ред. кол.: Г.В. Алексеева (отв. ред.), И.И. Крыловская, Д.А. Владимирова]. – Электрон. дан. – Владивосток : Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2018. – С.206-210
263. **Шейкин, Добжанская 2020** - Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э. Музыкальная культура народов Арктики: проблемы и перспективы изучения // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. - 2020/1. - С.52-64

264. **Шейкин, Добжанская, Никифорова 2016** - Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э., Никифорова В.С. Звучащий ландшафт Арктики // Этнографическое обозрение. №4 - 2016. С.30-44
265. **Шейкин, Добжанская, Игнатъева, Никифорова 2019** - Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э., Игнатъева Т.И., Никифорова В.С. Звучащие ландшафты в интонационно-акустической культуре коренных народов Арктики: постановка проблемы и методологические подходы // Звучащие ландшафты Арктики / О.В. Василенко, О.Э. Добжанская, В.Е. Дьяконова и др.; под общ. ред. О.Э. Добжанской, Т.И. Игнатъевой. – Новосибирск: Наука, 2019. – С.7-35
266. **Шейкин, Игнатъева 2016** - Шейкин Ю.И., Игнатъева Т.И. Образы птиц в звукоподражаниях и звукоподражательных напевах юкагиров // Традиционная культура (научный альманах). – 2016. – № 2 (62). – С. 7–19.
267. **Шейфер 1976** - Шейфер М. Исследования современного звукового ландшафта // Курьер ЮНЕСКО. 1976. № 12. - С.4-7
268. **Широкогорова 1936** - Широкогорова Е.Н. Народная музыка в Китае // Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. — Л.: Изд-во ин-та народов Севера, 1936. — С. 283-286
269. **Эвальд и др. 1932** – Эвальд З.В., Косованов В.П., Абаянцев С.Ф. Музыка и музыкальные инструменты // Сибирская сов.энциклопедия. – М.; Л., Новосибирск, 1932. – Т.3. – С. 577–596
270. **Эвенкийские народные сказки 1960** - Эвенкийские народные сказки. – Якутск., 1960. – 155 с.
271. **Эвенкийские песни 2005** - Эвенкийские песни / Ин-т проблем малочислен. народов Севера СО РАН; Сост. Н. Н. Биланин, А. Н. Мыреева; отв. ред. д. н. Ю. И. Шейкин. — Якутск: Офсет, 2005. — 88 с.,
272. **Эвенкия поет 1967** - Эвенкия поет. Вып. 1 : Сборник для пения (соло, хор) без сопровожд. / Предисл. В. Замышляева. - Красноярск : Кн. изд-во, 1967. - 15 с.

273. **Эвенкия поет 1975** - Эвенкия поет [Текст] / Краснояр. краев. Дом нар. творч., Эвенкийск. окр. Дом нар. творч. Вып. 2 / сост. и муз. ред. Л. Масленников. - Красноярск, 1975 - 30 с.
274. **ЭНС 1960** - Эвенкийские народные сказки / [Сост., вступ. статья, с. 3-24, и примеч. М. Г. Воскобойникова]. - Якутск: Кн. изд-во, 1960. - 155 с.
275. **Энциклопедия ...2005** - Энциклопедия коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации // Серия: Библиотека коренных народов Севера. - М., 2005. - 465 с.
276. **Юдаева 2018** - Юдаева О.В. Проявление универсальной фольклорной категории формульности в духовных стихах // Международный научно-исследовательский журнал «International research journal». №8 (50). Часть 5. – Екатеринбург, 2016. – С.151-153
277. **Юсфин 1973** - Юсфин А.Г. Об исследовании музыки народов Севера, Сибири и Дальнего Востока // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. Сост. и ред. И.Земцовский. – М., 1973. - ?с.
278. **Якутия. ИКА 2007** - Якутия. Историко-культурный атлас. Природа. История. Этнография. Современность /Науч.ред. В.Н. Иванов. – М.: Феерия., 2007. – с.566-581.

### Список зарубежной литературы

279. **Anderson 2000** - Anderson, David George. Identity and ecology in Arctic Siberia : The number one reindeer brigade / David G. Anderson. - Oxford [etc.]: Oxford univ. press, 2000. - X, 253 с.
280. **Bartok 1931** - Bartok, Bela. Hungarian Folk Musik. - London: Oxford University Press, 1931. - 87 p.

281. **Castren 1856** - Castren M. A. Grundzüge einer tungusischen Sprachlehre nebst kurzem Wörterverzeichnis. — St. Petersburg: Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1856. — 160 S.
282. **Dobzhanskaya 2017** - Dobzhanskaya Oksana. Samoyedic Shamanic Drums: Some Symbolic Interpretations. In: Shamanhood and Mythology. In: Archaic Techniques of Ecstasy and Current Techniques of Research :In Honour of Mihály Hoppál, celebrating his 75th Birthday / Ed. by Attila Mátéffy and György Szabados. Hungarian Association for the Academic Study of Religions. Budapest 2017. P. 63-75.
283. **Georgi 1775** — Georgi Joh. Gottl. Bemerkungen einer Reise im Russischen Reich im Jahre 1772 von Erster Band. - Spb. 1775, p. 288 - 295.
284. **Lavrillier 2005–2006** – Lavrillier A. S'orienter avec les rivières chez les Évenks du Sud-Est sibérien. Un système d'orientation spatial, identitaire et rituel // Études mongoles, sibériennes, centrasiatiques et tibétaines. 2005/2006. № 36/37. P. 95–138.
285. **Lord 1960** - Lord A.B. The Singer of Tales. – Cambridge Mass.: Harvard univ.press, 1960
286. **Musical culture ...** - Musical culture and art of the Arctic peoples. Dobzhanskaya O.E., Dyakonova V.E./Ivanova-Unarova Z.I., Kardashevskaya L.I., Sheikin Yu.I. Хрестоматия. Учебное пособие по дисциплине «Иностранный язык» для студентов и аспирантов. Министерство науки и в.о. РФ, Арктический гос. институт культуры и искусств. Якутск: АГИКИ, 2018.
287. **Müller 1882** - Müller F. Unter Tungusen und Jakuten. — Leipzig: F. A. Brockhaus, 1882. — 326 S.
288. **Niemi 1999** - Niemi, Jarkko. Nyenei Nyenyangi' sho": Songs of the Real Nenyang: songs of the Taimyr Nenets performed by Lyubov' Prokop'evna Nenyang. -Tampere: Virtain kulttuurintut kimusasema, 1999. - 150 p.

289. **Niemi, Lapsui 2004** - A.Niemi J., Lapsui A. Network of songs (individual songs of the Ob' Gulf Nenets: music and local history as sung by Maria Maksimovna Lapsuj). - Helsinki: Société Finno-Ougrienne, 2004. - 201 p.
290. **Parry 1930** - Parry M. Studies in the Epic – Technique of Oral Verse – making : 1 Homer and Homeric Style. – Harvard Studies in Classical Philology, 1930 - V.41.
291. **Romanova Dobjanskaya 2020** - Romanova, Ekaterina et Dobjanskaya, Oksana. Les gens qui s'endorment pour l'hiver ». In: Étude du chronotope mythopoétique: vers une anthropologie du froid. Daniel Chartier, Dmitry Zamyatin, Ekaterina Romanova et Olga Lavrenova, Géocultures. Méthodologies russes sur l'Arctique, Montréal, Imaginaire Nord, coll. «Isberg», 2020, 100p. P.69-84.
292. **Shirokogorov 1929** - Shirokogorov S.M. Social organization of the Northern Tungus. - Shanghai, 1929.
293. **Sirina 2006** - Sirina A. A. Katanga Evenkis in the 20th Century and the Ordering of their Life-world / Canadian Circumpolar Institute Press // Northern Hunter-Gatherers Research Series, Volume 2. — Edmonton: 2006. — 30 p.
294. **Tanimoto 1999** - Tanimoto K. To Live is to Sing / K. Tanimoto // Ainu. Spirit of Northern People. Los Angeles: Produced by Perpetua Press, 1999. -P. 282-285.
295. **Walker 1999** - Walker W. Shamanism and Traditional Knowledge // Proceedings of the International Congress «Shamanism and Other Indigenous Spiritual Beliefs and Practices». Moscow, 1999. P. 51-68.
296. **Wiora 1957** - Wiora W. Alter als die Pentatonik // Studia memoriaj Belae Bartok sacra, ed. 2. Budapest, 1957. S. 185 - 208.

### Электронные ресурсы

1. **АГИКИ** – Арктический государственный институт культуры и искусств [Электронный ресурс]. URL: <http://agiki.ru>

2. **Добжанская 2017** - Добжанская О. Э. Иносказ. песни нганасан // <https://www.culture.ru/objects/1917/inoskazatelnye-pesni-nganasan>
3. **Добжанская 2015** – Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов (нганасаны, ненцы, энцы, селькупы) [Электронный ресурс]: Учебное пособие (мультимедийный диск) / Аркт. Гос. ин-т культуры и искусств; Ин-т гуманитар. исслед. и проблем малочисл. народов Севера СО РАН; Изд-е подготовили Баторов А. Р., Алексеев Ф. А., Ахматов А. М., Никитин К. К. Якутск, 2015. 488 Мб.
4. **Кардашевская 2019** – Кардашевская Л.И. Формульный напев как основа песенного фольклора эвенков // Языки коренных народов как фактор устойчивого развития Арктики [Электронный ресурс] = Indigenous Languages as a Factor of sustainable development of the Arctic : сб. материалов междунар. науч.-практ. конф., 27-29 июня 2019 г., г. Якутск / [редкол.: Н. И. Данилова (отв. ред.) и др. ; Рос. Акад. наук, Сиб. отд-ние, Федер. исслед. центр «Якут. науч. центр», Ин-т гуманитар. исслед. и проблем малочисл. народов Севера и др.]. — Якутск, 2019. — С.176-181.
5. **Писанко 2019** – Писанко Н. Атлас языков под угрозой. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3917586> (дата обращения: 05.05.21)
6. **Подмаскин 2013** – Подмаскин В. В. Отражение этнокультурных контактов в фольклоре коренных малочисленных народов Дальнего Востока России XVII-XX вв. [Электронный ресурс]. URL: [www.philology.nsc.ru/journals/ykns/pdf/YFKNS\\_24/2013\\_24\\_Podmaskin.pdf](http://www.philology.nsc.ru/journals/ykns/pdf/YFKNS_24/2013_24_Podmaskin.pdf)
7. **Юдаева 2016** - Юдаева О.В. Проявление универсальной фольклорной категории формульности в духовных стихах / the manifestation of the universal folk category by formulas in religious poetry. Авторы: Юдаева, О.В. / Judaeva, O.V.1. Источник: Международный научно-исследовательский журнал. 2016 (8-5):151-153.

8. **Шейкин 2005** – Шейкин Ю. И. Музыкальная культура оленеводческих народов Сибири [Электронный ресурс]. III конгресс оленеводов мира (г. Якутск). Якутск, 2005. 630,9 Мб.
9. **Шейкин, Баторов 2010** – Шейкин Ю. И., Баторов А. Р. Музыкальная культура народов Северной Азии [Электронный ресурс]: мультимедийное учебное пособие. Часть I. Самодийские и Енисейские народы. Редактор Т. И. Игнатьева. Дизайн, оформление и техническая обработка диска: Т. А. Петрова, М. А. Зайков, А. И. Степанов. ФГОУ ВПО Арктический государственный институт искусства и культуры. Якутск, 2010. Объем 250 МБ.
10. **Шейкин, Баторов 2011** – Шейкин Ю. И., Баторов А. Р. Музыкальная культура народов Северной Азии [Электронный ресурс]: мультимедийное учебное пособие. Часть II. Югорские народы (ханты и манси). Редактор Т. И. Игнатьева. Дизайн, оформление и техническая обработка диска: Т. А. Петрова, М. А. Зайков, А. И. Степанов. © ФГОУ ВПО Арктический государственный институт искусства и культуры. Якутск, 2011. Объем 250 МБ (2011).
11. **Шейкин, Добжанская 2020** – Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э. Музыкальная культура коренных народов Арктики: проблемы и перспективы изучения // <https://eurasia.mosconsv.ru/wp-content/uploads/2020/10/2020.1-Music-of-Eurasia.Tradition-and-the-Present.pdf>
12. <http://iengralib.ru/> (дата обращения: 20.10.2017)
13. [www.perepis-2010.ru](http://www.perepis-2010.ru) (дата обращения: 20.10.2017)
14. <http://sakha.gks.ru/> (дата обращения: 20.10.2017)

**Полевые материалы автора:**

1. **ПМА 1** - Полевые материалы Кардашевой Л. И. Эвенки, май 2014 год, работа с участниками фольклорного ансамбля «Нэнэжит» из Жиганского района, г. Якутск.
2. **ПМА 2** - Полевые материалы Кардашевой Л. И.. Эвенки, июнь 2014 год, праздник «Бакалдын», г. Якутск.

#### **Полевые материалы других исследователей:**

1. **ПМДМ** - Полевые материалы Добжанской О.Э. и Мыреевой А.Н. № 52/2. 1989 г., март-апрель. Тугуро-Чумиканский и Аяно-Майский районы Хабаровского края. Фольклор эвенков записывался О.Э. Добжанской и А.Н. Мыреевой
2. **ПМДь** - Полевые материалы Дьяконовой В.Е. 2014. Комплексная экспедиция в Оленёкский эвенкийский национальный район Якутии (20-27 ноября 2014 г.) с участием М.А. Зайкова и Т.Т. Габышевой.
3. **ПМНД** - Полевые материалы Никифоровой В.С. и Дорожкой Т.Ю. № 61-2, июнь 1992. Каларский район Читинской области, поселки Кюсть-Кемда, Чара и Чапо-Олого.
4. **ПМН** - Полевые материалы Николаевой Н.Н. Адресная экспедиция Института проблем малочисленных народов Севера СО РАН к М.П. Кульбертиновой. Ноябрь 1991. Нерюнгринский р-он. 13-я оленеводческая бригада совхоза «Золотинка».
5. **ПМШ 1** - Полевые материалы Шейкина Ю. И. **ПМА № 38**. 1986 г., июнь. Якутия: запись фольклора алданских эвенков. Комплексная экспедиция в рамках программы по организации издания серии ПФНСДВ под общим руководством А.Б. Соктоева и Н.В. Емельянова при участии звукооператора М.Л. Дидык, фотографа В.Т. Новиков, филологов-фольклористов: А.Е. Аникина, Г.И. Варламовой-Кэптуке, А.Н. Мыреевой, Н.Я. Булатовой и группы музыковедов: В.С.

- Никифоровой, Т.И. Игнатъевой и Д.А. Сорокина. Маршрут: Якутск – Алдан – Хатыстыр и обратно.
6. **ПМШ 2** - Полевые материалы Шейкина Ю. И. **ПМА № 62**. 1993 г., февраль. Якутск: саха, эвенки, эвены, одулы-юкагиры, вадулы-юкагиры, чукчи, русские-старожилы. Концертная запись фольклорных исполнителей, которая проходила в дни сказителей народов Республики Саха (Якутия) - «Заветные сокровища». Запись проводилась совместно с музыковедом Т.И. Игнатъевой. ПМА, № 64. 1993 г., июль. Якутск: эвенки-орочены, корейцы. Концертная видеозапись фольклорных исполнителей-шаманов С.С. Васильева-Сэвэй (пос. Иенгра, р. Нюкжа) и Ли Бунг Ок, Им Ки Ук, Ким Куанг Со, Ли Хан Бок, Шин Хью Джу(Южной Кореи) во время «Саха-Корейского международного симпозиума по истории и этнокультуре». Материалы: дневник, концертная и научная программы, видеозаписи.
  7. **ПМШ 3** - Полевые материалы Шейкина Ю. И. **ПМА № 65**. 1993 г., ноябрь. Санкт-Петербург: саха, эвенки, вадул-юкагиры, казахи. Концертная запись фольклорных исполнителей из Якутии (К.Н. Никифорова, А.Е. Соловьева, А.П. Авеловой и М.Н. Тохтосовой) и Казахстана, произведенная на II-ой Международной конференции памяти А.Б. Лорда при участии музыковедов Т.И. Игнатъевой, В.С. Никифоровой и А.Б. Кунанбаевой.
  8. **ПМШ 4** - Полевые материалы Шейкина Ю. И. **ПМА № 67**. 1994 г., август. Якутск: саха, эвенки, эвены, казахи. Самостоятельная концертная запись фольклорных исполнителей на III-ей Международной конференции памяти А.Б. Лорда.
  9. **ПМШ 5** - Полевые материалы Шейкина Ю. И. **ПМА № 71**. 1995 г., июль. Алдан: эвенки-орочены. Репортажная запись на «Празднике эвенкийской культуры», который включал инсценировку свадьбы,

обряды кормление воды, земли и огня; круговые танцы и песни (исполнители из поселка Иенгра).

10. **ПМШ 6** - Полевые материалы Шейкина Ю. И. **ПМА № 73**. 1996 г., февраль. Якутск: эвенки. Самостоятельная запись исполнительницы фольклора А.П. Авеловой (Томпонский улус, пос. Тополиное).
11. **ПМШ 7** - Полевые материалы Шейкина Ю. И. **ПМА № 74**.- 1996 г. апрель. Якутск: эвенки. Концертная и репортерская запись фольклорного исполнителя П.П. Николаева (Олёкминский улус, пос. Тяня) при участии музыковеда В.С. Никифоровой.
12. **ПМШ 8** - Полевые материалы Шейкина Ю. И. **ПМА № 81**. 1997 г., октябрь. Калифорния (Беркли и Форт Росс): саха, эвенки-орочены, юкагиры-вадулы, юкагира-одулы, тлинкиты, помо-касаи, эскимосы-юпигиты. Организатор концертная, студийная и репортерские записи фольклорных исполнителей К.Н. Никифорова, А.П. Авелова, М.Н. Тохтосовой, В.Г. Шалугина, которая производилась во время семинара, проводимого Обществом живых традиций (М. Мак-Дональд и Р. Александр).
13. **ПМШ 9** - Полевые материалы Шейкина Ю. И. **ПМА № 95**. 2000 г., февраль. Якутск: эвенки-орочены. Запись публичного выступления шамана С. С. Васильева-Сэвэй с обрядом по избавлению от порчи. При участии музыковеда А.П. Решетниковой и этнографа А.А. Алексеева.

### **Дискография**

1. **CD-ГТ 2004 – Голоса тундры 1**. Поют аборигены Таймыр: долганы, нганасаны, ненцы, энцы, эвенки [Звукозапись]. Составитель Добжанская О. Э., звукорежиссер Карташов Н. А. / Муниципальное учреждение культуры «Городской Центр народного творчества». Дудинка 2004.

2. **Эвенки Леконт – Лаврилье.** – Henri Lecomte, Alexandra Lavrillier. Musique du Monde – Music from the World . Conception graphique Claudine Combalier. Made in France. Chants rituels des nomades de la taiga 3015792. Collection Dominique Buscail dirigée par Gilles Fruchaux Buda Musique: 188, bd Voltaire, 75011 Paris. Fax: 0140 24 04 27. E-mail: buda@imaginet.fr o N Internet: www.budamusique.com
3. **Музыка северного сиянья.** Музыка малочисленных народов Советского Севера. Составитель И.Богданов. Используются материалы фольклорных экспедиций Союза композиторов СССР 1964-1989 годов. Оцифровал youktali. Носитель: Vinyl LP (double) Год выхода: 1990 Студия: Мелодия № по каталогу: С90 30129 001 Формат: MP3 256 kbps Размер файла: 161.8 Мб