

*Музыкальная
Вселенная
Юрия Шейкина*



Министерство образования и науки Российской Федерации
Арктический государственный институт культуры и искусств

МУЗЫКАЛЬНАЯ ВСЕЛЕННАЯ ЮРИЯ ШЕЙКИНА

(к 50-летию научной деятельности)

Сборник статей



Якутск
2017

УДК 781.7:398.8(082)+929Шейкин
ББК 85.31я43
М90

*Рекомендовано к печати решением Ученого совета
Арктического государственного института культуры и искусств,
протокол № 6 от 04.02.2016*

Составитель
О.Э. Добжанская

Ответственный за выпуск
С.С. Игнатьева

Редакционная коллегия:
Т.И. Игнатьева,
С.В. Максимова,
В.С. Никифорова

Фотографии:
В. Новиков, А. Левкович, А. Винокуров, О. Добжанская,
Ю. Шейкин, И. Бенуа, Sh. Tarehara, X. Релве, С. Оде, kremlin.ru

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. — 208 с.

ISBN 978-5-9908662-9-4.
Агентство СІР НБР Саха

В данном сборнике, посвященном 50-летию научной деятельности известного российского этномузыковеда Юрия Ильича Шейкина, собраны статьи и очерки его учеников и коллег, в которых нашли отражение их педагогические, творческие и научно-исследовательские интересы.

Сборник адресован широкому кругу читателей, интересующихся вопросами традиционной культуры и фольклора.

УДК 781.7:398.8(082)+929Шейкин
ББК 85.31я43

© Арктический государственный институт культуры и искусств, 2017
© Добжанская О.Э., составление, 2017
ISBN 978-5-9908662-9-4 © Авторы статей, 2017

РАЗДЕЛ II. ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Галина Евлампьевна Солдатова,
*кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
ФГБУН «Институт филологии
Сибирского отделения Российской академии наук»*

g.soldatova@ngs.ru

О ЗВУКОВЫСОТНОЙ СТРУКТУРЕ МАНСИЙСКИХ ОБРЯДОВЫХ НАПЕВОВ

Исследование музыкального фольклора манси¹ находится сейчас на той стадии, когда собрано и опубликовано немалое количество образцов вокального и инструментального творчества, определены основные составляющие мансийской музыки и ее место в кругу других народно-музыкальных культур Сибири. В публикациях российских и зарубежных ученых дана общая характеристика музыкального фольклора и уточнен его жанровый состав [Väisänen, 1937a; Богданов, 1981, 1990; Шмидт, 1984; Шейкин, 1996, 2002; Мазур, Солдатова, 1997; Солдатова, 2012], выявлен музыкальный компонент обрядовых действий [Мазур, Солдатова 1997; Солдатова 1998, 2001б, 2014], описан и систематизирован традиционный фоноинструментарий [Väisänen, 1929,



¹ Манси (вогулы) — один из обско-угорских народов, расселен по берегам Оби и ее притоков на территории Тюменской и Свердловской областей, численность его по итогам Всероссийской переписи населения 2010 г. составляет 11,9 тыс. чел.

1931, 19376; Гиппиус 1974, 1976, 1988, 1998; Вертков и др. 1975; Сильвет 1986; Соколова 1986; Шейкин 1990, 1996, 2002; Солдатова 2001в; Мазур, Солдатова 1997; Шаронова 1997; Агеев, Перова, Перов 2011; Шесталов 2013], установлены закономерности музыкальной организации отдельных жанров [Мазур, Солдатова 1997; Солдатова 2001а]. Важной задачей музыкального углубления на данном этапе становится музыкально-стилистический анализ имеющегося материала в звуковысотном и временном аспектах.

В данной статье предлагается подход к анализу звуковысотности в обрядовых напевах манси. Фактическим материалом анализа служат авторские нотировки аудиозаписей, собранных в экспедициях 1988—1992 годов² под руководством Ю.И. Шейкина. В жанровом отношении это песни медвежьего праздника (мифоэпические уй эрыг, призывные кастил / кастьи́ эрыг, песни-представления тулыглап / тулыглап эрыг), шаманские песни нййтхум эрыг, проклятия сатхатнэ эрыг.

Важнейшими составляющими звуковысотной организации, исследуемыми в настоящей работе, являются звукорядный, ладофункциональный, интонационный параметры. Соответственно в обрядовых песнях манси нами выявлены амбитус напева, количество ступеней, их функции, число опор и интервалы между ними, типы мелодического движения. Способы определения ладовых опор были установлены с учётом формообразующих, метроритмических, высотных факторов на основе предложенной С.П. Галицкой методики выявления устоев в монодии. Мы будем считать звук опорным, если он выделен несколькими из перечисленных ниже способов: многократный повтор; более крупная длительность; опевание; квартовый ход; остановка мелодического движения; метрически сильная доля или акцент; высотное положение (самые высокие или самые низкие звуки, «как бы очерчивающие слышимый звуковой объём» [Галицкая, 1968, 7]); местоположение на границах ритмических единиц (инициаль-

² Перечень экспедиций, материалы которых используются в статье: сентябрь 1988 г., сс. Кимкьясуй, Верхненильдино Березовского р-на Тюменской обл. (Музыкально-этнографическая экспедиция Новосибирской государственной консерватории им. — М.И. Глинки (далее — МЭЭ НГК): Лопсан Н.А., Солдатова Г.Е.); октябрь 1989 г., с. Верхненильдино Березовского р-на Тюменской обл. (МЭЭ НГК: Мазур О.В., Солдатова Г.Е.); июль-август 1992г., сс. Хулимсунт Березовского района Тюменской области, с. Тресколье (Керас-кол-я) Ивдельского р-на Свердловской обл. (МЭЭ НГК: Комаров Е.В., Солдатова Г.Е.). Экспедиции проводились в рамках выполнения работ по хоздоговору «Югра» между Ханты-Мансийским окружным Домом творчества народов Севера и НГК.



ные и финальные тоны); функция финалиса строки / строфы. Последние два способа являются наиболее весомыми.

При выявлении звуковысотных структур необходимо учитывать, что во многих напевах формульному мелодическому тексту предшествует инициальная (зачинная) строка. Она связана с настройкой певца на исполнение и является своего рода эскизом будущей мелодии. По этой причине в ходе анализа мы будем игнорировать особенности мелодики, если они наблюдаются только в инициальной строке.

Поясним вышеизложенное на примере мифоэпической песни медвежьего праздника «Апапсикве нохвалы эрыг» ‘Медведя (букв. братишку) поднимающая песня’ (пример 1).

По звуковысотным характеристикам этот напев является типичным для своей жанровой группы, по метроритмическим — нет; это верно, по крайней мере, для имеющихся в нашем распоряжении записей. В создании мелодического облика напева главная роль принадлежит речитации на одной высоте. Используются также и другие типы мелодического движения: восходящий терцовый шаг, нисходящий квартовый шаг, поступенное движение с повтором мелодической ячейки в объеме терции. Ритмическая формульность здесь отсутствует, за исключением каденционного образования. Композиционное строение поэтому будет определяться не границами ритмоформул, как в мелодиях с регулярной метрикой, а повторностью на интонационном уровне.

В напеве четко выделяются два типа строк. Строка А строится на многократном повторении звука а и завершается ходом а-с-г, причём каждый из тонов может повторяться. Строка В имеет более низкое высотоположение, и ее мелодический контур определяется ходом а-г-ф, повторенным дважды. В роли композиционной единицы (КЕ) напева здесь выступает макротирада А(А...)В. Последовательность тонов в рамках всей КЕ укладывается в формулу:

(g)a...c...g(g...) — строка А

(a)(c)a(a...)gf(f...)a(a)g(g)f(f...) — строка В

Формула показывает, что в функции инициальных тонов в строке А выступают звуки а (обычно) и г (редко), в строке В — звуки а (обычно) и с (редко), в функции финалиса — звук г в строке А и звук ф в строке В. Иными словами, звуку а свойственна преимущественно начальная функция в обеих строках, звуку с — срединная; звук г заканчивает строку А и срединный элемент строки В, а звук ф является финалисом КЕ. Итак, все ступени напева имеют определенные функции, являются достаточно

самостоятельными и, следовательно, опорными. Каждый из них выделен несколькими способами: а — многократным повтором, инициальной функцией в обеих строках; с — повтором, хотя и меньшим по количеству, остановкой движения, более крупной длительностью, высотным положением (самый высокий звук напева), g — повтором, остановкой движения, более долгой длительностью, квартовым ходом, функцией финалиса строки А, звук f — повтором, более долгой длительностью, функцией финалиса строки В, высотой (нижний звук напева). Но поскольку синтаксический способ выделения опор является более значимым, звук f можно выделить все-таки в качестве главной опоры (как финалис), а звук с — в качестве полуопоры, т.к. на границах построений он не встречается. Таким образом, напев имеет квинтовый амбитус, четыре тона, то есть ангемитонный тетраход в объеме квинты, где нет тяготений и каждый тон достаточно самостоятелен. В примере 2 опорные тоны показаны целой нотой, главная опора — целой нотой в квадрате, полуопора — наполовину заштрихованной.

Подобным образом были проанализированы еще 29 вокальных обрядовых мелодий. В результате было обнаружено, что в напевах, принадлежащих мифоэпическому блоку медвежьего праздника уй зрыг, преобладают лады с амбитусом от квинты до октавы и числом тонов от четырех до восьми, чаще — равным пяти. Лады являются нецентрализованными, число опор варьирует, и лишь в некоторых ладообразованиях можно выявить главную опору (как в примере 1). Степень опорности, как правило, дифференцирована: главная опора, опора, полуопора. Кроме опорных ступеней, выделяются также неопорные и случайные, не входящие в амбитус (встречающиеся один раз как явно ошибочные или же в инициальном сегменте, о чем упоминалось выше). Так, мелодия призывной песни «Ворие, саһ камлэн...» ‘Лес, проснись’ (пример 3) имеет три опоры, расположенные на 1, 2, 5 ступенях звукоряда, который представляет собой диатонический пентаход (пример 4). Как и в предыдущем примере, опоры здесь выделены несколькими способами: с (1-я ступень) — граница ритмической единицы, более крупная длительность, остановка движения, самый нижний звук напева; d (2-я ступень) — повтор, финалис КЕ (строки), более крупная длительность; g (5-я ступень) — повтор, начало КЕ, самый верхний звук напева. Роль 5-й ступени чуть менее значительна, поэтому звук d может быть назван полуопорным. Оставшиеся звуки (е, f) являются неопорными, причем f используется только в распеве.

Интервалы между опорами в подавляющем большинстве напевов

составляют большую секунду. Наиболее ярким проявлением большесекундового сопряжения опор следует считать трихордное образование на 1-й, 2-й, 3-й ступенях (как в представленных здесь примерах 1 и 3). Такое сочетание опор является ладовым ядром многих напевов. Периферию к нему часто образуют субкварта, субсекунда иногда полный субтетрахорд, а также добавляемый сверху квинтовый тон (звук, расположенный на квинту выше нижней опоры).

В расположении инициальных и финальных тонов обрядовых мелодий выявляется следующая закономерность. Финалис, как правило, совпадает с нижней опорой, инициальный тон не может находиться ниже финального: обычно он выше него, иногда может совпадать с ним. Это происходит в тех случаях, когда инициалис представлен несколькими высотными вариантами, функционально тождественными.

В проанализированных напевах встречаются следующие типы мелодического движения: поступенное (по секундам) нисходящее движение; квартовый шаг — нисходящий и восходящий; сочетание однонаправленных секундовых и терцовых ходов; повтор ячеек из таких ходов; репетиции на одной высоте; сочетание поступенного движения и последующего скачка (чаще квартового), очерчивающего это движение, и наоборот; движение с возвращением по тому же «пути». Следует особо отметить превалирование секундово-терцовых интонаций в квартовых рамках, поскольку подобная мелодическая организация была обнаружена и в северохантыйских обрядовых напевах. О.В. Мазур утверждает, что в казымских медвежьих песнях преобладает движение «секундовыми и терцовыми мелодическими ходами» и подчеркивает особую роль «трихордовой интонации в амбитусе кварты (в ее рамках мелодическое сопряжение тонов по типу «секунда–терция» является стабильным) [Мазур 1997, 16]. Родство хантыйских и мансийских напевов объясняется, вероятно, едиными корнями медвежьего эпоса у этих народов.

В напевах медвежьего праздника, за исключением призывных песен, выявлено существование составных и псевдохроматических ладовых образований. Составные лады образованы сцеплением ладовых микроструктур, одинаковых или неодинаковых. Так, в одном напеве (пример 5) происходит перемещение тетрахорда с опорами на крайних ступенях на кварту вниз. В другом (пример 6) — опорный тон с и ступени, прилегающие к нему на расстоянии терции снизу и сверху, как бы транспонируются на кварту вниз, слегка меняя структуру: теперь к опорному g прилегают сверху тетрахорд, снизу — субкварта и субсекунда. Пример 5

принадлежит группе песен о добывании медведя, Пример 6 относится к песням-представлениям.

Псевдохроматические звукоряды являются следствием наложения звукорядов разных мелодических ячеек. В песне-представлении «Уш от ойка мань пыгрись...» ‘Городского богатыря-старика (=духа) младший сынок’ (пример 7) образуется сложный звукоряд (пример 8). Псевдохроматика рождается в элементе в, включающем две попевки, звукорядами которых являются диатонические трихорды: b-as-g, b-as-ges — первая попевка; gis-fis-e — вторая попевка. В некоторых тирадах появляется целотонный тетраход в объеме увеличенной кварты (gis-fis-e-d). Звукоряд, структурированный по ячейкам, показан в примере 9.

В процессе пения каждая попевка меняет интонационный облик благодаря микроизменениям высоты. Тип интонационного развития здесь близок т.н. «раскрывающемуся ладу» (термин Г. Григоряна), описанному Э.Е. Алексеевым, поскольку в данном и подобных напевах «несмотря на подвижность звукоряда, несмотря на его изменчивость и текучесть, перехода от одной устойчивой, фиксированной в сознании исполнителя формы звуковысотных связей к другой не происходит. Есть постоянное и постепенное смещение опорных тонов, ... но нет качественных изменений в структурной схеме напева» [Алексеев 1976, 54]. В изучаемых нами напевах после «раскрытия» происходит возвращение к первоначальному варианту (пример 7, тирада 6).

В песне-представлении «Хулюмхул эрыг» ‘Песня рыбы-язя’ (пример 10) формирование лада связано с композиционными элементами (пример 11). Первый элемент строится на целотонном тетраходе (как и в предыдущем примере) b-c-d-e; второй элемент несколько варьируется, поэтому, кроме «минорного» тетрахода a-h-c-d (это основной звукоряд), здесь появляются еще трихорд (тирада 1) и микроальтерированный тетраход (тирада 3). Таким образом, мелодия существует в рамках двух пересекающихся тетраходов (общая опора d), «минорного» и целотонного, которые в сумме образуют хроматический звукоряд (пример 12).

Необходимо отметить, что описанные выше виды ладообразования наблюдаются в песнях о добывании медведя и песнях-представлениях, причем последние преобладают. Вероятно, это обстоятельство связано с большей открытостью тулыглап эрыг к преобразованиям, возможностью применения в этой группе разностилевых решений.

Наибольшее единство в плане ладообразования обнаруживается в мифоэпическом блоке песен (песни пробуждения медведя и песни с сю-



жетом о спуске медведя с неба). Эта группа образует ядро сакрального блока песен и менее подвержена изменениям, чем другие уй эрыг.

Что удалось обнаружить в звуковысотной организации призывных песен? В большинстве напевов терцовое сопряжение опорных тонов (малая между 1-й и 3-й, большая между 3-й и 5-й ступенями) выступает как преобладающее, отмечаются также секундовое и квартовое соотношение. Амбитус может составлять от м.3 до ч.8, однако наиболее употребителен квинтовый объем. Если сравнивать призывные песни с мифопоэтическими и песнями-представлениями, то больший (в ряде случаев) амбитус предыдущих групп связан преимущественно с составностью, здесь же составные лады отсутствуют.

Ладовые образования в данной группе четко подразделяются на два типа. В первом наблюдаются тетра- и пентахорды в квинтовом амбитусе и выделенное терцовое соотношение 1-й и 3-й опорных ступеней. К этой терции может добавляться еще одна — опора на 5-й ступени (квинтовый тон). Эти же терцово-квинтовые основы, напоминающие минорное трезвучие, легко связываются с октавным тоном (ч.8 к 1-й ступени). В данном типе ладовой организации, как правило, фиксируется главная опора (нижняя из опор).

Второй тип образуется в группе песен, где расположение ладовых опор совсем иное по сравнению с выше описанными. Специфическая для песен первого типа 3-я ступень не является здесь даже полуопорной. Опоры в этих песнях следующие: 1-я, 4-я, 5-я / 1-я, 2-я, 4-я / 1-я, 2-я, 5-я. Все указанные примеры — призывные песни вороны и кукушки.

Типы мелодического движения, встречающиеся в призывных песнях: поступенное нисходящее и восходящее движение (секундами, терциями) в сочетании с опеванием опорных ступеней; скачки на кварту, квинту с последующим повторением достигнутой высоты; репетиции на одном звуке; повторы интонационных мотивов. В песнях второго типа преобладает движение без скачков.

По поводу выявленного различия между группами призывных песен уместно привести данные В.Н. Чернецова. Изучая наскальные изображения Урала, он пришел к выводу о связи одного из сюжетов писаниц (птица-дерево-солярный знак) и т.н. «птичьих» песен, «магических по своей форме, но не промысловых, а тотемных, ... связанных с идеей размножения» [Чернецов, 1971, с.89]. Эти песни «весьма архаичны как по содержанию, так и по сопутствующим действиям. Исполнение их сопровождалось драматизированными танцами, во время которых танцо-

ры надевали особые костюмы. Последние иногда ограничиваются лишь маской и крыльями, которые исполнитель держит в руках, ... а в недавнем еще прошлом применялись и специальные одеяния, сделанные из птичьих шкур» [там же]. Исследователь особо отмечает тот факт, что птичьи песни поются от первого лица, и это отличает их от других, «построенных по типу т.н. призывных песен, имеющих в себе элемент заклинания и, вероятно, более поздних по сравнению с птичьими» [Чернецов 1971, 90]. Среди примеров он приводит тексты песен журавля и вороны, которые почти дословно совпадают с двумя записанными нами напевами. Версия В.Н. Чернецова о происхождении птичьих песен говорит о неслучайности обнаруженных нами типов звуковысотной организации призывных песен и позволяет заключить, что первый тип включает песни более позднего происхождения, второй — архаичные птичьи песни. Функциональная принадлежность упомянутых выше напевов группе призывных песен подтверждается на уровне ритмоформул.

Таким образом, прослеживается определенное размежевание групп обрядовых напевов по особенностям звуковысотной организации. Мифоэпические песни медвежьего праздника характеризуются преимущественно среднеобъемными ладами с заметной ролью трихордных образований на 1-й, 2-й, 3-й ступенях; некоторые напевы большего объема имеют составные звукоряды, а также сложные хроматические, обусловленные наложением звукорядов мелодических ячеек. Составные и псевдохроматические образования характерны в большей степени для песен-представлений. Призывным песням свойственны терцовое сопряжение опор с малой терцией между 1-й и 3-й ступенями при том же среднем (квинтовом) объеме, или же, как альтернативный вариант, — наличие опор на крайних (1-й, 5-й/4-й) и 2-й ступенях; отсутствие составных ладов.

Некоторые из обрядовых напевов демонстрируют довольно близкое интонационное родство, которое обнаруживается на уровне мелодических сегментов или более мелких интонационных мотивов. Эти сегменты могут сочетаться в различных комбинациях, вплоть до создания «зеркальных» напевов. Так, мелодии песни о добывании медведя «Павлыһ ойка яныг пыгрись» 'Деревенского старика (=духа) старший сын' (пример 13) и пробуждающей песни «Ворие, саһ камлэн...» 'Лес, проснись...' (пример 3) состоят из почти одинаковых интонационных звеньев, отличается только порядок их следования: начальный элемент первой мелодии становится заключительным элементом второй, и наоборот. Одинаковые мелодические сегменты включаются в состав пробуждающих песен холи

эрыг, песен о происхождении медведя, о добывании его охотниками. Все это песни центрального, обязательного блока сакрального пласта медвежьего праздника. По-видимому, мелодическая комбинаторика способствует консервации наиболее важной звуковой информации, которая сохраняется в течение длительного времени.

На основании проведенного анализа можно говорить о различиях между мифоэпическими песнями медвежьего праздника и призывными песнями, исполняемыми в нескольких обрядах, на уровне организации звуковысотных структур. Такие различия могут быть связаны с разновременным появлением этих песенных жанров в музыкально-фольклорной традиции манси.

Литература

1. Агеев, Д., Перова, В., Перов В. Приложение к мультимедийному пособию «Обско-угорский музыкальный фольклор». — Ханты-Мансийск, 2011. — 143 с.

2. Алексеев, Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни): Исследование. — М.: Музыка, 1976. — 288 с.

3. Богданов, И. А. Хантыйская и мансийская музыка // Муз. энциклопедия. — М., 1981. — Т. 5. — Стб. 1025-1028.

4. Богданов, И. А. Народов Севера, Сибири и Дальнего Востока СССР музыка / Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — С. 372–373.

5. Вертков, К., Благодатов, Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2-е, доп. и перераб. — М.: Музыка, 1975. — 400 с.

6. Галицкая, С. П. К вопросу о теории ладовой переменности // Теоретические проблемы узбекской музыки. — Ташкент, 1968. — С. 3–12.

7. Гиппиус, Е. В. Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «медвежьего праздника» у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. — М., 1974. — С. 72-77.

8. Гиппиус, Е. В. Программно-изобразительный комплекс в инструментальных плясовых наигрышах медвежьего праздника обских угров // Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномызыкальные связи с другими народами. — Таллин, 1976. — С. 18–19.

9. Гиппиус, Е. В. Ритуальные инструментальные наигрыши медве-

жьего праздника обских угров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — М., 1988. — Т.2. — С. 164-175.

10. Гиппиус, Е. В. Ритуальные инструментальные наигрыши танцев медвежьего праздника обских угров (манси) как музыкально-исторический источник. / Перев. с нем. и примеч. Т.В. Ананичевой // Фольклор. Комплексная текстология. — М.: Наследие, 1998.— С. 6-23.

11. Мазур, О. В. Медвежий праздник казымских хантов как жанрово-стилевая система: Автореф. ... к. иск. — Новосибирск, 1997. — 19 с.

12. Мазур, О. В., Солдатова, Г. Е. Обские угры // Музыкальная культура Сибири. Т. 1. Кн. 1. / Новосиб. гос. консерватории. — Новосибирск, 1997. — С. 17-61.

13. Сильвет, Х. Пять наигрышей медвежьего праздника манси из репертуара Г.Н. Сайнахова // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. — Таллин, 1986. — С. 28-38.

14. Соколова, З. П. Музыкальные инструменты хантов и манси (к вопросу о происхождении) // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. — Таллин, 1986. — С. 9-21.

15. Солдатова, Г. Е. Музыкально-фольклорный ряд медвежьего праздника манси: события и жанровый состав // Сибирь в панораме тысячелетий. М-лы междунар. симпозиума. — Новосибирск: изд-во ИАЭт СО РАН, 1998. — Т. 2. — С.450-457.

16. Солдатова, Г. Е. Необрядовая традиция в системе вокальных жанров мансийского фольклора // Гуманитарные науки в Сибири. — 2001. — № 3. — С. 47-51.

17. Солдатова, Г. Е. Обрядовая музыка манси: контекст, функционирование, структура: Автореф. дисс. ... к. иск. / Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2001. — 23 с.

18. Солдатова, Г. Е. Фоноинструментарий манси: состав, функционирование, жанровая специфика // Музыка и танец в культуре обско-угорских народов. — Ханты-Мансийск, 2001. — С. 32-43.

19. Солдатова, Г. Е. Музыкальный фольклор обских угров (краткий обзор) // В звуках купающиеся люди / Сост. А. В. Лебедева; ред. М. А. Лапина. — Ханты-Мансийск: «Принт-Класс», 2012. — С. 4-15.

20. Солдатова, Г. Е. Музыка в шаманской практике манси // Языки и фольклор коренных народов Сибири. — 2014. — № 1 (вып. 26). — С. 76-82.

21. Чернецов, В. Н. Наскальные изображения Урала. — М., 1971. — Ч. 2. — 120 с.



22. Шаронова Е. Музыкальные инструменты обских угров // *Мира не узнаешь, не зная края своего: Краеведч. чтения, посвященные 25-летию г. Нижневартовска, 22–23 апреля 1997 г.* МУ «БИС», НГПИ. — Нижневартовск, 1997. — С. 64–67.

23. Инструментальная музыка Югры: Методич. пособие по курсу народного творчества для студентов ТКФ и ФНИ музыкальных вузов / Сост. Ю. И. Шейкин. — Новосибирск, 1990. — 68 с.

24. Шейкин, Ю. И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск : РДНТ, 1996. — 123 с.

25. Шейкин, Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование / Под. общ. ред. Е.С. Новик; Нотография Т.И. Игнатъевой. — М.: Вост. лит., 2002. — 708 с.

26. Шесталов, В. И. Музыка и мифология медвежьего праздника обских угров / Под ред. С. А. Шесталовой. — Ханты-Мансийск: Новости Югры, 2013. — 228 с.

27. Шмидт, Е. Проблемы современного фольклора северных обских угров // *Искусство и фольклор народов Западной Сибири.* — Томск, 1984. — С. 95-108.

28. Soldatova, G. Mansien eli vogulien kansanmusiikki [Мансийская (вогульская) народная музыка] // *Kansanmusiikki.* — 1990. — №3. — P. 3-5. (на фин. яз.).

29. Soldatova, G. Mansid. [Манси] // *Teater. Muusika. Kino.* — 1990. — №8. — S. 37-39. (на эст. яз.).

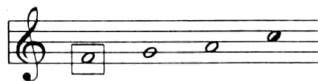
30. Väisänen, A. O. Obien ugrilaisten lyyry-sootin. Kalevalaseuran, 9. Porvoo, 1929. S. 225–242.

31. Väisänen, A. O. Die Leier der Ob-Ugrischen Volker // *Eurasia Septentrionalis Antiqua.* — Helsinki, 1931. T.VI. S. 15–29.

32. Wogulische und Ostjakische Melodien. Phonographisch aufgenommen von A. Kannisto und K.F. Karjalainen. Herausgegeben von A.O. Väisänen. — Helsinki, 1937. — 378 s. (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne, LXXIII)

33. Väisänen, A. O. Die obugrische Harfe. — Helsinki, 1937. — S. 127-153. (Finnisch-ugrische Forschungen, XXIV).

Пример 2.



Пример 3.

$\text{♩} \approx 185$

1. Во. ри. е саң. кам. лэн, саң. кам. лэ. на. 4.2

2. Во. ри. е саң. кам. лэн, са... аң кам. лэ. на. 4.4

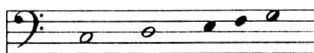
3. Са. тэн сам. па савң во. ты. го. во. а. ке. на 4.0

4. Ху. ли сэ. ри. ё пы. на. ё са... аң кам. ла. мо 4.5

5. Вой. и. ё саң. кам. лэ. но са... саң. кам. лэ. на 3.7

6. Са. тэн сам. па савң вор. та. го ол... ол. кен. та. го 5.4

Пример 4.



Пример 5.

$\text{♩} \approx 169$

1.  Нью рум уй пы гу кве ё мыг ли ё,

 войкан витуп тэпыь Ас ва та ке лай,

2.  Сю ли ти ма во ти ме ой ка ри сю мо

 хул нэ по ныл на та ве на та ве го

 лай ке рын сам па я ныг сох ас пыг тэно

3.  Нох хар тыг лали тэ ла ли тэ го

 ке рн ов луп я ныг ся кыл ю ныг ти тэ го

 со тэ ква ла па лыг ли пал

4.  Пал по на ва рыг ли ме хулг нэ сэ та по

 та ра ми ныг ла ла ве лал ла ве го

 йи гн тиньы ай тиньы лай хо ла га сор то

 нац ос кос яг лах тэ гын лах тэ гы на

Пример 6.

$\text{♩} = 67 < 73$

1. Ур мис ху-ма а-сю - кве-го во-рың па-ло сат лэ - сы-но
 Наң ос ми- ныго - лалэ - гы-но. У-рың па-ло сат лэ- сэ... сы-но

2. Наң ос ми- ныго - лалэ - гы-но. Элм-хо - ла-саг онь-ся... сям-пы-го
 Лёнх хон - тыго - ла- лэ- гы-но. Ху-рум йи-во хур-мыңсай-ны-ло

3. Ко-нэл ён - хыго - лал... лэ - лыно э-лэм-хо - ла-са онь-сям пы-го
 Так-ви ё - ра-го онь-сиг- ли-ё, так-ви ва - гаго онь-си... сиг-ли-ё

4. Ур мис ху-ма а-сю. кве-мо, вор мис-ху-мо а. се... сю - кве-мо
 Ар-ген. ке-го ху-румхо. тало тавос ем. ты-го. лалыг-ла-мо.

Пример 7.

♩ = 114-126

1.

8 хэй эй эй эй эй эй э хэй эй эй эй эй эй э 3.9

2.

8 я ы о ы ла ли хэй эй эй эй эй э а 4.1

3.

8 Усн отрой. ка мань пыг. рись ти ню. рум уй таг. лың кол 4.2

4.

8 тав во. ра. та. лам сел. та. нэ. нэ. ти ол. мум 4.4

5.

8 йикв. нэ нэ ти ол. мум хэй эй эй эй эй э 3.7

6.

8 я. ныг онь. гум пал. та тув я. лыг. лэ... лэ. гум 5.5

7.

8 йикв. нэ нэ ё. мас са. хи йикв. нэ нэ ё. мас тор 4.0

8.

8 ам во. выг. лэ. гум хэй эй эй эй эй э 5.0

9.

8 я. ныг онь. гум пал. та тув ёх. тыг. лэ. гум 4.0

10.

8 ховт йив ол. нэ ни. лаң а. ви ам пун. сыг. ли... лум 4.5

11.

8 ло. вын пар. та пи. нум кол. кан пи. нум кол. кан ну. ми пал. но 3.8

12.

8 ам лю. лиг. лэ. гум суп не. лм тал. нэ лю. ле. гум 4.1

13.

8 суп тал. нэ лю. ле. гум я. ныг онь. гум лас. выг. лы... ли 5.1

Пример 9.

(in G)

Пример 10.

♩ ≈ 133-143

1. лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ ху. люм хул а. ги. кен

2. ху. люм хул а. ги. кен э. рыг йис хум ой. ка на мойт йис хум ой. ка. на

3. паль пум. на пу. мың ар. пил та то. вар. та. та. ли. мен а. ю. ква ка. пай ти

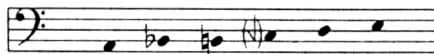
4. хо. таль сьл. та. па. лэ. гум лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ

5. лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ лэ

6. ху. люм хула. ги. кен э. рыг йис хум ой. ка на мойт йис хум ой. ка. на

Пример 11.

Пример 12.



Пример 13.

$\text{♩} \approx 161$

1. 4,4
 э э э э э э э э э э э э э э э э

2. 4,7
 Торм от хум торм от хум пав. лың ой. ка я. ныг пыг. рись

3. 4,7
 Пав. лың ой. ка я. ныг пыг. рись ат па. тум сё. ра та. рум

4. 4,2
 Торм от хум хай. та. ли харт. нэ сун тит пат. та.

5. 4,6
 га тав ос а. лась. ла. лыг. лам му. ли кол са. ме.

6. 5,8
 та тот лю. лиг. ла. лэ. га торм от хум хот тул. ман. та. ли

7. 4,9
 тэ хот тул. ман. та. ли. тэ юв хай. тыг. ли. я.



Примечания к нотным примерам

Пример 1. *Анапсикве нохквалы эрыг* ‘Медведя (букв.: братишку) поднимающая песня’. Уй эрыг. Исп. Самбиндалова Дарья Степановна, 1931 г.р. Записали Комаров Е.В. и Солдатова Г.Е. в августе 1992 г. в с. Хулимсунт Березовского р-на Тюменской обл. Нотная запись в 1-й редакции опубл.: [Мазур, Солдатова, 1997, с. 39].

Пример 2. *Ладозвукорядная схема напева уй эрыг* (см. пример 1).

Пример 3. *Ворие, сан камлэн...* ‘Лес, проснись’. Холи эрыг. Исп. Гындыбин Никита Лукьянович, 1916 г.р. Записали Мазур О.В. и Солдатова Г.Е. в январе 1991 г. в с. Сосьва Березовского р-на Тюменской обл. Нотная запись в 1-й редакции опубл.: [Мазур, Солдатова, 1997, с.43].

Пример 4. *Ладозвукорядная схема напева холи эрыг* (см. пример 3).

Пример 5. *Нюрум уй ныгукве...* ‘Медведя (букв.: тундрового зверя) сынок’. Уй эрыг. Исп. Таратов Пётр Сергеевич, 1904 г.р. Записали Мазур О.В. и Солдатова Г.Е. в октябре 1989 г. в с. В. Нильдино Березовского р-на Тюменской обл.

Пример 6. *Ур мис хум асюкве...* ‘Горный мисхум, отец [мой]’. Тулыглап эрыг. Исп. Таратов Пётр Сергеевич, 1904 г.р. Записали Лопсан Н.А. и Солдатова Г.Е. в сентябре 1988 г. в с. В. Нильдино Березовского р-на Тюменской обл. Нотная запись в 1-й редакции опубл.: [Мазур, Солдатова, 1997, с. 42].

Пример 7. *Уш отр ойка мань ныгрись...* ‘Городского богатыря-старика (=духа) младший сын’. Тулыглап эрыг. Исп. Таратов Пётр Сергеевич, 1904 г.р. Записали Лопсан Н.А. и Солдатова Г.Е. в сентябре 1988 г. в с. В. Нильдино Березовского р-на Тюменской обл.

Пример 8. Звукоряд напева тулыглап эрыг (см. пример 7).

Пример 9. Звукоряд напева тулыглап эрыг (см. пример 7), структурированный по ячейкам и ладозвукорядная схема ячеек.

Пример 10. *Хулюмхул эрыг* ‘Песня язя’. Тулыглап эрыг. Исп. Таратов Пётр Сергеевич, 1904 г.р. Записали Лопсан Н.А. и Солдатова Г.Е. в сентябре 1988 г. в с. В. Нильдино Березовского р-на Тюменской обл. Нотная запись в 1-й редакции опубл.: [Soldatova, 1990 а, с.6; Soldatova, 1990 б, с. 38].

Пример 11. Ладозвукорядная схема ячеек напева тулыглап эрыг (см. пример 10).

Пример 12. Звукоряд напева тулыглап эрыг (см. пример 11).

Пример 13. *Павлыһ ойка яныг пыгрись...* ‘Деревенского старика (=духа) старший сын’. Уй эрыг. Исп. Таратов Пётр Сергеевич, 1904 г.р. Записали Лопсан Н.А. и Солдатова Г.Е. в сентябре 1988г. в с. В. Нильдино Березовского р-на Тюменской обл.

Оксана Эдуардовна Добжанская ,
*доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры искусствоведения
Арктического государственного
института культуры и искусств*

dobzhanskaya@list.ru

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ САМОДИЙСКИХ НАРОДОВ

Музыкальная культура самодийских народов (ненцев, энцев, нганасан, селькупов) представляет собой уникальное образование в культурном разнообразии коренных народов Северной Азии, обусловленное спецификой образа жизни, культурно-хозяйственной деятельности, мировоззрения и эстетических установок этих народов. Самодийские народы относятся к коренным малочисленным народам Российской Федерации³. Самодийские языки являются самостоятельной языковой группой в составе генетической общности уральских языков, сформировавшейся в 6-4 тысячелетии до н.э. на территории Среднего Урала и Западной Сибири [Хелимский 2000, 13]⁴. В прошлом языковая группа самодийских

³ По данным Всероссийской переписи населения 2010 года, ненцев насчитывается 44640 человек; селькупов — 3649 человек; нганасан — 862 человека; энцев — 227 человек [perepis 2010].

⁴ В уральскую языковую семью входят 3 языковые группы: самодийская (селькупский, ненецкий, энецкий, нганасанский языки), угорская (хантыйский, мансийский, венгерский) и финно-пермская (коми, удмуртский, марийский, мордовский, саамский, прибалтийско-финский, финский, карельский, вепский, ижорский, водский, эстонский, ливский) [Хелимский 2000, 537].