

ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки»

На правах рукописи



ТИРОН Екатерина Леонидовна

**ПЕСНИ ТУВИНЦЕВ-ТОДЖИНЦЕВ:
ЖАНРЫ *ЫР* И *КОЖАМЫК***

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,

доцент Г. Б. Сыченко

Новосибирск, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ТУВИНЦЕВ-ТОДЖИНЦЕВ	22
1.1. Песенная традиция в контексте интонационной культуры	22
1.1.1. Место песенной традиции в системе интонационной культуры тувинцев-тоджинцев	22
1.1.2. Свадебные песни	26
1.1.3. Колыбельные песни	30
1.2. Семантическая дифференциация жанров <i>ыр</i> и <i>кожамык</i>	36
1.2.1. Представления тувинцев-тоджинцев о песенной традиции	37
1.2.2. Образно-тематическое содержание текстов <i>ыр</i>	40
1.2.3. Образно-тематическое содержание текстов <i>кожамык</i>	46
ГЛАВА 2. ВРЕМЕННЫЕ ПАРАМЕТРЫ ОРГАНИЗАЦИИ <i>ЫР</i> И <i>КОЖАМЫК</i> ..	54
2.1. Система стихосложения тоджинской песенной поэзии	54
2.2. Слогоритмическая организация <i>ыр</i> и <i>кожамык</i>	67
2.3. Темп как жанрово-дифференцирующий маркер песенной традиции тоджинцев	80
2.3.1. Метрономический темп	87
2.3.2. Архитектонический темп и продолжительность строки ...	90
2.3.3. Строковая плотность и внутренний темп	95
2.3.4. Слогоритмический темп	103

ГЛАВА 3. ЗВУКОВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ТУВИНЦЕВ-ТОДЖИНЦЕВ	106
3.1. Мелодическая дифференциация напевов <i>кожамык</i>	106
3.2. Ладозвукорядная организация <i>кожамык</i>	112
3.2.1. Общая характеристика звуковысотной системы <i>кожамык</i> ...	119
3.2.2. Композиционная функциональность звуковысотной системы напевов <i>кожамык</i>	121
3.2.3. Временная протяженность ступеней <i>кожамык</i>	135
3.3. Ладозвукорядная организация <i>ыр</i>	138
3.3.1. Общая характеристика звуковысотной системы <i>ыр</i>	139
3.3.2. Композиционная функциональность звуковысотной системы <i>ыр</i>	141
3.3.3. Временная протяженность ступеней <i>ыр</i>	147
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	152
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	156
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ	157
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА	175
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК ОСНОВНЫХ НОТНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ ...	178
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОБРАЗЦЫ ПЕСЕН ТУВИНЦЕВ-ТОДЖИНЦЕВ	179
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. КОММЕНТАРИИ К ПЕСЕННЫМ ОБРАЗЦАМ	234
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. ТОДЖИНСКИЕ ИСПОЛНИТЕЛИ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА	253
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. ТОДЖИНЦЫ: ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК	258

ВВЕДЕНИЕ

Тувинцы-тоджинцы – этнолокальная группа тувинцев, проживающих в горно-таежной северо-восточной части Республики Тува. Отличия тувинцев-тоджинцев от других тувинцев проявляются в этногенезе, антропологии, языке, хозяйственно-культурном типе [10; 136]¹.

Степень разработанности темы исследования. История собирания тоджинских песен, по-видимому, начинается с 1897 г. По направлению Русского географического общества выпускник Санкт-Петербургского университета П. Е. Островских, ученик Э. Ю. Петри, а также краевед-любитель, учитель с. Усть-Абаканское и вольнослушатель факультета восточных языков Санкт-Петербургского университета М. И. Райков проводили антропологические, этнографические и лингвистические исследования тоджинцев [95; 96]². Экспедиционный маршрут проходил по рекам Сыстыг-Хем, Бий-Хем и Тоора-Хем, конечной пунктом являлось озеро Азас. Работа проводилась только у скотоводческого населения, «дореволюционная экспедиция П. Е. Островских ... не достигла мест, населенных оленеводами» [10, с. 3].

Участниками экспедиции при сборе лингвистического материала тувинцев-тоджинцев было записано некоторое количество песен, о чем свидетельствуют три опубликованных в отчете М. И. Райкова песенных текста с переводом на русский язык, которые можно отнести к жанру *кожамык* [96, с. 201]. П. Е. Островских планировал представить в Русское географическое общество

¹ Подробный этнографический очерк о тоджинцах и истории их изучения см. в Приложении.

² Этнографическая коллекция хранится в Берлинском музее народоведения. Экспедиционный дневник П. Е. Островских «был своевременно представлен в Русское географическое общество <...>, но из-за большой стоимости издания не был опубликован» [74, с. 11].

образцы напевов тоджинских песен [95, с. 156]. До настоящего времени эти материалы не опубликованы.

Систематическая запись и изучение тоджинского фольклора начались только с середины XX века [123]. Во многом это было связано с созданием в 1945 г. Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (ТНИИЯЛИ, ныне – Тувинский институт гуманитарных исследований, ТИГИ). Отметим, что первым его директором был учитель, один из основоположников тувинской науки Л. Б. Чадамба, родившийся в местечке Хон-Шол Тоджинского кожууна. В 1955 г. состоялась первая фольклорная экспедиция ТНИИЯЛИ в Тоджу под руководством А. К. Калзана. В ходе экспедиции была проведена работа с такими знатоками фольклора, как Ч. Серен, Б. Балбыр, Ч. Ак и М. Ак³.

Известно о записи фольклорных текстов тоджинцев (песен, сказок, пословиц и поговорок, загадок, благословений и др.) во время трех диалектологических экспедиций в Тоджинский район под руководством З. Б. Чадамба (1959, 1960, 1968 гг.). В приложении к монографии «Тоджинский диалект тувинского языка» ею приводятся образцы фольклора речного и таежного говора тоджинцев [136]⁴. Раздел *ырлар* ‘песни’ включает три однострофных поэтических образца, исполненных Ч. Х. Сереном.

Монография С. И. Вайнштейна «Тувинцы-тоджинцы. Историко-этнографические очерки» содержит публикацию 13 песенных текстов *ыр* без указания имен исполнителей [10]⁵. Поэтические тексты песен, опубликованные З. Б. Чадамба и С. И. Вайнштейном как тексты *ыр*, по тематическому содержанию ближе к образцам *кожамык*, записанных в последнее время.

Некоторые тоджинские песенные тексты, например, тексты *ыр* «*Чаапты-Хем*» и «*Тоора-Хем*», текст о последнем Тоджинском нойоне по имени Тонгутчук

³ Записанные в этой экспедиции сказки и благопожелания опубликованы в [127; 144].

⁴ В основном, это жанры несказочной прозы, а также *тавызыктар* ‘загадки’, записанные от С. А. Кол, Б. К. Бараан, А. К. Ак, Д. О. Ак, Н. Д. Кол.

⁵ Автором приводится также один образец мелодии инструментального наигрыша [10, с. 153].

(вариант текста см. в [1, с. 133]) опубликованы Ю. Ш. Кюнзегешем в сборнике поэтических текстов тувинских *кожамык* [143].

Пожалуй, самое большое на сегодняшний день количество песенных текстов тоджинцев, а именно тексты *ыр* «Тожама», «Чекпелиг», «Өдүген-Тайга» и около тридцати текстов *кожамык* собраны и опубликованы в 1996 г. в небольшой брошюре на тувинском языке директором этнографического музея при средней школе с. Адыр-Кежиг, краеведом Т. Т. Кушкаш [140].

Первые записи и публикация напевов тоджинских песен принадлежат, по-видимому, М. М. Мунзуку. Возможно, М. М. Мунзуком было записано большее количество тоджинских песен, однако нам известно о публикации трех из них в 1956 г. в тувинском песенном сборнике «Ырлар» [149]. Этот сборник представляет собой первую крупную публикацию тувинских народных песен. Он состоит из трех разделов, включающих старинные народные песни, современные народные песни, а также частушки и дуэты.

В разделе современных народных песен содержится *ыр* «Аңчы арат» (сейчас ее называют «Өдүген-Тайга»), записанная в 1938 г. М. М. Мунзуком от исполнителя, имя которого не указано [там же, С. 131-132]. Две другие тоджинские песни: *ыр* «Чашпы-Хем» и мелодия без текста, помещены в раздел старинных народных песен. Песня *ыр* «Чашпы-Хем» записана М. М. Мунзуком в 1943 г. от артиста В. Монгальбии после его поездки в Тоджу [там же, с. 18-19]. В 1948 г. от О. Н. Биче-оола зафиксирована мелодия, распространенная, по мнению составителей, в основном, в Тоджинском районе [там же, с. 86].

В 1959 г. вышел еще один сборник тувинских песен «Ырлажыылы: ырлар чыындызы», составленный С. Б. Пюрбю. В нем также содержатся тоджинские песни «Аңчы арат» и «Чашпы-Хем», определяемые как тувинские народные песни [148, с. 44, с. 134]. Паспортных данных о собранных материалах не приводится.

Публикации песен «Аңчы арат» и «Чашпы-Хем» у М. М. Мунзука и С. Б. Пюрбю различаются несущественно. Это касается, прежде всего, тактировки

песен и продолжительности некоторых долгих звуков. Поэтические тексты, мелодии и даже их звуковысотное положение практически совпадают.

В 1963 г. С. М. Бюрбю в сборнике «Тувинские народные песни» опубликована тоджинская песня «*Арат-охотник*» (она же «*Аңчы арат*») [126, с. 20]. Особенностью сборника является то, что 14 мелодий тувинских народных песен сопровождаются поэтическим текстом на русском языке. Текст является опозитизированным переводом, выполненным С. В. Козловой. Комментариев к песням не имеется.

В основном разделе монографии А. Н. Аксенов приводит песни «*Өдүген-Тайга*» (впервые песня была названа именно так) и «*Чашпы-Хем*» [1, С. 98–101]. В примечаниях к песням автор указывает на их локальную принадлежность к Тоджинскому району. Однако, обе они были записаны в Кызыле в 1956 г. от М. М. Мунзука и К. Н. Мунзук. К ыр «*Чашпы-Хем*» прилагается еще один вариант тоджинского текста, который, по нашему мнению, ближе жанру *кожамык*. Исполнитель данного текста не указан. Еще два публикуемых варианта песен «*Өдүген-Тайга*» и «*Чашпы-Хем*» были записаны А. Н. Аксеновым в 1956 г. в Кызыле от К. Булатова [там же, с. 209]. По-видимому, это единственный представитель северо-восточной Тувы, с которым удалось поработать собирателю [там же, с. 232]. Отметим, что все образцы весьма близки к современным как по тексту, так и по напеву [124].

В монографии содержится тоджинский вариант песни «*Дээң-дээң*», зафиксированный А. Н. Аксеновым в 1944 г. от тувинского композитора А. С. Лаптана. Поэтический текст песни включает всего два стиха (т. е. половину строфы). Кроме того, он взят в квадратные скобки, за исключением вставных слов *дээң-дээң*. Это может означать, что А. С. Лаптаном был исполнен лишь приблизительный поэтический текст. Для него важным было передать напев, который, по его мнению, характерен для тоджинцев [1, с. 157]. В разделе песен «о новой жизни» содержится уже упоминавшийся текст о Тонгутчуке — последнем Тоджинском нойоне [там же, с. 133].

С деятельности А. Н. Аксенова начинается история научного исследования тувинского музыкального фольклора. Исследователь дважды побывал в Туве: в 1943–1944 и в 1956 гг. В первой экспедиции он нотировал музыкальный фольклор на слух, а во второй – работал со звукозаписывающей аппаратурой. Всего А. Н. Аксеновым сделано около пятидесяти звукозаписей, некоторые из них имеют отношение к тоджинскому песенному фольклору. По-видимому, это и есть первые звукозаписи тоджинских песен. Однако А. Н. Аксенову удалось записать тоджинские песни не от тоджинцев и не в Тодже. Исполнителями являлись главным образом представители тувинской интеллигенции: А. С. Лаптан, М. М. Мунзук и К. Н. Мунзук.

А. Н. Аксенов отметил локальные отличия тувинской музыки, выделив западную, юго-восточную и центральную манеры пения. О манере пения на северо-востоке Тувы автор говорит как об особой, ссылаясь при этом на мнение В. Ш. Кок-оола и М. М. Мунзука. Самому А. Н. Аксенову «певцов из северо-восточных районов Тувы (хожун Тоджа) ... не удалось записать, за исключением одного, манера исполнения которого могла быть не характерна для местного стиля» [1, с. 232].

Новый этап работы по сбору и публикации тоджинского музыкального фольклора осуществился в рамках деятельности ТНИИЯЛИ, в архиве которого хранится большое количество магнитных лент и аудиокассет. Первые фонозаписи тувинцев относятся к 1944 г., однако полевые аудиозаписи тоджинского фольклора обнаруживаются начиная с 1970-х гг.

Наиболее ранняя коллекция собрана в 1973 г. З. К. Кыргыс (Нурсат). В описаниях к материалам коллекции приводятся два наименования песенных жанров: *эрги шагның ыры* ‘старинная народная песня’ и *кожамык аялгазы* ‘мелодия кожамык’. Образцы *эрги шагның ыры* записаны от Б. М. Байыржап, О.-Ш. Т. Ак, С. Т. Чоодунай, Э. Кол, Х. С. Соколова и Л. Чистякова. Образцы *кожамык* исполнены Ч. В. Байыр-оолом, С. К. Байыр-оол и К. Доржу. Восемь нотированных образцов *кожамык*, атрибутированных автором как тоджинские, опубликованы в сборнике [141, с. 42–45, 64–67]. Следует заметить, что они были запи-

саны в Тоджинском районе от Ч. В. Байыр-оола и С. К. Байыр-оол. Последняя является уроженкой Улуг-Хемского района.

В коллекции 1974 г., собранной в Тодже О. К. Дарымой, М. Шангыр-оолом и О. Демер-оолом содержится песня *«Аңчы кижиниң ыры»* в исполнении Л. Ак. Два образца *кожамыктар* записаны в 1975 г. К. О. Ооржаком и В. В. Охотниковым от Э. Ака.

В Архиве ТИГИ хранятся материалы, собранные в 1988 г. в разных районах Тувы Т. Левиным, Э. Е. Алексеевым и З. К. Кыргыз во время Советско-американской экспедиции. В числе исполнителей представлены тувинцы-тоджинцы: Г. Б. Хертек, А. Д. Кол, Т. Т. Кушкаш, П. Х. Орай-оол, Х. Д. Бараан, Ш. Ш. Салчак, Л. Ш. Дупчун. В данной коллекции содержатся тоджинские песни *ыр «Өдүген-Тайга»*, *«Чекпелиг»* и *«Тожама»* и множество *кожамык*.

В 1989 г. в Кызыле З. Б. Самдан от тоджинца А. Б. Нугуурака записаны образцы *кожамыктар*. В 1990 г. там же неоднократно проводилась работа с В. М. Хюрбеком. С. М. Орус-оол от него зафиксировано шесть песен, Б. К. Болат-оолом и А. К. Кужугет – 16 куплетов *кожамыктар* и *ыр «Чапты-Хем»*. В 1991 г. А. К. Кужугет и С. М. Орус-оол была проведена экспедиция в Тоджинский район, в ходе которой собраны образцы *ыр «Чекпелиг»* от М. Б. Куулар и *ыр «Өдүген»* от Д. Т. Чанчибай, а также *кожамык* от М. Б. Куулар, Ч. Ч. Балдан и С. М. Саая.

Таким образом, в Архиве ТИГИ содержится большое количество образцов песенных жанров тувинцев Тоджи, часть из которых являются уроженцами других районов Тувы. К настоящему моменту из всего этого массива были опубликованы только восемь образцов с мелодиями.

В тувинской музыкальной фольклористике региональный аспект специально начинает исследоваться лишь в последнее время. Такие фундаментальные работы, как монографии З. К. Кыргыз, В. Ю. Сузукей и Е. К. Карелиной, посвященные различным аспектам тувинской музыкальной культуры, имеют обобщающий характер, рассматривают музыкальную культуру тувинцев в целом и не учитывают ее локальную специфику [40; 71; 106]. Песни тувинцев-тоджинцев (и других групп тувинцев) в этих работах отдельно не выделяются.

Исследование А. Д.-Б. Монгуш, направленное на изучение тувинского песенного фольклора, включает анализ нескольких песен тувинцев-тоджинцев [88]. В центре внимания автора находится ладозвукорядная система тувинского песенного мелоса. Локальные особенности тувинских песен, а также различия ладозвукорядных систем отдельных песенных жанров в задачи исследователя не входят.

Суммируя вышесказанное, следует отметить, что песни тувинцев-тоджинцев в исследовательской литературе и песенных сборниках представлены эпизодично, рассматриваются в массиве общетувинской музыкальной культуры.

Целенаправленно музыкальный фольклор тоджинцев начал собираться и исследоваться, по-видимому, только в 1990-е гг. В этот период на совещаниях главной редколлегии серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» был поставлен вопрос о региональном изучении тувинской музыкальной культуры. Экспедиции сотрудников Новосибирской государственной консерватории в Тоджинский район стали началом крупного проекта по сбору материалов и выявлению локальной специфики тувинской традиционной музыкальной культуры. К настоящему моменту проведено 9 экспедиций, в ходе которых были обследованы восточные (Тоджинский, 1997, 1999 и 2003 гг. и Тере-Хольский, 2007), западный (Сут-Хольский, 2005) и южные (Эрзинский, 2005, 2007, Тес-Хемский, 2007, Монгун-Тайгинский, 2008, Овюрский, 2009) районы Республики Тыва [17; 49; 107; 108; 111; 112; 116; 119]⁶.

Большинство экспедиций проведено под руководством Г. Б. Сыченко, за исключением Сут-Хольской (рук. Н. М. Кондратьева) и Овюрской экспедиции (рук. Е. Л. Тирон). В экспедициях в разные годы также принимали участие М. М. Бадыргы, О. В. Новикова (Дондупова), А. Х. Кан-оол, А. Д.-Б. Монгуш, М. В. Петрунина, Н. М. Скворцова. Выбор географически отдаленных районов связан с их меньшим обследованием тувинскими собирателями. Кроме того, данные районы являются зонами межэтнических контактов, способствующих форми-

⁶ Материалы экспедиции в Туву, проведенной в 1980-е гг. под руководством Ю. И. Шейкина (Новосибирская государственная консерватория), по-видимому, хранятся в личном архиве собирателя.

рованию локальной специфики. В настоящее время на основе собранных материалов проводятся музыкально-диалектологические исследования тувинского песенного фольклора. В частности, исследуются эрзинская и сут-хольская песенные традиции [27 – 34; 54].

Сектором фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН совместно с ТНИИЯЛИ проведены три комплексные экспедиции в Туву: в 1984 г. в Сут-Хольский район (рук. А. Б. Соктоев), в 2001 г. в Бай-Тайгинский район (рук. Н. А. Алексеев) [130], в 2003 г. в Тоджинский район (см. ниже). Экспедиционные материалы собирались для публикации в тувинских томах академической двуязычной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока».

Остановимся более подробно на тоджинских экспедициях. Первая из них состоялась во второй половине 1980-х гг. под руководством Р. Б. Назаренко⁷. В составе экспедиции 1997 г. работали Г. Б. Сыченко (рук.) и О. В. Новикова (Дондупова). Были обследованы сс. Адыр-Кежиг, Тоора-Хем и Ий, в которых проживает большинство населения Тоджинского района⁸. Записан материал от 19 исполнителей, 15 из которых являются представителями тоджинских родов *Ак*, *Бараан*, *Кол* и *Хоюк*. Четыре исполнителя – переселенцы из других районов Тувы: Улуг-Хемского, Бай-Тайгинского и Монгун-Тайгинского⁹. В состав экспедиции 1999 г. входили Г. Б. Сыченко (рук.) и Н. М. Скворцова. Ими были обследованы те же поселки. Материал записан от 27 информантов (родовые группы *Ак*, *Бараан*, *Кол*, *Хоюк* и *Маады*, трое – переселенцы).

Экспедиция 2003 г. проводилась Институтом филологии СО РАН совместно с ТИГИ для обеспечения материалами планирующегося тома «Фольклор тувинцев-тоджинцев». В составе экспедиции: Г. Б. Сыченко, С. М. Орус-оол (соруково-

⁷ До 1993 г. материалы экспедиции находились в АТМ НГК. В настоящее время местонахождение данных материалов неизвестно.

⁸ Тоора-Хем является административным центром района и самым крупным населенным пунктом (2233 чел), довольно многочисленно также население сс. Адыр-Кежиг (1127 чел.) и Ий (1141 чел). Мало проживающих в двух других селах района: Хамсаре (156 чел) и Сыстыг-Хеме (187 чел), а также вне населенных пунктов на территории Ийской и Азасской сельских администраций (около 200 чел) (см. Основные итоги переписи населения 2002 г.).

⁹ Более подробно материалы тоджинских экспедиций описаны в Главе 1.

дители), Е. Л. Крупич (Тирон), К. А. Сагалаев, Ч. С. Чондан, О. К. Шыырап и Ж. М. Юша. Работа велась в сс. Тоора-Хем, Адыр-Кежиг, Ий, Сыстыг-Хем и на Зеленом озере, были опрошены 25 информантов. Повторные экспедиции зафиксировали во многом схожий материал: варианты песен, обрядов, а также ряд новых произведений.

Благодаря накопленному материалу трех тоджинских экспедиций, начинают появляться статьи, посвященные тоджинскому музыкальному фольклору. О. В. Дондупова описывает интонационные традиции тоджинцев, выявленные на основе экспедиционных наблюдений [18]. Музыкально-поэтические параллели между песенными стратами интонационных культур тоджинцев и тофаларов проводятся в статье В. В. Мазепуса и Н. М. Скворцовой [84]. Н. М. Скворцовой сделаны некоторые наблюдения над процессами, происходящими в поющемся тексте тоджинских *ыр* [102].

Г. Б. Сыченко принадлежат статьи, посвященные жанровой атрибуции шаманских песен различных этносов Южной Сибири, в том числе и тоджинских [113; 155]. В частности, анализируются шаманские песни *хам ыры*¹⁰, записанные от Ч. М. Барана в 1997 г. На основе сравнения записанных материалов сделано заключение о проявлении оленеводческой специфики в интонационной культуре тоджинцев и о слабой выраженности у них «степного комплекса» [116].

Некоторые результаты исследования песенной традиции опубликованы диссертантом. В частности, описан ее этнокультурный контекст, дана образно-тематическая характеристика, рассмотрены стихосложение и слогоритмическая организация *ыр* и *кожамык*, изложены результаты темпового анализа песен, отдельные статьи посвящены колыбельным песням тоджинцев, жанру *ыр* в сравнении с шаманскими песнями, песне *ыр «Өдүген-Тайга»* [57–65; 119; 121–124]. На материале тоджинского музыкального фольклора разрабатываются теоретические и методологические аспекты, касающиеся понятия «типовой напев», слогоритмической и темповой организации [62; 117; 121; 122].

¹⁰ Данный термин зафиксирован от тоджинских информантов.

Итак, анализ собранных и опубликованных источников по тоджинскому фольклору показывает, что до настоящего момента интонационная культура тоджинцев не становилась объектом специального анализа. В отечественном и зарубежном этномузыкознании до настоящего времени отсутствуют исследования, посвященные фольклору тувинцев-тоджинцев, который ранее рассматривался в общем массиве тувинского музыкального фольклора. Таким образом, обращение к неисследованной ранее интонационной культуре, предпринимаемое в настоящей работе, в значительной мере обуславливает его **актуальность**.

Малочисленность тоджинцев и стремительность угасания их традиционной культуры, во многом связанная с тенденциями глобализации и ассимиляции малочисленных этносов, еще более усиливают актуальность исследования всех сторон его духовной культуры.

По мнению автора диссертации, на данном этапе исследования целесообразно изучать музыкальный фольклор тувинцев-тоджинцев как самостоятельное явление, родственное, но не тождественное общетувинскому музыкальному фольклору. В качестве **объекта исследования** в работе избрана песенная жанровая традиция, являющаяся наиболее массовой и хорошо сохраняющейся сферой тоджинской музыкальной культуры.

Традиционные песни тувинцев-тоджинцев фольклорными исполнителями обозначаются двумя терминами: *ыр* ‘песня’ и *кожамык* ‘припевка, частушка’¹¹. Мы интерпретируем их как два основных жанра, которые, в свою очередь, подразделяются на отдельные жанровые виды и разновидности (например, *өней ыры*, *куда ыры*, *ойтулааш кожамык*). Отметим, что проблема жанра заслуживает специального рассмотрения. В некоторых традициях корректное и непротиворечивое определение того или иного жанра представляет собой особую научную проблему (см., например, [76]). Однако в данном случае проблемой, на наш взгляд, является наличие двух лексем, обозначающих песенный жанр в целом.

Исходя из этого, **предметом исследования** является соотношение песенных жанров *ыр* и *кожамык*, установление сходства и различия между ними, иными

¹¹ Музыкальной терминологии посвящено специальное исследование У. О. Монгуш [90].

словами – проявление жанровой оппозиции на различных уровнях организации песенной традиции. Данная оппозиция жанров была представлена у А. Н. Аксенова, дифференцирующего тувинские народные песни на *ыр* и *кожамык*. Исследователь дает краткую характеристику различий между жанрами и классифицирует *ыр* на лирические (о родном крае, о скотоводстве, об охоте, о любви), исторические песни (о восстании «шестидесяти богатырей») и современные народные песни.

З. К. Кыргыз систематизирует песни на приуроченные и не приуроченные группы (по Е. В. Гиппиусу). Ею предлагается разделение тувинских *ыр* на *узун ырлар* ‘протяжные песни’ и *кыска ырлар* ‘короткие песни’. Экспедиции, проведенные Новосибирской консерваторией в последние годы, показали, что в каждом из обследованных районах Тувы имеют собственные системы песенных жанров и песенной терминологии. Противопоставление *узун* и *кыска ырлар* в народной терминологии встречается далеко не везде. Тоджинские информанты также не используют данные термины. Проблема жанровой классификации поднималась в работах А. Д.-Б. Монгуш, подчеркивающей необходимость ее разработки в отношении тувинской музыки и песен в частности [86–88].

Итак, в настоящее время существует проблема детального исследования современной жанровой системы тувинских песен, решить которую, по нашему мнению, возможно лишь при дифференцированном изучении каждой из локальных традиций Тувы.

Цель диссертационного исследования состоит в целостном и системном описании песенной традиции тувинцев-тоджинцев в аспекте сравнительного изучения жанров *ыр* и *кожамык*. Данная оппозиция анализируется комплексно, с выявлением системы дифференцирующих признаков на уровнях функционирования, семантики, поэтики, стихосложения, слогоритмической, темповой, ладозвукорядной и ладофункциональной организации каждого из жанров.

В соответствии с поставленной целью определяются следующие **исследовательские задачи**:

- рассмотрение песенной традиции и ее внутреннего устройства в контексте современной интонационной культуры тувинцев-тоджинцев;
- описание семантических аспектов песенной традиции тувинцев-тоджинцев, в том числе этнокультурного контекста, временных и ситуативных обстоятельств функционирования жанров *ыр* и *кожамык*, образно-тематического содержания поэтических текстов;
- сравнительный анализ временных параметров организации двух основных песенных жанров: системы стихосложения, слогоритма, темпа;
- проведение мелодической дифференциации типовых напевов *кожамык*;
- сравнительный анализ ладозвукорядной и ладофункциональной организации *ыр* и *кожамык*; выявление композиционной функциональности и временной протяженности ступеней.

Материалом исследования являются образцы песенной традиции тувинцев-тоджинцев, записанные сотрудниками и студентами Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (О. В. Дондуповой, Н. М. Скворцовой, Г. Б. Сыченко) в ходе экспедиций в Тоджинский кожуун в 1997 и 1999 гг.¹². Общее количество фоноединиц составляет 377, из них 85 образцов представляют традиционные *ыр* и *кожамык*, зафиксированные от 24 тоджинских информаторов. Аналитическому рассмотрению были подвергнуты 28 образцов *ыр* (63 строфы, 279 строк), 57 *кожамык* (123 строфы, 496 строк), а также 19 колыбельных (28 строф, 112 строк) и 8 свадебных песен (20 строф, 80 строк). Не привлекались к анализу образцы песен современной стилистики, а также нестабильные исполнительские варианты.

Поэтические тексты данных коллекций были расшифрованы и переведены на русский язык филологом, носителем тоджинского диалекта З. Б. Чадамба, некоторые уточнения выполнены Ж. М. Юша и диссертантом. Нотирование песен осуществлено Н. М. Скворцовой и автором работы. Анализ этнокультурного контекста песенной традиции тоджинцев основан на изучении материалов полевых дневников [156– 161] и текстов песен.

¹² Материалы хранятся в Архиве традиционной музыки НГК, коллекции А0129 и А0141.

Отметим, что архивные материалы ТИГИ по тоджинским песням в работе не используются. Мы считаем, что их привлечение внесло бы дополнительный, исторический аспект исследования, учитывающий разновременное состояние традиции. Наше внимание направлено на дифференциацию двух песенных жанров, зафиксированных в определенный момент времени. Это позволит в дальнейшем проводить сравнительно-историческое исследование песенной традиции тоджинцев. Материалы коллекции 2003 г., несмотря на хронологическую близость, демонстрировали признаки начинающейся трансформации традиции, поэтому в исследовании не задействованы.

Методология и методы исследования. Для исследования песенной традиции нами избран комплексный подход, являющийся фундаментом для отечественной фольклористики (см., например, [39; 85; 131]). В качестве методологической основы исследования применяются методы и конкретные аналитические методики, разработанные в этнологии, филологии и музыкальной фольклористике. Общая характеристика традиционной культуры и языка тоджинцев выполнена с опорой на труды С. И. Вайнштейна и З. Б. Чадамба [10; 136]. При рассмотрении песенной традиции как культурного феномена мы опираемся на концепции интонационной культуры этноса и культурного контекста этномузыкальных систем [47; 82; 103; 118; 138]. Под интонационной культурой понимается «совокупность всех регулярных культурно осмысленных звуковых феноменов, порождаемых деятельностью данного человеческого сообщества и являющихся главным ожидаемым результатом этой деятельности» [47, с. 212].

При анализе вербальных текстов тоджинских песен мы опираемся на принятые в фольклористике методы анализа поэтики и стихосложения [41; 42; 68; 69; 81; 92; 93]. До настоящего момента тоджинское стихосложение не являлось объектом рассмотрения. В связи с тем, что оно близко к тувинскому и тюркскому стиху в целом, в анализе мы опираемся на основные положения, разработанные в специальной литературе по тюркскому стиховедению, причем особое внимание уделяется стихосложению тюркоязычных народов Сибири [19; 24–26; 41; 42; 55; 69; 78; 98; 100; 128; 129; 132 и др.], в частности, тувинскому стихосложению [17;

125]. В работе привлекаются также мнения об устройстве песенного стиха, высказанные музыковедами [1; 71].

При описании ритмико-архитектонической организации песен основным для нас является слогоритмический метод, сложившийся в восточно-славянской музыкальной фольклористике и апробированный на материале многих музыкальных традиций народов России и Сибири [6–8; 15; 21–23; 43; 52; 53; 99; 103; 118]. Для данного метода характерно внимание не столько к единичному фольклорному факту, сколько к типовым инвариантным структурам, моделирование которых производится на основе сравнения отдельных вариантов, то есть главное место уделяется глубинным уровням ритмики.

В изучении темпового параметра использовалась методика, разработанная В. В. Мазепусом, Н. М. Кондратьевой и Н. С. Капицыной в опоре на концепцию «внутреннего темпа» американского этномузыковеда М. Колински [36–38; 83].

Характеристика звуковысотной организации дается на методологической основе зарубежной и, особенно, отечественной этномузыкологии [2; 3; 9; 14; 20; 44; 80; 151; 152; 154], в том числе использовались некоторые разработки новосибирских исследователей [11; 16; 36; 37; 45; 46; 48–51; 54; 91; 110; 118]. Некоторые аспекты ладовой организации тувинской музыки рассмотрены в работах А. Н. Аксенова, З. К. Кыргыс, А. Д.-Б. Монгуш [1; 71; 88; 107]. В частности, основополагающими для нас являются критерии выделения ладовых опор в тувинских песнях, описанные А. Н. Аксеновым.

При сравнительном изучении двух жанров песенной лирики широко применялись статистические методы, позволяющие дать более объективное представление о распространенности того или иного явления и избежать субъективности в оценках [137].

Научная новизна работы заключается в том, что впервые песенная традиция тоджинцев становятся объектом самостоятельного исследования. Предлагается и апробируется методика сравнительного изучения песенных фольклорных жанров одного из коренных сибирских этносов. В результате выявляется система признаков, дифференцирующих жанры *ыр* и *кожамык*

тувинцев-тоджинцев. Впервые анализируется система стихосложения песенных текстов, слогоритмическая, темповая, ладозвукорядная и ладофункциональная организация песен тувинцев-тоджинцев. Впервые предпринята мелодическая дифференциация типовых напевов жанра *кожамык*. Характеризуется специфика тоджинских текстов, связанная с оленеводческой деятельностью и локальной топонимикой. Проводятся некоторые параллели с другими традициями Южной Сибири. В научный оборот вводятся тексты, переводы и нотировки ранее не опубликованных образцов тоджинского песенного фольклора.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в фиксации и исследовании угасающей в настоящее время традиции. Теоретическая значимость работы состоит также в развитии методики комплексного сравнительного исследования двух близких жанров внутри целостной песенной традиции. Подобная методика может быть использована при анализе других песенных систем. Кроме того, на новом материале апробируются методика анализа темповых показателей, предложенная относительно недавно новосибирскими учеными.

Результаты исследования будут использованы при подготовке тома «Фольклор тувинцев-тоджинцев» академической 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», сборника «Песенная культура тувинцев-тоджинцев» планирующейся серии «Сибирская этномузыкалогия и фольклористика». На материалах диссертации были подготовлены описания объектов нематериального культурного наследия Российской Федерации «Песенная традиция тувинцев-тоджинцев. Жанр *кожамык*» и «Песенная традиция тувинцев-тоджинцев. Жанр *ыр*» для Портала культурного наследия России. Планируется издание DVD-диска «Музыкальный фольклор Тоджи» мультимедийной серии «Музыкальный фольклор тувинских кожуунов».

Материалы диссертации и ее теоретические положения могут использоваться в учебных курсах «Музыкальная культура Сибири», «Народное музыкальное творчество», «Музыкальная культура Тувы» и др.

Положения, выносимые на защиту:

1. Песенная традиция в настоящее время является центральным элементом интонационной культуры тувинцев-тоджинцев.
2. Ядро песенной традиции тувинцев-тоджинцев составляют жанры *ыр* и *кожамык*.
3. Преобладающей сферой проявления песенных жанров *ыр* и *кожамык* в тоджинском фольклоре является неприуроченная лирика.
4. Жанры *ыр* и *кожамык* образуют своего рода оппозицию и представляют два способа реализации лирической традиции у тувинцев-тоджинцев.
5. Синхронный срез песенной лирической традиции тувинцев-тоджинцев обнаруживает системное противопоставление жанров *ыр* и *кожамык* на всех рассмотренных уровнях: функционирование, семантика, поэтика, стихосложение, слогоритмическая, темповая, ладозвукорядная и ладофункциональная организация.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов обеспечена опорой на полевые фонозаписи, представления носителей традиции, аутентичную терминологию, значительный массив нотированного и расшифрованного материала.

Апробация результатов исследования осуществлялась на заседаниях кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории. Основные положения были изложены в докладах, прочитанных на 6 международных научных конференциях: «Чатхан: История и современность» (Абакан, 2005), «Немецкие исследователи на Алтае» (Горно-Алтайск, 2007), «Vocal Traditions of Free-metric Singing in Eurasia» (international council for traditional music (UNESCO/NGO), Berlin, 2010), «Отечественная этномузыкалогия: история науки, методы исследования, перспективы развития» (Санкт-Петербург, 2010), «Динамика традиционной культуры. Полевая этнография – 2013» (Санкт-Петербург, 2013), «Гиппиусовские чтения – 2015» (Москва, 2015); на II и III Всероссийских конгрессах фольклористов (Москва, 2010 и 2014); на региональных конференциях: «Народная культура Сибири» (Омск, 2004 – 2006, 2009, 2013), «Мельни-

ковские чтения» (Новосибирск, 2005), «Оппозиция «свой – чужой» в языке, фольклоре, литературе, музыке, культуре» (Новосибирск, 2014), «Культурное наследие тюркских народов Сибири: вчера, сегодня, завтра» (Новосибирск, 2014) и др.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы и источников, включающего 161 наименование, и пяти Приложений, содержащих этнографический очерк о тувинцах-тоджинцах, текстовые и нотированные образцы песенной традиции, справочные и информационные материалы.

Введение содержит историю изучения песенного фольклора тувинцев-тоджинцев, а также описание аналитического материала исследования. Здесь обосновывается актуальность темы, описывается степень ее разработанности, формулируются цель и задачи диссертационного исследования, положения, выносимые на защиту, определяются научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, методология и методы исследования, степень достоверности и апробация результатов, описываются структура и содержание работы.

Первая глава диссертации «Семантические аспекты песенной традиции тувинцев-тоджинцев» состоит из двух разделов. В первом разделе «Песенная традиция в контексте интонационной культуры» рассматривается система интонационной культуры тувинцев-тоджинцев, в которой выделяются несколько жанровых сфер: нарративная, паремиологическая, обрядовая, хозяйственно-промысловая, инструментальная и лирическая. Определяется место песенной традиции. Отдельные подразделы посвящены характеристике свадебных и колыбельных песен. Второй раздел «Семантическая дифференциация жанров *ыр* и *кожамык*» посвящен анализу представлений носителей традиции о различиях песенных жанров, а также образно-тематической характеристике поэтических текстов. Выявляется локальная специфика поэтических текстов песен тоджинцев.

Вторая глава «Временные параметры организации *ыр* и *кожамык*» содержит сравнительный анализ временных параметров организации двух

жанров. В первом разделе «Система стихосложения тоджинской песенной поэзии» дается характеристика системы стихосложения поэтических текстов тоджинских песен, выявляются общие и различные признаки жанров. Второй раздел «Слогоритмическая организация *ыр* и *кожамык*» посвящен слогоритму – параметру, образуемому на пересечении вебрального и музыкального компонентов песни. Третий раздел главы «Темп как жанрово-дифференцирующий маркер песенной традиции тоджинцев» включает анализ темповых показателей песенных образцов: метрономического, архитектурного, внутреннего, слогоритмического темпов и строковой плотности.

Третья глава «Звуковысотная организация песенной традиции тувинцев-тоджинцев» содержит три раздела. В первом разделе «Мелодическая дифференциация напевов *кожамык*» приводятся сведения о функционировании типовых напевов в жанре *кожамык*. Во втором разделе «Ладозвукорядная организация *кожамык*» и в третьем разделе «Ладозвукорядная организация *ыр*» описываются ладозвукорядная и ладофункциональная организации двух жанров. В частности, дается характеристика типа звуковысотной структуры, количества ступеней и амбитуса звукорядов, композиционной функциональности и временной протяженности ступеней *ыр* и *кожамык* тувинцев-тоджинцев.

В Заключении обобщаются основные результаты диссертационного исследования и намечаются перспективы дальнейшего изучения.

ГЛАВА 1. СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ТУВИНЦЕВ-ТОДЖИНЦЕВ

1.1. Песенная традиция в контексте интонационной культуры

1.1.1. Место песенной традиции в системе интонационной культуры тувинцев-тодджинцев

Система современной интонационной культуры [47] тувинцев-тодджинцев представлена несколькими жанровыми сферами: нарративной, паремиологической, обрядовой, лирической и хозяйственно-промысловой. Данные жанровые сферы реализуются в нескольких грамматических стратах [там же], точное число и состав которых в настоящее время не определены.

К нарративной сфере относятся *тоол* (общий термин для обозначения эпоса и сказок), а также жанры несказочной прозы – мифы, легенды, предания, былички *төөгү-чугаа*, бытовые рассказы, в том числе шуточные *баштаг чугаа*.

В экспедиционных коллекциях 1997 и 1999 г. содержится девять сказок *тоол* в исполнении Ч. М. Бараана, Ш. С. Самбуу и Б. Б. Дажыргана. Это богатырские сказки: «*Кара-Мооге*», «*Ходегей-Мерген*», «*Когудей-Мерген*»; сказка «*Тайганың ээзи*»; а также сказки о животных и птицах: о зайце, верблюде, кукушке, журавле и трясогуске. Эпических произведений в Тодже в экспедициях последних лет записано не было. Как пишет С. И. Вайнштейн, «произведения эпического жанра малоизвестны в Тодже» [10, с. 152]. Образцов произведений несказочной прозы одиннадцать. Интересен образец *төөгү-чугаа* «*Өскүс уруг*»

‘ребенок-сирота’ с песенной вставкой, записанный от А. К. Чатпал. Тип интонирования нарративных жанров речевой и вокальный.

К паремиологической сфере относятся загадки *тавызыктар*, скороговорки *домак*, пословицы и поговорки. Обе сферы представлены различными формами речевого интонирования. Отметим, что образцов данной сферы было записано немного.

К жанрам, связанным с промыслово-хозяйственной деятельностью, принадлежат сигналы управления домашними животными, в равной мере свойственные как оленеводам, так и скотоводам, и звукоподражания животным и птицам. Данная жанровая сфера сопряжена с сигнальным типом интонирования. Довольно большое количество образцов записано от 19 информантов.

Обрядовую сферу составляют различные по функции шаманские камлания, шаманские песни *хам ыры*, заговоры *чалбарыг*, скотоводческие заговоры, благопожелания *алгыш* и *йөрээл*, проклятия *каргыш*. К обрядовой сфере должна быть также отнесена музыка буддийского храмового ритуала, в настоящий момент не функционирующая. Для обрядовой сферы характерно предельное разнообразие типов интонирования, используемых как в чистом виде, так и в различных сочетаниях.

От восьми информантов записаны скотоводческие заговоры. Их исполнение необходимо в том случае, когда самка отказывается от своего детеныша. В Тодже зафиксированы заговоры коровы, овцы и козы. В экспедиции 2003 г. зафиксирован заговор оленихи. Интересно, что в отличие от устоявшейся тувинской терминологии, источником которой являются используемые в обрядах звукосимволические слова (*хөөглээр*, *тоотпа*, *чичилээр* соответственно), носителями тоджинской традиции скотоводческие заговоры терминологически определяются весьма разнообразно: *инек алзыр*, *өөглер* ‘заставить корову взять [теленка]’; *хой алзыр* ‘заставить овцу взять [ягненка]’, *ошкуге анай алзыр* ‘заставить козу взять козленка’, *бызаа чагыштырар* ‘приучение к теленку’, *хураган чагыштырар* ‘приучение к ягненку’, *бызаа элезиртир* ‘теленка сосать заставить’, *инек оглум хол-*

зарта ‘ребенка моей коровы заставить взять’, *хой оглум холзарта* ‘ребенка моей овцы заставить взять’, *ошку оглу алзыр* ‘ребенка моей козы заставить взять’.

Тоджинские *чалбарыг* в основном представлены записями от Ш. С. Самбуу. Это шесть фольклорных произведений охотничьих и лечебных заговоров. От В. С. Самбукая (род. в Улуг-Хемском районе) записан один образец заговора охотника. Благопожелания представлены 10 образцами. Проклятья *каргыш* были зафиксированы в экспедиции 2003 г. Интересен факт исполнения проклятья на один из типовых напевов *кожамык*. В этом случае жанр определялся как *каргыш-кожамык*.

В Тодже записаны семь шаманских песен *хам ыры* от трех информаторов: Ч. М. Бараана, С. М. Самыя (род. в Монгун-Тайге) и Н. Т. Кол. Также была попытка записать имитацию шаманского пения от Д. Х. Кузенек.

В тоджинской традиции существуют два жанровых обозначения, в названии которых фигурирует термин *ыр*: *куда ыры* ‘свадебная песня’ и *өней ыры* ‘колыбельная песня’. Определению их статуса в интонационной культуре тоджинцев будут посвящены отдельные разделы данной главы (см. ниже). Отметим лишь, что они относятся к вокальному типу интонирования.

К лирической сфере относятся жанры песенной традиции: *ыр* и *кожамык*, представленные наибольшим количеством образцов. Песни исполняются преимущественно сольно, без инструментального сопровождения. Тип музыкальной организации песен и музыкальной культуры в целом относится к монодийной музыке [11]. Помимо традиционных жанров в Тодже бытуют авторские песни. Для всех песенных жанров характерен вокальный тип интонирования (подробнее песни будут рассмотрены ниже).

Таким образом, жанровые сферы выражены в различных формах голосового интонирования (речевом, вокальном и сигнальном). Для полноты характеристики этномызыкальной системы тувинцев-тоджинцев рассмотрим также инструментальное музицирование и горловое пение.

Инструментальное музицирование в Тодже в настоящее время зафиксировано только от переселенцев из Улуг-Хемского и Бай-Тайгинского районов: от

В. С. Самбукая (баян) и Э. С. Чулдума (*бызаанчы*). Кроме того, к инструментальной сфере должны быть отнесены звуки различных охотничьих манков (на рябчика – *эдиски*, на марала – *мургу*). С. И. Вайнштейн приводит названия значительного числа музыкальных инструментов, бытовавших у тоджинцев ранее (по видимому, в 1950-е гг.). Так, у скотоводов были распространены смычковые и щипковые инструменты (*игил*, *быяанза*, *чадаган* и др.), у оленеводов – духовые (*шоор*). Тоджинский варган существовал в двух видах: деревянный *ыяш хомус* и железный *демир хомус*. В настоящее время в Тодже на хомусе играет Г. Л. Иргит. *Дошпулуур* у тоджинцев раньше встречался довольно редко. Бытовала поперечная флейта *лимби*, покупаемая тоджинцами у дархатов и китайских купцов [10]. В настоящее время некоторые из указанных инструментов хранятся в местных музеях в сс. Адыр-Кежиг и Тоора-Хем.

В конце XIX в. П. Е. Островских упоминалось о бытовании горлового пения в Тодже [95]. В монографии С. И. Вайнштейна также содержатся некоторые сведения о нем: «горловое пение, вернее, очень своеобразное горловое гудение в высоких и низких регистрах, сопровождалось игрой на *игиле*, *быяанзе*, *чадагане* [курсив наш – Е.Т.¹³] (на этих инструментах играли мужчины и женщины). Пение в высоком регистре носило название *сыгыртыр*, в очень низком – *кыргыраалаар*, в среднем – *хөөмейлээр*» [10, с. 155].

В монографии, посвященной тувинскому горловому пению, З. К. Кыргыс пишет о том, что в 1970-х гг. «во время полевых экспедиционных работ ... у тувинцев-олeneводоов Тоджи *хөректээр* вообще не исполнялся» [74, с. 49]. Автор считает «то обстоятельство, что в Северо-Восточном регионе республики у субэтнической группы тувинцев-тоджинцев, особенно, оленеводов, *хөректээр* распространен значительно меньше, свидетельствует, прежде всего о его распространенности здесь в более позднее время, а также о том, что центральные и особенно южные районы Тувы представляют наиболее ранние формы его становления» [там же, с. 117]. У тоджинцев «*хөректээр* не получил распространения, как и некоторые другие формы народного искусства, развитые у западных тувинцев

¹³ Здесь и далее национальные термины выделены курсивом.

(резьба по камню, сложный растительный орнамент на сундуках, седлах и др). Это связано с особенностями быта восточных тувинцев и традициями таежной культуры» [там же, с. 117].

В экспедициях последних лет горловое пение не зафиксировано. По словам В. С. Самбукая, с момента его переселения в Тоджу (в 1954 г.), ему не встретился ни один из горловиков-тоджинцев. *Хөөмеем*, по его словам, владеют только приехавшие из западных районов Тувы [154, с. 5]. Это свидетельствует об отсутствии явно выраженной местной традиции горлового пения в Тодже.

1.1.2. Свадебные песни

Музыкальное наполнение свадебного обряда тоджинцев не было своевременно зафиксировано собирателями и исследователями. Более того, свадьба как самостоятельный развитый обряд в научной литературе не описана. С. И. Вайнштейн упоминает о празднике *куда тою* 'свадебный пир', который проводился у скотоводов два-три дня с момента приезда жениха в *аал* невесты, однако подробностей проведения данного праздника не приводит. Исследователь рассматривает *халым* 'калым' как «господствующий способ заключения брака» [10, с. 137], а также говорит о том, что «обряд переселения жениха на сравнительно продолжительный срок в чум невесты является, возможно, пережитком матриархальной формы брака» [там же, с. 138-139].

А. Н. Аксенов писал о том, что «песен, специально приуроченных только к определенным праздникам, а также особых свадебных, похоронных не отмечал ни один из наблюдателей тувинского музыкального фольклора» [1, с. 15]. О слабой выраженности жанра свадебных песен у тувинцев говорила З. К. Кыргыс [71; 73].

Рассмотрев и проанализировав тоджинские *куда ыры*, имеющиеся в нашем распоряжении (всего 8 образцов), мы пришли к выводу, что они относятся к позднему пласту песенной лирики, поскольку все они являются авторским по происхождению. Интересно отметить, что при этом ни одна из них не была определена информантами как авторская, что свидетельствует о слабой значимости этого вопроса для носителей традиции.

Пять *куда ыры* являются вариантами авторской песни, поэтический текст и музыка которой принадлежат А. Лаптану [148, с. 115] (см. Приложение 2, №№107–111). По слогоритмической организации авторский напев совпадает с одним из слогоритмических типов тоджинских *кожамык* (СРТ-1, см. далее). В мелодическом отношении напев отличается от напевов *кожамык*, то есть является самостоятельным. В поэтическом тексте проявляются некоторые особенности народной поэтики, например, образно-синтаксический параллелизм, возникающий на уровне парных строк в первых двух строфах песни. Возможно, А. Лаптан мог использовать при сочинении текста народные первоисточники.

Рассмотрев бытование данной авторской песни в народной среде, проанализировав поэтические тексты образцов и установив наличие и степень варьирования, оказалось, что четыре из пяти текстов являются вариантами и довольно близки к авторскому первоисточнику. Вариантность может быть минимальной и выражаться в количестве и порядке исполняемых строф, в синонимичной замене некоторых слов (см. Приложение 2, №№ 107, 108).

В варианте Д. И. Баальчин пропущена вторая строфа авторского текста и присоединена пара досочиненных строф (см. Приложение 2, № 109). По стилистике последние строфы близки к *кожамык*, на что указывает импровизационность, персональный оттенок, использование специфических лексико-стилистических средств (повторы двухсложных слов, часто со звукоподражательной основой), образно-синтаксическом параллелизм. Отметим, что две пары строф – близкие авторским и сочиненные – при исполнении были отделены паузой, а также вариантным повтором заключительной пары строк второй строфы. Интересна оценка информантом данного образца – песню исполнительница считает «своей», поскольку она ее «пела на свадьбе у дочерей, сыновей» [156, с. 17]. Авторская основа песни не осознается.

Авторская мелодия А. Лаптана используется тоджинцами и как типовой напев. Так, от Г. Л. Иргит записаны *кундага ыры* ‘застольная песня’ и *шаандагы ыры* ‘старинная песня’, исполненные на авторский напев (см. Приложение 2, №№ 110, 111). Поэтический текст *кундага ыры* обнаруживает связь с текстом

куда ыры: он как бы «отталкивается» от ее начальных строк, к которым присоединяется новое продолжение. При этом образный параллелизм «лошадь – чарка», представленный в авторском первоисточнике, замещается сравнением «лошадь – девушка». В *шаандакы ыры* авторский напев сочетается с поэтическим текстом, встречающимся в жанре *кожамык* (см. Приложение 2, № 25). В ней также присутствует образный параллелизм «жеребенок – девушка», проявляющийся на уровне двустий.

Рассмотрим бытование еще одной авторской песни, которая, по свидетельству Г. Л. Иргит, была приурочена у тоджинцев к свадебному застолью. Это песня «*Куда ыры*» на слова С. Сарыг-оола и музыку А. Чыргал-оола [144, с. 175] (см. Приложение 2, №№ 112–114). В поэтическом тексте песни отметим обилие парных слов-синонимов, характерном для тувинской песенной традиции. По словам Ж. М. Юша, это характерно для произведениях обрядовой поэзии: «как правило, это устойчивые количественные и качественные характеристики, придающие образность произведениям обрядовой поэзии и значимость совершаемому ритуалу. ...их компоненты могут быть синонимичными и антонимичными» [139, с. 113]. Мелодия по стилистике отличается от типовых народных напевов.

На авторский напев были записаны три образца. В наиболее полном варианте, исполненном Г. Б. Хертек, варьирование поэтического текста касается лишь замены некоторых слов (см. Приложение 2, № 112). В двух других образцах используется усеченный вариант из двух крайних строф (см. Приложение 2, №№ 113, 114). В образце Г. Л. Иргит во второй строфе повторена последняя пара строк первой строфы.

Итак, анализ и сравнение бытования у тоджинцев двух авторских свадебных песен показывает, что исполнители, как правило, сохраняют соединение авторского текста и напева. При этом степень варьирования поэтического текста может быть различной. Кроме того, встречаются образцы, в которых авторская мелодия начинает функционировать как типовой напев, соединяясь с текстами различного содержания. Можно говорить о трех ступенях варьирования поэтического текста: (1) близкий вариант авторскому первоисточнику (незначительное

варьирование касается перестановки последовательности стрóf, синонимичной замены слов и т. п.); (2) текстовый вариант с добавлением новых фрагментов текста (вплоть до нескольких стрóf); отказ от авторского текста. При этом напев оказывается более стабильным.

Помимо авторских песен у тоджинцев выделяются тексты свадебной тематики, исполняемые на типовые напевы *кожамык*. В нашей коллекции встречаются указания на приуроченность к свадебному обряду двух образцов в исполнении Н. Т. Кол, которые являются текстовыми вариантами (см. Приложение 2, №№ 115, 116). И в том, и в другом случае песня названа как *багай кудалар дугайында кожамык* 'частушка о плохих сватах'. По словам исполнителя исполнялась она «во время сватовства, когда прихожу к вам, прошу жену, я – такой-то человек». Это «песня-сожаление, что отказали. Парень поет» [156, с. 42]. Эти образцы исполняются на типовые напевы 1 и 13, не приуроченные к свадебному обряду и используемые исполнительницей также в жанре *кожамык*. Типовой напев 1 является для нее излюбленным, поскольку кроме свадебного, она спела на него еще пятнадцать образцов *кожамык*. Напев 13 исполнялся ею и с другим текстом, не относящимся к свадебной тематике (см. Приложение 2, № 45).

Таким образом, анализ образцов, определяемых термином *куда ыры* показывает отсутствие самостоятельной жанровой традиции. Песни с подобным жанровым обозначением имеют, в основном, авторское происхождение, хотя в сознании исполнителей бытуют в качестве народных. Образцов традиционных песен, относящихся к свадебной сфере, зафиксировано очень мало. Они представляют собой тексты свадебной тематики, исполняемые на неприуроченные типовые напевы. Песни свадебной тематики можно соотнести с некоторыми эпизодами свадебного обряда: сватовство, свадебный пир.

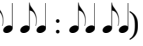
В настоящее время можно говорить о том, что тоджинская традиция свадебных песен близка тувинской. Тувинские песни, приуроченные к свадебному обряду не относятся «...к самостоятельному жанру свадебных песен» [71, с. 41]. «Закономерно рассматривать свадебные песни в качестве особого тематического цикла текстов, связанных по своему содержанию с традиционными эпи-

зодами свадебного обряда и исполняемых в большинстве случаев на бытующие мелодии» [73, с. 143]. Относительно свадебных песен тоджинцев необходимо проведение специального исследования, направленного на фиксирование традиции и выявление возможной специфики музыкального наполнения тоджинской свадьбы.

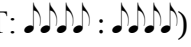
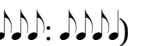
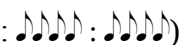
1.1.3. Колыбельные песни

В тоджинской коллекции содержатся двадцать образцов, принадлежащих к сфере колыбельных (см. Приложение 2, №№86–105). Большинство из них названы информантами *өпей ыры* ‘песня-опей’ или ‘песня баюкания’ и относятся к песенному стилю. Кроме того, в беседах с исполнителями зафиксированы названия *өпей чайгаары* ‘укачивание-опей’, *бичи уругну удудар* ‘(маленького) ребенка усыплять’, *уругну удудары* ‘ребенка усыплять’ и *чаи уруг аадары* ‘младенца-ребенка укачивание’, которые, по видимому, характерны для мелодических речитаций. Выделяются два типа колыбельных тувинцев-тоджинцев: песенный и тип мелодических речитаций. Неоднородный состав жанра колыбельных отмечали исследователи в отношении тувинских колыбельных песен [1; 71; 72]. Жесткого закрепления терминологии не наблюдается: колыбельная может называться информатором *өпей ыры* и при этом исполняться в виде мелодической речитации, и наоборот (см. Таблицу 1).

Таблица 1. Колыбельные тувинцев-тоджинцев

Тип колыбельной	Народный термин	Текст	Напев	Приложение 2
мелодическая речитация	<i>өпей ыры</i>	народный	ИН-1 ¹⁴	№ 86
	<i>өпей ыры</i>	народный	ИН-2	№ 87
	<i>өпей ыры</i>	народный	ИН-3	№ 88
	<i>чаи уруг аадары</i>	народный	ИН-4	№ 89
песня	<i>өпей ыры</i>	народный	ЕН-1 (1 СРТ: )	№ 90
	<i>өпей ыры</i>	народный	ТН 2 (1 СРТ: )	№ 91

¹⁴ ИН – индивидуальный напев, АН – авторский напев, ТН – типовой напев, ТНК – типовой напев колыбельной, ЕН – единичный напев, СРТ – слогоритмический тип.

	<i>өпөй ыры</i>	народный	ЕН-2 (3 СРТ: )	№ 92
	<i>уругну утудары</i>	авторский (С. Сарыг-оол)	ЕН-3 (5 СРТ: )	№ 93
	<i>өпөй ыры</i>	авторский (С. Сарыг-оол)	ТН 18 (5 СРТ: )	№ 94
	<i>өпөй ыры</i>	народный	ТН 18 (5 СРТ: )	№ 95
	<i>өпөй ыры</i>	авторский (С. Сарыг-оол)	ЕН-4 (СРТ: )	№ 96
	<i>өпөй ыры</i>	авторский (С. Сарыг-оол)	ТНК	№ 97
	<i>өпөй ыры</i>	авторский (С. Сарыг-оол)	ТНК	№ 98
	<i>өпөй ыры</i>	авторский (С. Сарыг-оол)	ТНК	№ 99
	<i>өпөй ыры</i>	народный	ТНК	№ 100
	<i>өпөй ыры</i>	народный	ТНК	№ 101
	<i>өпөй чайгаары</i>	народный	ТНК	№ 102
	<i>өпөй ыры</i>	авторский (С. Сарыг-оол)	ТНК	№ 103
	<i>өпөй ыры</i>	авторский (И. Медээчини)	авторский (А. Чыргал-оол)	№ 104
	<i>баштаг чугаа</i>	народный	ТН 18 (5 СРТ: )	№ 105

Мелодические речитации имеют импровизационную природу. Характерно варьирование слогового и временного объема строки, а также мелодики. В мелодическом отношении четыре образца колыбельных речитаций исполняются на индивидуальные напевы.

В поэтических текстах преимущественно используются слова-обращения к ребенку и слова баюкания. А. Н. Аксенов писал, что «речитируются два слова: «*өпөй, өпөй*» – «*баю-бай*», «*удуй бер, оглум*» – «*усни, мои сын*», «*сарыым*»» [1, с. 20]. З. К. Кыргыз отмечает, что «поэтические тексты ограничиваются иногда только традиционным обращением к ребенку: «*өпөй, өпөй, өпөй, сарыым*» («*Баю, баю, мой маленький*»)» [71, с. 42]. Отметим, что в тоджинских колыбельных наряду с традиционными словами «*өпөй, өпөй, өпөй, сарыым*» используются и русские заимствования «*бай, бай*» (см. Приложение 2, №№ 86, 87, 89, 93, 102).

Вместо «сарыым» / «любимый мой», «ласковая моя» в колыбельных речитациях встречается использование обращения «багай уруум» / «плохонький ребенок» (Приложение 2, №№ 86, 87). Данное явление, на наш взгляд, имеет параллель в обрядовом фольклоре. Так, нареkanie ребенка «плохим» именем является традиционным для тувинцев и имеет свои причины. Как пишет Ж. М. Юша, «до трех лет (до обряда первой стрижки волос) ребенка называли «плохим» именем, а после этого называли уже настоящим. Видимо, по традиции считалось, что миновал наиболее опасный период в жизни ребенка» [139, с. 84]. Возможно, что в колыбельных реализуются подобные представления. В целом, в колыбельных речитациях ярче проявляется прикладная и, возможно, магическая функции.

Для *өпей ыры* песенного стиля характерен более развитый текст, встречаются также и более лаконичные в поэтическом отношении образцы. Большинство колыбельных песен начинается со слов традиционного обращения к ребенку «өпей, өпей, өпей, сарыым» («Опей, опей, опей, любимый»). Используются также ласковые сравнения «светловолосая собачонка», «большенький соенок мой». Использование «плохого» имени в колыбельных песнях не зафиксировано. В текстах песенных колыбельных типичные для колыбельной образы колыбели, матери и сестры (см. Приложение 2, №№ 90, 91, 95). «Сама колыбель, которой укачивают ребенка, свято почиталась тувинцами. Ее называли семейной колыбелью. Она передавалась по наследству от матери к дочери и воспета в песнях» [71, с. 44].

Колыбельные песенного типа исполняются на различные песенные напевы. Чрезвычайно распространен у тоджинцев групповой политекстовый типовой напев колыбельной (ТНК), встречающийся в различных районах Тувы. Этот напев часто исполняется с поэтическим текстом С. Сарыг-оола [1, с. 138-139; 71, с. 108; 143, с. 152-153; 148, с. 117]. В нашей коллекции на данный напев исполнено семь колыбельных песен, четыре из которых являются вариантами авторского текста (см. Приложение 2, №№ 96–99, 103). В данном случае можно было бы говорить о закреплении текста и напева, что характерно для жанра *ыр* (см. ниже). Однако, имеются также три образца, в которых авторский текст совмещается с другими

напевами (см. Приложение 2, №№ 93, 94, 96) и три образца, в которых на типовой напев колыбельной исполняются другие тексты колыбельной тематики (№№ 100–103).

Рассмотрим семь образцов тоджинских колыбельных, исполняемых с текстом С. Сарыг-оола (см. Приложение 2, №№ 93, 94, 96–99, 103). Полный авторский текст, включающий три строфы, исполняется в трех образцах (см. Приложение 2, №№ 96, 98, 103). Варьирование здесь касается синонимичной замены некоторых слов и порядка появления последних строф. В трех образцах исполняется усеченный вариант авторского текста (см. Приложение 2, №№ 93, 94, 97, 99). В варианте А. К. Далдай он имеет трехстрочную структуру первой строфы (см. Приложение 2, № 97). Текст последней строки первой строфы авторского первоисточника заменит последнюю строку второй строфы. При варьировании возможно также появление новых строф (см. Приложение 2, № 99).

Рассмотрим группу колыбельных, исполняемых на песенные напевы. Колыбельные могут исполняться на типовые напевы, характерные для жанра *кожамык*, а также на напевы, идентичные и близкие им по слогоритмической структуре. Зафиксировано шесть напевов, два из которых функционируют также как типовые напевы *кожамык* (ТН 2 и 18, см. Приложение 2, №№ 14, 55), четыре являются единичными (см. Таблицу 1). Слогоритмическая организация песенных напевов устроена однотипно и основана на повторе строк единой структуры. Выделились три родственных жанру *кожамык* слогоритмических типа (см. Таблицу 10 Главы 2): первый, третий и пятый и один не встретившийся в рассматриваемых песенных жанрах *ыр* и *кожамык* слогоритмический тип .

Уникальный образец колыбельной песни, появляющийся в качестве песенной вставки в шуточный рассказ *баштаг чугаа*, записан от А.К. Далдай (см. Приложение 2, № 105). В тексте колыбельной женщина предупреждает любовника о внезапном появлении вернувшегося домой мужа. Этот образец исполняется на типовой напев *кожамык* 18.

В образцах, в которых типовой напев колыбельной (ТНК) сочетается с неавторским текстом, характер и стилистика поэтического текста приближена к традиционным речитациям (см. Приложение 2, №№ 100–102). Текст основан на повторении слов баюкания, ласковых обращений к ребенку. Однако ТНК организует поэтический текст более строго. Так, при импровизации текста сохраняется 8-слоговая структура строки (4+4) (см. Приложение 2, №№ 100, 101). Заметно выделяются дистихия, подчеркнутые начальной рифмой и мелодическим вопросо-ответным строением напева.

Наиболее современный пласт музыкальной культуры тоджинцев представляет образец колыбельной, оказавшейся авторской как по тексту, так и по напеву и существенно отличающийся от народных песен (см. Приложение 2, № 104). Вариант колыбельной песни А. Чыргал-оола на слова И. Медээчинии [147, с. 58] был записан от самодеятельного ансамбля и, по всей видимости, исполнялся преимущественно на сцене. В традиционной культуре использование ансамблевого состава при исполнении колыбельной не практиковалось. Исполнители довольно свободно обращаются с авторским поэтическим текстом. Они сократили его с четырех до двух строф и переставили вторые двустихия второй и третьей строф авторского текста в первую и вторую строфу соответственно.

Таким образом, авторство в жанре колыбельных песен проявляется главным образом на уровне поэтических текстов. Около трети образцов исполняется с текстом С. Сарыг-оола, один образец – с текстом И. Медээчинии. В мелодическом отношении в колыбельных используются, как правило, неавторские напевы, за исключением колыбельной на мелодию А. Чыргал-оола. Это либо традиционные типовые напевы, либо напевы мелодических речитаций, которые являются, по-видимому, импровизационными. Подчеркнем, что и в этом случае речь идет об импровизации в рамках традиции.

В репертуаре трех исполнителей зафиксировано по несколько колыбельных, причем обязательным является наличие ТНК (он присутствует у семи из пятнадцати исполнителей). К. Б. Сереней и Т. Б. Байыржап наряду с этим напевом исполнена индивидуальная колыбельная речитация. От А. К. Далдай помимо ТНК

записано два образца, близких жанру *кожамык*: на типовой напев 18 и на не встретившийся в *кожамык* напев 3 СРТ.

Отметим, что в целом мелодический репертуар тоджинских колыбельных песен не совпадает с опубликованным, за исключением ТНК, распространенного в других районах Тувы. Это может свидетельствовать о локальном характере данного репертуара, что требует подтверждения в дальнейшем путем сравнения колыбельных разных тувинских традиций.

Итак, колыбельные песни, в отличие от свадебных, можно считать самостоятельной жанровой традицией в интонационной культуре тоджинцев. По словам З. К. Кыргыс, тувинские «колыбельные песни мы вполне вправе рассматривать в качестве особого традиционного жанра тувинского песенного искусства» [71, с. 44]. Как и в других родственных тюркских культурах, данная жанровая традиция, предположительно, относится к типу моделирующей страты [138].

Таким образом, в настоящий момент основную, наиболее полно сохранившуюся часть интонационной культуры тоджинцев представляет песенная традиция, относящаяся к лирической сфере. Она занимает доминирующее положение в интонационной культуре этноса. Сходную картину можно наблюдать и в соседних родственных культурах (у алтайцев, шорцев, хакасов, тофаларов) [103; 110; 118]. Внутреннее устройство лирических песен тоджинцев демонстрирует наличие двух основных жанров: *ыр* и *кожамык*.

Помимо этого, выделяются свадебные и колыбельные песни. Их анализ показал, что если колыбельные действительно можно считать отдельной жанровой традицией, то свадебные песни, по нашему предположению, самостоятельного жанра не образуют. Проникновение в песенную культуру тоджинцев авторских *куда ыры* произошло, вероятно, недавно, однако они уже успели закрепиться в качестве народных. Тенденция привнесения авторского начала частично начала проявляться и в жанре колыбельных песен.

Колыбельные в интонационной культуре тоджинцев имеют признаки, позволяющие отнести их как к обрядовой, так и к лирической сфере. Заключение, высказанное Г. Б. Сыченко относительно колыбельных песен шорцев, можно

отнести и к тоджинским колыбельным песням: «Колыбельные ... представляют собой отдельную жанровую традицию, находящуюся между обрядовыми и лирическими жанрами. С обрядовой сферой колыбельные роднит свойственная им функция магического оберега, хотя современными исполнителями она практически не осознается, и колыбельные воспринимаются как чисто прикладной жанр» [110, с. 60]. Возможно, что обрядовое значение больше сохранилось в колыбельных укачиваниях речитационного типа, в то время как в колыбельных песенного типа на первый план постепенно выходит эстетическая функция. По-видимому, поэтому именно в колыбельные песенного типа начинает проникать авторское начало.

1.2. Семантическая дифференциация жанров *ыр* и *кожамык*

Под этнокультурным контекстом мы понимаем сопряженную с песенной традицией «часть отраженных в общественном сознании системных отношений, связывающих человека с его природным и социальным окружением» [118, с. 241], то есть некоторую область плана содержания культуры. Кроме того, в этом качестве могут выступать и другие подсистемы плана выражения культуры. Иными словами, в качестве этнокультурного контекста музыкальных явлений «выступают различные внемusикальные факторы, принадлежащие как плану содержания (образы, идеи, доминантные символы и другие элементы мировоззрения; культурные оппозиции; культурные функции), так и плану выражения (совокупности обрядовых и необрядовых действий, поэтические тексты и т. д.) данной культуры» [там же]. Применительно к тоджинским песням к плану содержания мы относим представления носителей фольклора о песенной традиции (место, роль, функция и др.), содержательный план текстов песен, народную терминологию, к плану выражения – поэтический и музыкальный уровни организации песен.

В данном разделе рассмотрены представления носителей тоджинской традиции о различии песенных жанров, а также проведен анализ поэтических

текстов песен. Выявляются следующие параметры дифференциации жанров: содержание поэтических текстов, характер исполнения, ситуации исполнения, степень импровизационности поэтического текста, закреплённость напева и текста.

1.2.1. Представления тувинцев-тоджинцев о песенной традиции

Характеризуя тематику песенных жанров, тоджинцы говорят о том, что в текстах *ыр* поётся преимущественно о родных местах и природе, реже – о любви. В текстах *кожамык*, напротив, больше выражено субъективное лирическое начало. По словам информаторов, *кожамык* поются «про любовь» [159, с. 12, 30; 160, с. 19, 55, 57, 59, 76, 77], «про свою душу» [160, с. 55], «про свою жизнь» [159, с. 38; 160, с. 53, 77]. Жанр также выделяется юмористическим характером содержания: «чем соленее, покрепче, посмешнее, тем лучше» [159, с. 5].

Некоторыми носителями традиции отмечается различие в характере исполнения этих жанров. Так, *кожамык* исполняется «быстро, коротко», *ыр* – «долго, скучно» [159, с. 77].

Системные представления носителей о ситуативных обстоятельствах исполнения *ыр* и *кожамык* отсутствуют. Так, по их сведениям, *ыр* может исполняться как в населённом пункте – на собраниях молодежи, во время работы – так и в тайге – во время езды на олене или коне. То же самое говорится и о *кожамык*, которые поют во время досуга, работы (выделка шкур, выпас скота и т. д.), а также в дороге. По отношению к песенной традиции в целом существует запрет на исполнение в таких сакральных зонах, как перевал, где нельзя петь, громко разговаривать и вообще шуметь, чтобы не рассердить горных духов-хозяев мест. «На перевал – нельзя, вообще шуметь нельзя. Будут камни падать. Ночью часов до 10 – можно, дальше – нельзя. Ночью хозяин земли *Тер-ээзи* услышит» [158, с. 20].

Тем не менее, существуют ситуации, которые выделяют жанр *кожамык*. Это, прежде всего, семейные обряды, или обряды перехода [13]. В частности, информантами упоминается о том, что представители жениха и невесты в

качестве благопожелания молодым поют *кожамык*. Кроме того, на свадьбе возможно исполнение *кожамык*, являющиеся своего рода состязаниями представителей разных родов. Имеются свидетельства о том, что в ночь накануне свадьбы жених тайно приезжал за невестой, сажал ее на коня и увозил («чтобы люди не видели» [160, с. 35]). При этом молодые по дороге свистели и пели песни.

Из других переходных обрядов следует упомянуть праздник стрижки головы ребенка *Уруг бажы кезер той*. Здесь *кожамык* исполняется во время застолья, после благопожеланий *йөрээл*.

Что касается похоронной обрядности, то исполнение песен как во время самих похорон, так и в поминальных обрядах было запрещено. Лишь по истечении некоторого времени после смерти о человеке могли складываться своего рода песни-воспоминания, исполнявшиеся вне обрядовой ситуации. Подобные песни-воспоминания были выявлены у шорцев [110, с. 37, 56].

Тоджинцы упоминают два календарных праздника, во время которых исполнялись *кожамык*: это Новый год *Шагаа* и молодежные игрища *Ойтулааш* [67]. На *Ойтулааш*, который проводится в начале лета, после посевной, всю ночь проходили разного рода состязания (борьба *хуреш*, игры), в том числе и песенные. Для традиционных добрых форм общения молодежи характерна диалогическая форма исполнения. Имеются свидетельства о связи *кожамык* и с другими, необрядовыми играми: «*кожамык* пели, когда играли в лапту, мячик, кошки-мышки» [159, с. 12].

С точки зрения основополагающих принципов строения вербальных текстов следует отметить, что как *кожамык*, так и *ыр* складываются из готовых формул-клише. Однако степень импровизационности в этих двух жанрах различна. *Кожамык*, как правило, сочиняются в момент исполнения, то есть в них ярко выражено импровизационное начало («каждый может сочинить» [160, с. 77]). *Ыр* исполняются на устоявшиеся тексты («общие песни, которые все знали» [там же, с. 72], «кто сочиняет – не знаем» [там же, с. 77]) при этом им также свойственна вариативность. Тем не менее, установка на воспроизведение известного текста характерна для *ыр* и отсутствует в *кожамык*. Тоджинцы чаще указывают на то,

что исполняют *кожамык*, услышанный от матери, и лишь изредка – от отца. Так, на вопрос, от кого была перенята та или иная песня, исполнители давали следующие ответы: «мелодия отца», «мелодия матери» [159, с. 28], «песня матери», «пела мать» [160, с. 55], «слышала от матери» [там же, с. 67] и т. п.

Одним из главных маркеров, дифференцирующих *ыр* и *кожамык*, являются напевы. По словам информаторов, данные жанры не исполняются на одну и ту же *аялга* ‘мелодию’. Тем не менее, в реальной практике имеются немногочисленные случаи сочетания напева *ыр* с импровизированным текстом (см. Приложение 2, №№ 60, 84, 85), и напротив, устоявшегося текста *ыр* и типового напева *кожамык* (см. Приложение 2, №28). Особенностью таких образцов является то, что текст *ыр* редко воспроизводится точно, чаще всего он варьируется. К устоявшимся строфам *ыр* добавляются новые, импровизированные строфы, некоторые внутренние элементы заменяются на более актуальные (например, названия местностей).

Интересно, что в культуре тоджинцев зафиксированы представления о локальном бытовании напевов, о том, что существует «своя мелодия в каждом районе» [159, с. 30]¹⁵. Если вспомнить о том, что административное деление осуществлялось на основе родового, то можно сделать предположение о наличии в прошлом напевов – родовых маркеров. Это соответствует некоторым другим тюркским культурам [110; 118].

Таким образом, проведенный анализ показывает, что многие особенности этнокультурного контекста песенной традиции тоджинцев позволяют говорить о ее родстве с другими тюркскими традициями Южной Сибири. Это наличие двух песенных жанров, реализующих оппозицию «устойчивый – импровизируемый тексты»; соответствие жанра импровизируемой песни *кожамык* таким признакам как диалогичность, состязательность, игровые формы поведения; сопряженность песенной традиции в целом с социальной жизнью коллектива [118].

¹⁵ Приведем некоторые высказывания тоджинцев на эту тему: «Ыр «Өдүген-тайга». Старая, мелодия из Одугена» [160, с. 38]; «Кожамык Сыстыг-Хемский (мелодия)», «Кожамык. Мелодия из Первомай (Ий)» [там же, с. 41]; «Мелодия песни из Бай-Тайгинского района» [там же, с. 56]; «Чаа-Хольские песни (4 песни на разные мелодии)» [161, с. 22].

Для дальнейшего выявления специфики песенных жанров *ыр* и *кожамык* обратимся к анализу поэтических текстов и рассмотрим образно-тематическое содержание песен.

1.2.2. Образно-тематическое содержание текстов *ыр*

Исследователи тувинской народной музыки указывали на лирико-созерцательный характер песен *ыр*, в текстах которых воспевается образ родного края [1, с. 24-25, 28; 71, с. 63-64]. Это справедливо также в отношении тоджинских *ыр*, где преобладает тематика малой родины.

В Тодже распространены четыре *ыр*, которые считаются местными: «*Өдүген-Тайга*», «*Чаппы-Хем*», «*Тожама*» и «*Тоора-Хем*» («*Чекпелиг*»), каждая из которых зафиксирована в нескольких вариантах. Отметим наличие названия песни, которое указывает на местности Тоджинского района. Встречаются также песни, принесенные из других районов Тывы: например, из Тес-Хемского – *ыр* «*Самагалдай*», из Каа-Хемского – *ыр* «*Ээрбедим*».

Ыр характеризуется стабилизацией вербального текста и напева, а также закреплением за каждой из песен собственного названия. Множество вариантов поэтических текстов позволяет представить каждую из них как совокупный Текст. При этом конкретные варианты вносят в содержание песни дополнительные смысловые оттенки. Таким образом, в каждой из четырех *ыр* имеется неизменное смысловое ядро, которое может обогащаться за счет мобильной вариантной части Текста.

Песня «*Тожама*» представлена тремя образцами (Приложение 2, №№ 83–85). В поэтическом тексте воспевается родной край, говорится о семи и десяти желтых¹⁶ цветах Тожама, которые стоят увядшими или созревшими. Варьирование количества цветов и их состояния проявляется на уровне парных строф. Возможно, что через образ желтого цветка, находящегося в родном локусе, иносказательно упоминается любимая девушка.

¹⁶ Желтый цвет у тувинцев имеет сакральный смысл. Желтый цветок – это буддийский символ. Известно, что в Тодже с 1815 г. действовал большой буддийский монастырь *Өвгөн хурэ* [89].

В двух образцах к устоявшимся строфам присоединены импровизируемые строфы, которые по характеру текста ближе к *кожамык*. В варианте песни, записанном от Ш. С. Самбу (Приложение 2, № 84), в третьей (присоединенной) строфе проявляется принцип образно-синтаксического параллелизма между двумя дистихиями. Сложность преодоления перевала, который в представлении тоджинцев является сакральной зоной, сопоставляется с надеждой на встречу с любимой девушкой. Верховой олень – верный и вполне земной помощник саянского кочевника сравнивается с управляющей жизнью человека судьбой. При этом каждая из полустроф включает оба элемента указанной оппозиции с зеркальным ее отображением (перевал – олень, девушка – судьба) [58].

В варианте песни, исполненном А. К. Кеский, в третьей строфе упоминается местность Чазыт-Тайга, богатая оленями и девушками – основными ценностями таежных оленеводов (см. Приложение 2, № 85). Данная пара совпадает с «несакральными» членами описанной выше оппозиции. Кроме того, она соответствует двум из трех смысловых доминант, характерных для *кожамык*: хозяйственная деятельность (оленоводство) и любовная сфера.

Обладание разного рода ценностями (природными богатствами, промысловыми и домашними животными, потенциальными невестами и так далее) является неотъемлемой характеристикой воспеваемых родных мест. В системе поэтики тоджинских песен данное свойство непосредственно сопрягается с категорией сакральности, хотя степень выраженности последней неодинакова в каждой из песен [65].

В тоджинской коллекции имеется шесть образцов *ыр* «Чашпы-Хем» (Приложение 2, №№ 70–75). Наиболее полный и устойчивый поэтический текст включает четыре строфы, группирующиеся по парам строф. В первой паре строф идеализируются богатства родного Чашпы-Хема летом: обилие пушного зверя, долины и луга с различными растениями: сараной, кандыком, осокой, тальником¹⁷. Перечисленные богатства позволяют осуществлять традиционную

¹⁷ Высушенные луковичы сараны (*ай*) являются основной растительной пищей тоджинцев [10, с. 56, с. 101]. Луковичы кандыка (*бес*) использовались в основном у скотоводов, которые вначале их сушили и толкли, а

для тоджинца хозяйственную деятельность – охоту, скотоводство и оленеводство. В первой строфе намечается и мотив этнородовых отношений, ведь люди из других мест удивятся местным богатствам.

Вторая пара строф продолжает развитие мотива в социальной сфере, противопоставляя жителя Чашпы-Хема и музыканта (предположительно, из другой местности), играющего на *чадагане* и поющего *хөөмей*, который не желает встречи с приехавшим чашпы-хемцем.

В опубликованном варианте данной песни [1, с. 100] вторая пара строф трактуется иначе. Переводчик поэтического текста решил, что музыкант, играющий на *чадагане* и исполняющий *хөөмей* – девушка¹⁸, скромно прячущаяся при приближении юноши. В такой трактовке на первый план выступает любовная тематика¹⁹. Нежелание девушки встречаться может быть вызвано и тем, что в тувинской культуре существовало неодобрительное отношение к женскому горловому пению [74].

Интересно отметить, что по сравнению с другими песнями, поэтический текст вариантов *ыр* «*Чашпы-Хем*» имеет стабильный порядок появления строф, кроме того, досочиненных строф к этой песне не встретилось. Степень варьирования лексического состава текста минимальна. Это проявляется и в образцах, содержащих полный текст (Приложение 2, №№ 71, 73, 75), и в укороченных вариантах (там же, № 70, 74). Только в одном варианте, исполненном А. К. Чатпал, данный порядок был нарушен (там же, № 72).

Образцов *ыр* «*Тоора-Хем*» семь (см. Приложение 2, №№ 76–82). Наиболее полный вариант поэтического текста включает три строфы (там же, №№ 77, 80, 82). Первая и вторая строфы являются вариантами и объединены по принципу образно-синтаксического параллелизма. В третьей строфе параллелизм проявляется между смежными дистихиями. Каких-либо других строф не зафиксировано.

затем готовили из муки кашу. Осока (*өлең*) и ива (*хаак*) входят в летний рацион питания оленей. Осока является ценным кормовым растением для всех видов скота.

¹⁸ В тувинском языке род не различается, в связи с чем иногда смысл текста приходится понимать из общего контекста песни.

¹⁹ Близкий вариант поэтического текста *ыр* «*Чашпы Хем*» опубликован в [143, с. 104] в качестве *кожамык*, в котором тоджинские топонимы заменены на дзун-хемчикские Хөндергей и Чадаана.

В «Тоора-Хем» и «Чашпы-Хем» представлена единая структурная модель, по-видимому, характерная для описания малой родины. В начале описывается место действия, обладающее некими ценностями. Затем появляется персонаж, который приобщается к богатствам данного места и, приобщившись, удаляется обратно (см. Таблицу 2).

Таблица 2. Модель описания темы малой родины в ыр.

Мотивы	<i>Ыр «Чашпы-Хем»</i>	<i>Ыр «Тоора-Хем»</i>
Место действия	Чашпы-Хем	Тоора-Хем
Ценности	сарана, кандык, пушнина	хариусы
Персонаж	люди из степной местности, люди из других мест	дрофа ²⁰
Действие	приезжают	прилетает
Реакция	удивление	насыщение
Контрдействие	уезжают	улетает

Схожая модель реализована и во второй строфе песни «Тоора-Хем», однако здесь имеются некоторые новые мотивы, придающие песне иные смысловые оттенки. Так, обращает на себя внимание упоминание в качестве ценности местности Чалым-Шол (Чалын-Шол) *чамашкы* ‘заплаты’. Сами тоджинцы трактовали данный объект как нечто сакральное, хотя объяснить значение этого понятия они не могли. Очевидно, что в данном случае имеется в виду не материальная, но, скорее, духовная ценность. Этот смысловой оттенок усиливается во второй строфе: трясогузка, улетаая, испытывает чувство тоски.

В третьей строфе упоминаются села Салдам и Чекпелиг. В качестве главных ценностей этих мест оказывается их теплый климат: в старом Салдаме зимой войлочным одеялом не укрываются и не носят рукавицы, в Чекпелиге летом можно ходить босиком.

Песня «Өдүген-Тайга» представлена наибольшим количеством образцов (см. Приложение 2, №№ 58–69). Полный вариант поэтического текста песни состоит из трех строф (там же, № 58) и совпадает с опубликованными в песенных

²⁰ В настоящее время дрофа в Туве является очень редкой птицей, обитающей в основном в южных районах Республики. Здесь она появляется с начала октября до начала ноября в период миграции к основным местам зимовок.

сборниках вариантами [1, с. 98-99; 145, с. 131-132; 148, с. 44]. Это свидетельствует о высокой степени сохранности поэтического текста на протяжении как минимум полувека [124].

В неполных вариантах обязательно присутствует первая строфа песни, обладающая высокой степенью устойчивости. Варьирование поэтического текста практически нет. Только в одном образце используется замена названия местности Шарым-Тайга на Чалым-Тайгу (там же, №59). В первой строфе содержатся сакральные представления тоджинцев о родных местах. Упоминаемые в тексте багульник и можжевельник являются особо почитаемыми растениями, сжигание которых применяется для очищения в многочисленных обрядах. Человек, пропитанный запахом этих воскурений, обладает ритуальной чистотой, а место, где произрастают священные травы, обладает сакральным статусом.

Во второй строфе восхваляются способности охотника-наездника на олене. Стоит только человеку сесть на верхового оленя или важенку, от него не убежит ни косуля, ни дикий козел, ни маралуха, ни медведь. По всей видимости, именно соблюдение необходимых обрядов помогает тоджинцу быть удачливым охотником. Вариативность текста выражается в свободном чередовании двустий, являющихся образно-синтаксическими аналогами; в упоминании разных видов крупных диких животных и оседланных оленей.

В третьей строфе объединяются смысловые доминанты первых двух строф. Мужественный и удалой охотник говорит о себе, с одной стороны, как о хозяине Одугена, с другой стороны, как о ласковом и храбром его сыне. При этом используется местоимение первого лица. По отношению к Одугену человек употребляет эпитеты, относящиеся к возвышенной лексике: *эртинелиг* 'сокровенный', *элезиниг* 'песчаный', *энерелдиг* 'дорогой', *кайгамчыктыг*. 'удивительный', подчеркивающие сакральной образ Одуген-Тайги. Отметим, что слово *ээзи* 'хозяин' здесь употребляется по отношению к человеку, в то время как обычно оно применяющееся для обозначения духов местности.

Вариативность текста в данной строфе наиболее высокая. Она проявляется в произвольном порядке появления двустий, в замене близкими по смыслу сло-

вами. В образце, исполненном Д. И. Баалчын, присутствует новая строфа, по-видимому, сочиненная самой исполнительницей (там же, № 60). Содержательно она связана с основным текстом песни, так как рисует картину охоты. В образце, записанном от А. Д. Кол, к двум основным строфам присоединена пара строф из песни «*Эрбедим*», в тексте которой также содержится охотничья тематика (там же, № 65).

Таким образом, несмотря на то, что в *ыр* присутствует описание реальной жизни человека – его хозяйственной деятельности, любовных переживаний, основным содержанием данного жанра действительно является тема малой родины, причем следует подчеркнуть, что это именно воспевание родной местности. Все ее признаки упоминаются в текстах песен только в положительном аспекте, доходящем до степени гиперболизации. Это свидетельствует об особом отношении тоджинцев к теме малой родины. Сакрализация окружающего пространства отражается в обрядах почитания духов различных местностей [66; 139].

Одухотворение природы проявляется в *ыр* в отдельных элементах – при упоминании особых мест (заплата в «*Тоора-Хем*», перевал в «*Тожама*»), ароматических веществ, использующихся в обрядах очищения (багульник и можжевельник в «*Өдүген-Тайга*»), а также проявляется в форме эпитетов, употребляемых в сочетании с названием местности («*Өдүген-Тайга*», «*Чашпы-Хем*»). Через отношение человека к его малой родине в тоджинских *ыр* косвенно проявляется сакрализация среды обитания.

Вместе с тем, степень сакрализации в текстах тоджинских песен различна. Наиболее высока она в «*Өдүген-Тайга*», где доминируют мотивы восхваления, удачливости охотника – жителя местности Одуген, дающей ему силы. Эта песня, судя по всему, занимает главенствующее положение внутри песенной традиции, что вряд ли случайно. Скорее всего, это связано с истинной ролью и значимостью той или иной местности для тоджинцев. Одуген – это высокогорная тайга, расположенная недалеко от восточной границы Тоджи с Бурятией. Тоора-Хем (Чекпелиг) и Чашпы-Хем находятся в долине реки Бий-Хем (Большого Енисея) и впада-

ющих в нее притоков в западной части Тоджи. Как пишет С. И. Вайнштейн, «тоджинцы считали некоторые горы с безлесными плоскими вершинами священными. Особой известностью пользовался горный массив Одуген (Өдүген) в верховьях рек Хам-Сыры и Азас, значительная часть которого была плоской и безлесной. В Одугене священными считались шесть гор: Дээрби-Тайга, которая была наиболее почитаемой, Кара-Тайга, Ова-Тайга, Кошке-Тайга, Шивит-Монгур, Добулер-Тайга» [10, с. 174].

Исследователь, вслед за Л. П. Потаповым, склонялся в отождествлению данного названия с термином *ötükän*, зафиксированном в рунических орхонских текстах, и обозначавшим священную для древних тюрков горную страну [там же, сс. 174-175]. Б. К. Ондар считает, что «Өдүген – в широком понимании ‘мать-земля; священная земля’; в узком понимании – ‘таежная местность с кормовыми пастбищами; участок горной тундры’ [94, с. 331]. Итак, Одуген-Тайга является для тоджинцев не только малой родиной, но и сакральным эпицентром, объединяющим весь этнос. Это объясняет особое место *ыр «Өдүген-Тайга»* в песенной традиции тоджинцев.

1.2.3. Образно-тематическое содержание текстов *кожамык*

До настоящего времени исследователи тувинского фольклора связывали жанр *кожамык* преимущественно с любовной тематикой. Так, А. Н. Аксенов считает, что «для поэтических текстов жанра *кожамык* наиболее характерна любовная и молодежная тематика, так как песни этого жанра исполняются главным образом молодежью во время праздничных гуляний» [1, с. 25]. З. К. Кыргыс говорит о том, что *кожамык* «по содержанию поэтических текстов представляют род любовной лирики, а по способу изложения представляют монологи (обращение девушки к парню или парня к девушке), либо диалоги (попеременное обращение девушки и парня друг к другу)» [71, с. 64–65]. Исследователь называет *кожамык* «...живыми поэтическими откликами на самые разнообразные явления

действительности, в них отражены многообразные формы человеческих отношений» [75, с. 118].

О. В. Дондуповой дается краткая характеристика тоджинских *кожамык*: «Исполнители сравнивали этот жанр с русскими частушками или припевками. Кожамык пели обычно на молодежных праздниках, гуляньях. Традиционная форма исполнения образцов этого жанра – диалог-соревнование между группами молодежи, девушкой и парнем и т. д., причем наиболее ценятся тексты позадорней, позадиристей» [18, с. 81].

Анализ поэтических текстов тоджинских *кожамык* позволяет расширить представление об этом жанре. С точки зрения тематического содержания выделяются три основные сферы, а именно, сфера этнородовых отношений, любовная сфера и сфера природы, родных мест (малой родины). Каждая из выделенных сфер тематически представлена весьма разнообразно [57; 58].

В *кожамык* отражаются жизненные реалии тоджинца, составляющие его природное и социальное окружение. В социальной сфере наиболее значимыми являются взаимоотношения человека с жителями других районов, родственниками, друзьями, любимыми, а также и традиционное хозяйство – оленеводство, скотоводство, охота и рыболовство. Природная сфера связана с социальной через трудовую деятельность, а также имеет значение сама по себе. В текстах повсеместно упоминаются домашние и дикие животные (конь, олень, марал), рыбы (хариус) и птицы (утка, кукушка).

Отметим тематическую связь текстов *кожамык*, относящихся к последней из названных сфер, с текстами *ыр*. Этим, по-видимому, объясняется тот факт, что иногда такие *кожамык* носители традиции называют термином *ыр*. Если сравнить упоминания родной природы в двух жанрах, то в *кожамык* они, во-первых, более разнообразны, во-вторых, более насыщены локальными приметами. Так, в текстах *ыр* упоминаются села Тоора-Хем²¹ и Чекпелиг²² (новое и старое название одного

²¹ Тоора-Хем – русское адаптированное название поселка Доора-Хем. «Доора-Хем – река, текущая поперечно по отношению к главной реке – Бий-Хему» [94, с. 199].

²² Чекпелиг получил свое название благодаря обилию грибов-трутовиков *чекле* ‘высохший гриб на дереве’ [94, с. 485].

поселка), Салдам, Чашпы-Хем, Хондергей (последний относится к Дзун-Хемчикскому району, расположенному на юго-западе Тывы); горно-лесные массивы Одуген-Тайга, Чазыт-Тайга, Шарым-Тайга, Чалым-Тайга ‘Неприступная тайга’; скалы Чалым-хая ‘Неприступная скала’, местность Чалын-Шол. Фигурирующие в текстах *ыр* «*Өдүген-Тайга*» реки Агар-Белим, Эгер-Белим появляются в строфах, заимствованных из *ыр* «*Ээрбедим*». Возможно, данное сочетание текстов двух песен не случайно, так как упоминаются территориально близкие топонимические объекты. Скорее всего, в данном случае имеется в виду река Белин, которая протекает вдоль монгольской границы в Каа-Хемском районе Тывы, южнее Одугена.

В текстах *кожамык* наименование Тоора-Хем применяется и как название села, и как название реки. Наряду с тоджинскими селами Тоора-Хем, Чекпелиг, Ий, встречаются названия сел соседних районов: Самагалтай (центр Тес-Хемского района), Эрзин (центр Эрзинского района). Кроме того, в *кожамык* нередко используются наименования местечек, являющихся наименьшими административно-географическими объектами (Кадыр-Хавак, Кудургалыг, Бодамык, Чаваш, Кадыр-Оос).

В качестве горно-лесных массивов упоминаются Одуген и одна из шести его священных гор – Кара-Тайга ‘Черная тайга’; встречается описание горы Улуг-Даг ‘Большая гора’ (по местным легендам, она является местом приручения дикого оленя) [10, с. 148]; хребта Толбул. Кара-Хая ‘Черная скала’, Улуг-Хая ‘Большая скала’ сопутствуют названию Улаамбук, которое, вероятно, является вариантом названием Буланбук / Поламбук, расположенного на реке Хам-Сыра (на севере от Тоора-Хема). Тоджинцы свидетельствовали о том, что в данной местности была большая стоянка, используемая как колхозный продуктовый склад [160, с. 72]. В *кожамык* упоминаются гольцы Ийи-Даскыл и Кожа-Даскыл. О гольцах в Тодже пишет С. И. Вайнштейн: «по мере подъема в горы тайга редееет, а на высотах около 2 тыс. м над уровнем моря сменяется «гольцами» — альпийским ландшафтом с характерными для него каменистыми россыпями и

горной тундрой, покрытой лишайниками да кое-где встречающимися карликовыми ивами и березками» [10, с. 5].

Названия водных объектов включают не только тоджинские крупные озера (Азас-Хол²³), реки (Сыстыг-Хем, Чаваш), но и небольшие озера (Ногаан-Хөл 'Зеленое озеро') и притоки рек (Ак-Сукпак 'Белая впадина', Баш-Хем 'Источник-река'²⁴). Итак, в текстах *кожамык* отражается доскональное знание тоджинцами родного края, вплоть до самых мелких объектов.

Высказывания тоджинцев о родных местах, встречающиеся в жанре *кожамык*, имеют более объективный характер по сравнению с другими образно-тематическими сферами. В образце *кожамык*, исполненном Д. И. Баалчын (см. Приложение 2, № 23) живописно описываются красоты и достоинства тоджинской местности: луга и долины с травами, лесные поляны, лечебные снадобья, озера. Повествование в данном случае ведется уже не от первого лица, как в жанре *ыр*. В образце, записанном от А. К. Чатпал (там же, № 24) находим подобное восхваление Тоджи, в которой много оленей и золота.

Отдельно остановимся на текстах песен, в которых упоминается олень, так как именно оленеводство отличает тоджинцев от других тувинцев. Отметим, что таких текстов достаточно много в обоих жанрах. В них отражается народная терминология и доскональное знание этой хозяйственной деятельности. В текстах *кожамык* употребляются различные наименования оленей – как общие – *иви* 'олени', так и некоторые специальные: *хокаш* – годовалый олень, *эдер чары* '«ревуший» бык', *мунар чары* 'ездовой бык'. Все появляющиеся в текстах *ыр* досочиненные строфы содержат упоминание оленей. Кроме того, одна из устойчивых строф в *ыр* «*Өдүген-Тайга*» посвящена удаче на охоте благодаря помощи

²³ По мнению Б. К. Ондара, название озера Азас появилось недавно, так как в русских исторических документах оно именуется как Тойи-куль, или Тоджи-куль. С. И. Вайнштейн, А. П. Дульзон считают его производными от кетских гидронимов *сас*, *зас* 'река, родник'. Л. Р. Кызласов считает *зас* и *сас* тюркскими заимствованиями от угорского *сос* 'речка'. «Местные жители связывают название Азас с сочетанием *аза ас* "чертов горностай", мотивируя это тем, что когда-то в этих местах обитал такой горностай. Это типичная народная, ложная этимология». [94, с. 83].

²⁴ Вероятно, под названием Ак-Сукпак имеется в виду Ак-Суг 'Белая река', источник которой находится на севере Тоджи. Она течет на запад и впадает в реку Казас, та – в Чаваш, а последняя уже впадает в Бий-Хем. Возможно, что Ак-Сукпак 'белая впадина' – это озеро, из которого вытекает река. Под названием Баш-Хем, возможно, подразумевается река Улуг-Баш, впадающая в реку Биш-Хем, а затем в Бий-Хем. Она расположена на востоке Тоджинского района и также, как и Ак-Суг, является правым притоком Бий-Хема. Обе реки берут свое начало в высоких горах, так как рядом расположены перевалы (Даштыг и Артыш-Дабан).

верхового оленя *эдер чары* и верховой важенки *мынды чары*. В текстах обоих жанров встречается и упоминание дикого оленя – марала *сыын* и маралухи *мыйгак*. Зачастую в параллель дикому оленю приводится косуля *элик* (самка) и *хулбус* (самец). В нескольких текстах используются парные слова *сыын-мыйгак* и *элик-хулбус* (там же, №№ 24, 47).

Сфера этнородовых отношений занимает в содержании поэтических текстов *кожамык* существенное место. Этнородовая тематика может проявляться двумя способами. Первый способ основан на раскрытии взаимоотношений человека с его родовым сообществом, осознании себя членом определенного рода. Второй способ выражается через противопоставление представителей разных родов, этнородовое соперничество, в этом случае «свое» восхваляется, а «чужое» представляется в «сниженном» виде.

В исполненном С. Д. Доржу *кожамык* повествование ведется от первого лица – от представительницы рода *Хойук*, вымершего, по сведениям С. И. Вайнштейна, от оспы в начале 20 века. В тексте используется прием параллелизма качеств небольшого кусочка кирпичного чая и дочери малочисленного (во второй строфе – большого) рода (см. Приложение 2, № 30).

В другом тексте *кожамык* С. Д. Доржу называет себя дочерью Толбула – местности, являвшейся в середине девятнадцатого века родовой территорией рода *Кыштаг*. Женщина поет о желании исполнить грустную песню или горловое пение (там же, № 1). Хотя, как уже отмечалось выше, тувинским женщинам исполнять горловое пение запрещалось.

Интересным представляется текст, в котором оленевод-тоджинец противопоставляет себя западному тувинцу-скотоводу из рода Салчак. Последнему оказываются недоступными горно-лесные местности Шарым-Тайга и Одуген Тоджинского района. Удалой наездник и его олень возвышаются, а скотовод-наездник на воле и корове высмеиваются (там же, № 2).

Любовная сфера тесно переплетается со сферой этнородовых отношений, создавая образно-тематические перекрещивания (там же, №№ 18, 31). Это связано с тем, что для тоджинцев при определении брачного партнера особую значимость

имела его принадлежность к определенному роду. В *кожамык* проникают темы сватовства и брака, которые в традиционной культуре тесно связаны с этнородовыми отношениями. Интересен текст *кожамык*, в котором описывается ситуация умыкания невесты женихом (там же, №№ 5, 6).

Многочисленны тексты *кожамык*, в которых непосредственно выражается любовное чувство со стороны парня или девушки (там же, №№ 7, 12, 13, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 51, 52, 55). Повествование в них ведется, в основном, от первого лица. Довольно часто описывается ситуация любовного свидания. В одном из *кожамык* девушка, в ожидании милого, слышит лай собаки, который сигнализирует для нее его приход (там же, № 7). В этом тексте появляется также образ проголодавшегося коня, подающего голос для того, чтобы его отпустили пастись.

В другом тексте проводится параллель между жеребцом, голова которого высится над многочисленным табуном, и любимым, ласковые глаза которого выделяются из множества других глаз (там же, № 12). В третьем *кожамык* юноша переживает о невозможности встречи с любимой из-за его грязного лица (там же, № 33). Препятствие для свидания сравнивается с трудностью преодоления глубокой реки Ак-Сукпак на плохой лошади. В четвертом тексте девушка находится в ожидании любимого, преодолевающего перевал (там же, №№ 29, 52, 55). В пятом тексте рассказывается о подготовке девушки к свиданию с милым: о наряде, мытье мылом и макияже (там же, № 51). Некоторые тексты о свиданиях носят откровенно эротический характер (там же, № 34).

Довольно распространена тема измены. Так, в поэтическом тексте *кожамык* описывается ситуация соблазнения красивой легкомысленной девушкой верного мужчины (там же, № 13). В другом тексте повествование ведется уже от лица влюбленной изменщицы (там же, № 26). В каждой из семи строф образца тема измены расцвечивается разными смысловыми оттенками: об эмоциональном состоянии изменщицы, об общественном порицании и сплетнях, об отчаянном поступке и ожидании наказания, об отъезде любимого. В другом тексте, напротив, порядочная девушка не поет и не смеется, чтобы не отнять чужого любимого (там же, № 32).

Также характерна для *кожамык* и тема верности. Девушка обращается к любимому с просьбой о верности (там же, № 31). Положительные качества девушки сравниваются со спокойной рекой, а сомнения будущих родственников со стуком копыта лошади по воде. Сравнение дается косвенно, через образный параллелизм дистихий.

Встречаются и любовные тексты более обобщенного характера (там же, №№ 4, 8, 16, 20, 57). В одном из *кожамык* поющий констатирует факт наличия красивых и превосходных девушек, подобно тому, как в реках водится много хариуса (там же, № 4). В другом тексте дается живописная зарисовка о любимой, находящейся в юрте (там же, № 16). Записан текст о любовных письмах, которые не позволяют утихать чувствам (там же, № 8). Поддержание чувств сравнивается с преодолением крутого перевала, а ручка и карандаш – с надежной лошадью для осуществления этого преодоления. Присутствуют также текст, в котором девушка задается вопросом о том, что именно нравится ей в ее избраннике (там же, № 20). Думы о нем сравниваются с неустанностью кукования кукушки.

Исследователями тувинских *кожамык* отмечался юмористический характер жанра. Юмор тоджинских *кожамык*, как правило, связан с любовной тематикой (там же, №№ 36, 39, 40). Однако, при внимательном рассмотрении тоджинских *кожамык* выяснилось, что жанр имеет более разнообразный характер высказывания и включает произведения самой широкой тематики и выраженного отношения – от шутливого и даже игривого до философского осмысления жизни (ср. с жанром *сарын* у шорцев [110]). Нам представляется, что содержательную сторону *кожамык* можно определить при помощи нескольких коррелятивных пар: объективное – субъективное; коллективное – индивидуальное; прямое – иносказательное; серьезное – шуточное; позитивное – негативное.

Итак, анализ образно-тематического содержания песен *ыр* и припевок *кожамык* обнаружил, с одной стороны, их общность, с другой стороны – специфичность. Общность проявляется в наличии трех основных образно-поэтических сфер. Однако, для *кожамык* более характерны любовная и этнородовая тематика, а в *ыр* доминирует сфера родного края.

Родная природа в песнях *ыр* получает сакральное представление, в *кожамык* она изображается более приземленно – как территория обитания тоджинцев, фон для описываемых событий, часто параллельный образ, помогающий находить соответствия душевным переживаниям человека. Поэтому в *ыр* воспеваются крупные топонимические объекты, а в *кожамык* распространены упоминания мелких топонимических объектов. Образ лошади появляется преимущественно в *кожамык* в различных ситуациях, часто связанных с любовной тематикой. В текстах *ыр* конь не задействован, за исключением его косвенного упоминания в песне «*Чашпы-Хем*», в которой участвует рысью примчавшийся наездник.

Этнородовая и любовная тематика многогранно представлены в жанре *кожамык*, в *ыр* они только намечены. Так, в песне «*Чашпы-Хем*» этнородовое проявляется через противопоставление местных и степных жителей. Любовная тематика в песнях «*Чашпы-Хем*» и «*Тожама*» также присутствует в неявном виде. Таким образом, жанр *кожамык* оказывается связанным со сферой профанного, *ыр* – сакрального.

ГЛАВА 2. ВРЕМЕННЫЕ ПАРАМЕТРЫ ОРГАНИЗАЦИИ

ЫР И КОЖАМЫК

2.1. Система стихосложения тоджинской песенной поэзии

Стихосложение тоджинской песенной поэзии, как и других его видов, до настоящего времени не попадало в поле зрения исследователей, в то время как изучение тувинского стиха ведется со времен Н. Ф. Катанова, который впервые определил его как силлабику [92]²⁵. Эта точка зрения была поддержана тувинскими писателями и поэтами [68; 142; 143; 146; 149; 150]. В 1950-е г. появилось определение тувинского стихосложения А. С. Тогуй-оола как ударно-временной системы, не получившее поддержки среди исследователей. Он писал о том, что «метрическая, силлабическая и тоническая системы стихосложения для тувинского стихосложения не характерны» [125, с. 99]. В 1964 г. А. Н. Аксенов в монографии по тувинской музыке рассматривает стих как силлабический и говорит о том, что вопрос «о ритмической организующей роли ударения и долготы гласной»²⁶ внутри полустиха пока только поставлен, но не до конца выяснен» [1, с. 32].

У. А. Донгак выделяет три основных свойства ударения в тувинском языке: 1) ударение падает, как правило, на последний слог в слове; 2) является качественным, то есть характеризуется большей напряженностью, компактностью и высокой тональностью; 3) ему свойственна дилимитативная (словоразграничива-

²⁵ Наблюдения Н. Ф. Катанова в первую очередь относятся к тувинским народным песням.

²⁶ В тувинском языке существует противопоставление долгих и кратких гласных.

ющая) функция [17]. По ее мнению, роль тонического принципа в тувинском стихе еще предстоит исследовать и оценить.

Монография У. А. Донгак является первой специальной работой, посвященной тувинскому стихосложению. В своем исследовании автор уделяет внимание всестороннему рассмотрению тувинского стиха, в том числе и народного. Отмечаются такие особенности народно-поэтической речи тувинцев, как анафористическое созвучие слов (аллитерация), повтор корня (тавтология), ряд синонимичных слов, сложные слова (парные синонимичные слова).

Для тувинского стиха характерен силлабический тип стихосложения. У. А. Донгак выделяют три типа народного стиха: 1) равносложный, изосиллабический стих; 2) относительно равносложный стих, в котором «для изосиллабизма не хватает одного слога, и в таком случае в стихотворной строке обнаруживается начальный долгий гласный», который «имеет способность равняться по длительности произнесения двум кратким гласным» [там же, с. 27]; и 3) неравносложный стих, в котором строки могут различаться от 1 до 4-5 единиц.

Песенным текстам *ыр* и *кожамык* свойственны равносложный (49% и 66% соответственно) и относительно равносложный стих (45% и 32%). Эти жанры «имеют большое преимущество перед остальными фольклорными жанрами, так как исполняются в музыкальном сопровождении, они наиболее четко организованы» [там же, с. 24]. «В песнях слова наиболее четко подстраиваются под строгий размер стихотворных строк и произносятся так, чтобы было удобно для пения» [там же, с. 25].

А. Н. Аксенов, характеризуя стихосложение тувинских песен, писал только о изосиллабическом стихе: «тувинские песни имеют восьмисложный силлабический стих с постоянной цезурой посредине. Цезура подразделяет стих на два равных полустаха: 4+4; стиховая строфа, состоящая всегда из четырех стихов, подразделяется на два двустахия (полустрофы)» [1, с. 32].

Об относительной равносложности говорит и З. К. Кыргыс. По ее мнению, не следует смешивать поющий силлабический стих традиционных песен с непоющим силлабическим стихом литературной поэзии, так как это порождает

«недоразумения, неточные определения стиховой формы» [71, с. 65]. Тувинский поющий стих представляет собой «классическую форму [...] силлабического строя, определяющим признаком которого является возможное колебание числа слогов в полустихе в пределах, ограниченных стабильным числом музыкальных времен» [там же, с. 66].

Опираясь на изложенные выше положения, которые можно считать краеугольными для тувинского стиховедения и музыкальной фольклористики, мы переходим к рассмотрению тоджинской песенной поэзии.

Анализ поэтических текстов *ыр* и *кожамык* показал, что для песенных жанров тоджинского фольклора также характерна силлабическая система стихосложения. В тоджинском песенном стихе преобладает изосиллабизм, то есть одинаковое число слогов во всех стихотворных строках, хотя имеется и небольшое количество отклонений от строгой силлабики).

Организацию тоджинского песенного стихосложения можно представить как иерархическую систему, в которой выделяется ряд уровней. Некоторые из них не являются обязательными (они заключены в круглые скобки):

- (парные строфы);
- строфа;
- (полустрофа);
- строка, или стих;
- полустрока, или сегмент²⁷;
- слово;
- слог.

Тексты *ыр* и *кожамык* могут содержать от одной до нескольких строф, из чего следует, что строфа является основной композиционной единицей песни. *Кожамык*, возникающий в ситуации импровизационного исполнения, может включать теоретически бесконечную последовательность строф, ограниченную лишь фантазией певца и обстоятельствами исполнения.

²⁷ У. А. Донгак использует термин слоговая группа.

Статистический анализ текстов выявил наиболее распространенные композиционные структуры, характерные для *ыр* и *кожамык*. Как правило, песня может включать от одной до четырех строф. Большинство *ыр* и *кожамык* имеют двухстрофную структуру (43% и 61%; см. Таблицу 3). Композиции *ыр* из трех строф составляют четвертую часть всех образцов, а композиции из одной и четырех строф – менее четверти. В *кожамык* выделяется группа однострофных образцов, занимающая около пятой части анализируемого материала. *Кожамык* из четырех строф встречается в 12% образцов. Довольно редко он исполняется в виде трех строф. Самый продолжительный образец *кожамык* включает семь строф.

Таблица 3. Композиционные структуры тоджинских *ыр* и *кожамык*

Количество строф	<i>Ыр</i>		<i>Кожамык</i>	
	Количество образцов	%	Количество образцов	%
1	5	18%	12	21%
2	12	43%	35	61%
3	7	25%	2	4%
4	4	14%	7	12%
7			1	2%
Всего	28	100%	57	100%

Перейдем к более подробному рассмотрению уровня парных строф, который в системе тоджинского песенного стихосложения не является обязательным, но, тем не менее, встречается довольно часто. Принцип парности строф занимает существенное место в устройстве поэтических текстов песен и может рассматриваться как иерархически более высокий структурный уровень по отношению к строфе. Отметим, что объединение строф в парные структуры характерно для тюркского стихосложения. А. Линин называл это «параллелистической композицией» или «амебейной структурой» [78].

Парные строфы в тоджинских песнях представляют лексико-фонетические варианты. Важнейшим признаком является структурный параллелизм, то есть идентичность грамматических форм соответствующих строк, иногда это просто точный повтор конечной полустроки или большей части строки. Вариантным является начальный элемент строки (полустока или ее начальная половина). Начала строк, как правило, маркированы начальной рифмой. Особой красотой

формы обладают образцы, в которых этот принцип проявляется дважды, то есть в песне из четырех строф последовательно появляются две парные структуры.

В тоджинских текстах выявляются три типа композиции песен по принципу наличия или отсутствия в них парных структур: парные строфы; строфы, сочетающие парность и непарность; непарные строфы. Парность строф может проявляться только при наличии хотя бы двух строф, поэтому для получения объективной картины распределения по трем выделенным типам композиции устраним из анализа однострофные образцы, которые автоматически определяются как непарные структуры.

В таблице 4 приведено статистическое распределение образцов двух жанров по признаку наличия в них парности композиционных структур. Статистически принцип парности является доминирующим в композиции *кожамык*. В той или иной мере парность проявляется в большинстве образцов. В *ыр* же оба принципа представлены примерно в равной степени.

Таблица 4. Типы композиционных структур *ыр* и *кожамык* тоджинцев (в количественном соотношении)

Количество строф и их организация		Количество образцов			
		<i>Кожамык</i> 45 / 100%		<i>Ыр</i> 23 / 100%	
парные (1+1)	$2=(1+1)^{28}$	30 / 67%	34/76%	5 / 22%	8 / 35%
	$4=2(1+1)+2(1+1)$	4 / 9%		3/ 13%	
строфы, сочетающие парность и непарность	$4=1+1+2(1+1)$	1 / 2%	6/13%	1 / 4%	6 / 25%
	$4=2(1+1)+1+1$	2 / 4%			
	$3=2(1+1)+1$			4/ 17%	
	$3=1+2(1+1)$	2 / 4%		1 / 4%	
	$7=1+1+2(1+1)+2(1+1)+1$	1 / 2%			
непарные	$2=1+1$	5 / 11%	5/ 11%	7 / 30%	9 / 39%
	$3=1+1+1$			2 / 9%	

²⁸ Парные строфы обозначены круглыми скобками.

Строфа в песнях двух жанров имеет единую структуру, включающую четыре строки (такой тип строфы в стиховедении принято называть катреном). Важную роль при объединении строк в строфу выполняет начальная рифма. Рассмотрим ее проявления в тоджинском песенном стихе. В стиховедении рифмы подразделяются по композиционному положению в строфе на строфические (*аааа, абаа, ааба, аааб*), смежные (*аабб*), перекрестные (*абаб*) и опоясывающие (*абба*) начальные рифмы. Для тоджинских песен характерны строфические (кроме *ааба*), смежные и перекрестные. Совсем не встречаются опоясывающие рифмы.

По качеству повторяемых звуков рифмы подразделяются на аллитерации (рифмы согласных) и ассонансы (рифмы гласных). При этом аллитерация может быть как точной, так и неточной (чередование согласных *б//м, т//д, к//х, ч//с//ш*). Ассонансы гласных могут быть как полными, или точными, так и частично-полными, когда гласных совпадают только по ряду их образования.

В тоджинских песенных текстах действие данных принципов проявляется в специфической форме. Так, для них совершенно не характерна простая аллитерация, так как начальный повторяющийся согласный всегда сопровождается одним и тем же гласным, то есть, начальная рифма образована целым слогом, состоящим из согласного и гласного. Принципы аллитерации и ассонанса здесь объединены и, по сути, образуют особый вид начальной рифмы, который уместно определить как слоговую начальную рифму.

При слоговой начальной рифме ассонанс выдерживается более последовательно, чем аллитерация. В некоторых случаях он может отсутствовать в одной из строк, гласный же при этом сохраняется. Таким образом, можно сделать предположение, что для тоджинской системы песенного стихосложения более существенным является принцип ассонанса. Это, вероятно, связано с тем, что гласный обладает слогаобразующей функцией, которая чрезвычайно важна при пропевании текста, а согласный – нет. Роль гласного для тоджинского стиха проявляется также через сингармонизм не только по вертикали, но и по горизонтали, когда

единообразие гласных наблюдается на протяжении строки. Значение сингармонизма гласных отмечается и в тувинском стихе [17].

Следующий уровень организации песенной поэзии тоджинцев – полустрофа, или дистишие. А. Линин называл структуру строфы четырехстишной организацией, которая «распадается на две симметрически построенные половины» [78, с. 48]. Пары строк объединяются по принципу образно-синтаксического параллелизма [1], заключающегося в психологическом уподоблении в образной сфере, а также в синтаксическом равенстве. Два вида параллелизма могут действовать на разных уровнях формы. Например, образный параллелизм возникает на уровне парных строк, а синтаксический – на уровне парных строф. Дистишные структуры в песенной поэзии тоджинцев, возможно, являются наиболее ранними элементами, из которых сформировалась современная песенно-поэтическая система.

Нормативным строением строки в песенной традиции тоджинцев является 8-сложник (75% строк, см. Таблицу 5). Из ненормативных структур выделяются 7-сложники, составляющие 8% всех строк. 6-, 9-, 10-, 11- и 12-сложные строки встречаются довольно редко (5% и менее).

Таблица 5. Слововое строение и структура строк тоджинских *ыр* и *кожамык*

х-сложник	Структура строки	Количество строк											
		<i>Ыр</i>				<i>Кожамык</i>				Всего			
6-сложник	3+3					4	1%	4	1%	4	1%	4	0%
7-сложник	3+4	3	1%	4	1%	31	6%	58	12%	34	4%	62	8%
	4+3	1	0%			27	5%			28	4%		
8-сложник	3+5	1	0%	159	57%			420	85%	1	0%	579	75%
	4+4	158	57%			420	85%			578	75%		
9-сложник	4+5	4	1%	29	10%	1	0%	3	1%	5	1%	32	4%
	5+4	25	9%			2	0%			27	3%		
10-сложник	6+4	33	12%	33	12%					33	4%	33	4%
11-сложник	6+5	33	12%	34	12%			3	1%	33	4%	37	5%
	3+4+4	1	0%			3	1%			4	1%		
12-сложник	4+4+4	20	7%	20	7%	8	2%	10	2%	28	4%	28	4%
Итого		279	100%	279	100%	496	100%	496	100%	775	100%	775	100%

Выделяются три группы строк по степени распространенности их в каждом их жанров. Первую составляет нормативная структура 8-сложной строки. Она

преобладает и в *ыр*, и в *кожамык* (57% строк в *ыр*, 85% – в *кожамык*). Вторую группу образуют менее распространенные структуры: 7-сложник в *кожамык* (12%); 9-ти–12-сложники в *ыр* (от 7 до 12%). В третью группу объединим редко встречающиеся строки (менее 3%).

Напомним, что строка в песенной традиции тоджинцев в большинстве случаев делится на две части – полустроки (сегменты, слоговые группы). Границы полустрок выделены постоянным словоразделом. Дополнительным критерием членения строки в поющемся стихе является совокупность музыкальных параметров напева (см. ниже о слогоритмической организации песен): остановки в конце сегментов, ритмическая и / или мелодическая повторность, временное равенство сегментов по вертикали и т. д.

В нормативной 8-сложной строке полустроки равны между собой по количеству слогов. Отклонениями от структуры, в которой ни одна из полустрок не равна четырем слогам, являются 6-сложник 3+3, чрезвычайно редко фиксируемый в *кожамык* (1%) и 8-сложник 3+5, однажды встретившийся в *ыр*. Используемый только в песне «*Тоора-Хем*» 11-сложник 6+5 является вариантом структуры 6+4 с дроблением. В последнем случае имеет место характерная для *ыр* тенденция к индивидуализации слогоритмического типа (см. ниже). Довольно большой удельный вес данной строки (12%) объясняется значительным числом записанных вариантов песни.

Встречаются 12- и 11-сложные строки, состоящие из трех сегментов, когда третий сегмент представляет собой текстовый повтор второго, то есть не является самостоятельным. Он почти всегда появляется в последней строке строфы (а в *ыр* иногда и в конце полустрофы), что может свидетельствовать о более позднем возникновении подобных структур, связанном, вероятно, с влиянием сценических форм существования музыкального фольклора.

Итак, симметричная структура из двух четырехсложных сегментов 4+4 характерна для большинства 8-сложных строк (85% строк *кожамык*, 57% – *ыр*). Остальные случаи составляют строки, в которых, как правило, либо не хватает одного слога в одной (или в обеих) из полустрок, либо напротив, происходит

расширение слоговой структуры. В этих случаях словораздел совпадает с музыкальной цезурой, которая является маркером, указывающим границы полустрока. Как известно, силлабика народной поэзии, в отличие от литературного силлабического стиха, допускает неравносложность. В особенности это касается поющего стиха. Как считает Б. Б. Ефименкова, «в пении слоги получают разную протяженность. Поэтому размеры слоговой группы определяются не только количеством слогов, но и суммой их музыкального времени. А музыкальное время каждой слоговой группы в песнях с цезурированными ритмическими периодами неизменно, что и удерживает цезуру в одном месте формы, даже если количество слогов варьируется. Вот почему песенный силлабический стих может быть и часто бывает неравнослоговым» [21, с. 16].

Структуры с недостающими до «нормы» одним или двумя слогами 3+3, 3+4 и 4+3 более характерны для *кожамык* (13%), для *ыр* они являются скорее исключениями (1%). Нами была выявлена закономерность образования трехсложных сегментов, заключающаяся в том, что такой сегмент практически всегда содержит долгий гласный в первом слоге. Эта закономерность отмечалась и в тувинском стихе [17].

Расширенные структуры более характерны для *ыр*. Увеличение количества слогов в полустроках чаще всего происходит за счет вставных частиц, либо за счет появления комбинации трехсложного и двусложного слов или пятисложных слов. Избыточные вставные первообразные частицы (-ла / -ле / -на / -не и -даа) [5] всегда появляются либо между двусложными словами, либо в конце полустроки.

Таким образом, расшатывание строгой силлабики в *ыр* происходит более интенсивно, чем в *кожамык*²⁹. В *ыр* наблюдается тенденция к расширению слогового состава строк, тогда как в *кожамык* – его незначительное колебание и/или усечение.

На уровне полустроков в обоих жанрах доминируют четырехсложные сегменты (см. Таблицы 6 и 7). Укороченные трехсложные сегменты более харак-

²⁹ Более интенсивное расшатывание строгой силлабики в *ыр*, по-видимому, связано с медленным темпом исполнения, с протяжным характером мелодики.

терны для *кожамык* (7%), удлинённые 5- и 6-сложные – для *ыр* (11 и 8%). И напротив, укороченные строки в *ыр* (1%) и удлинённые в *кожамык* (1%) – исключительное явление.

Таблица 6. Слововой и лексический состав полустрок тоджинских *ыр*

Слоговая структура полустроки	Лексический состав полустроки	Количество полустрок / Процентное соотношение полустрок									
		Местоположение полустроки в строке						Всего полустрок			
		1 полустрока		2 полустрока		3 полустрока					
6-сложник	6=2+[1]+2+[1]	62	22%					62	11%	62	11%
5-сложник	5=3+2			3	1%			3	1%	46	8%
	5=2+[1]+2	5	2%	36	13%	1	5%	42	7%		
	5=2+2+[1]	1	0%					1	0%		
4-сложник	4=4	45	16%	72	25%			117	20%	473	80%
	4=3+[1]	2	1%					2	0%		
	4=3+1			38	13%	14	61%	52	9%		
	4=2+2	160	57%	51	18%	7	32%	218	37%		
	4=2+1+1			1	0%			1	0%		
	4=2+[1]+1			76	27%			76	13%		
3-сложник ³⁰	4=1+[1]+2	3	1%	4	1%			7	1%	7	1%
	3=3 ¹	5	2%					5	1%		
	3=1 ¹ +2	2	1%					2	0%		
Всего		283	100%	283	100%	22	100%	588	100%	588	100%

Таблица 7. Слововой и лексический состав полустрок тоджинских *кожамык*

Слоговая структура полустрок и	Лексически й состав полустроки	Количество полустрок / Процентное соотношение полустрок									
		Местоположение полустроки в строке						Всего полустрок			
		1 полустрока		2 полустрока		3 полустрока					
5-сложник	5=3+2	1	0%	1	0%			2	0%	9	1%
	5=2+[1]+2	1	0%	6	1%			7	1%		
4-сложник	4=4	91	18%	84	17%	1	9%	176	18%	923	92%
	4=3+1	13	3%	40	8%	1	9%	54	5%		
	4=3+[1]	6	1%	5	1%			11	1%		
	4=2+2	312	63%	219	44%	6	55%	537	54%		
	4=2+1+1	10	2%	58	12%	2	18%	70	7%		
	4=2+[1]+1	4	1%	27	5%			31	3%		
	4=2+[1]+[1]	1	0%	1	0%			2	0%		
	4=1+1+2			4	1%			4	0%		
	4=1+[1]+2	19	4%	18	4%	1	9%	38	4%		
3-сложник	4=1+[1]+1+1			2	0%			2	0%	69	7%
	3=3 ¹	19	4%	8	2%			27	3%		
	3=3			2	0%			2	0%		

³⁰ Индекс возле цифры обозначает местоположение долгого гласного. В квадратные скобки взяты вставные частицы.

	3=2 ¹ +1			4	1%			4	0%		
	3=1 ¹ +2	19	4%	13	3%			32	3%		
	3=1 ¹ +1+1			4	1%			4	0%		
Всего		496	100%	496	100%	11	100%	100	100%	100	100%

Четырехсложные сегменты количественно выделены во всех полустроках *кожамык* (92%, 92% и 100%) и *ыр* (74%, 86% и 95%). Все 6-сложники зафиксированы в первых полустроках *ыр* (22%). Пятисложники появляются во всех полустроках *ыр*, но преобладают во вторых полустроках (2%, 14% и 5%). Трехсложники характерны для небольшого количества первых и вторых полустрок *кожамык* (8% и 7%).

В составе полустрок обоих жанров выделяются четыре четырехсложные структуры: 2+2, 4, 2+1+1 и 3+1. Наиболее типичным является сочетание двух двусложных слов 2+2 (37% полустрок *ыр* и 54% – *кожамык*). Такая структура появляется более чем в половине всех первых полустрок *ыр* (57%), а также характерна приблизительно для половины каждой из трех полустрок *кожамык* (63%, 44% и 55%).

На втором месте по степени распространенности находится одно четырехсложное слово в полустроке (18% полустрок *кожамык*, 20% полустрок *ыр*). Она в равной мере характерна для первых и вторых полустрок *кожамык* (18% и 17%), а в *ыр* чаще появляется во второй полустроке, чем в первой (16% и 25%).

Следующая по распространенности структура – 2+1+1 / 2+[1]+1 (13% полустрок *ыр* и 10% полустрок *кожамык*). Она более характерна для вторых полустрок обоих жанров (27% вторых полустрок *ыр*, 17% вторых полустрок *кожамык*) и не встречается в первой полустроке *ыр*.

Сочетание трехсложного слова с односложным 3+1 / 3+[1] используется несколько реже (9% полустрок *ыр*, 6% полустрок *кожамык*). Отметим, что это самая многочисленная структура третьих полустрок *ыр* (61%).

Пяти- и шестисложные структуры 2+[1]+2+[1] в первой полустроке (22%) и родственная ей структура 2+[1]+2 во второй полустроке (13%) появляются исключительно в *ыр* «Тоора-Хем». Все другие выявленные структуры появляются крайне редко.

Рассмотрим полустроки с точки зрения лексического состава (см. Таблицу 8). В обоих жанрах наблюдается существенное преобладание структур полустрок из двух слов (64% полустрок *кожамык* и 47% полустроф *ыр*). Полустроки из одного слова представлены в двух жанрах в равной мере (21% полустрок *ыр*, 20% – *кожамык*). Немного меньше полустрок, состоящих из трех слов (22% полустроф *ыр* и 16% полустрок *кожамык*). Полустроки из четырех слов используются в жанре *ыр* (13%).

Таблица 8. Лексический состав полустрок тоджинских *ыр* и *кожамык*

Абсолютное количество слов в полустроке	Структура полустроки	Ыр				Кожамык			
		Количество полустрок / Процентное соотношение полустрок							
1	4=4	117	20%	122	21%	176	18%	205	20%
	3=3 ¹ / 3=3	5	1%			29	3%		
2	5=3+2	3	1%	277	47%	2	0%	640	64%
	4=3+1 / 4=3+[1]	54	9%			65	6%		
	4=2+2	218	37%			537	54%		
	3=2 ¹ +1					4	0%		
	3=1 ¹ +2	2	0%			32	3%		
3	5=2+[1]+2	42	7%	127	22%	7	1%	156	16%
	5=2+2+[1]	1	0%						
	4=2+1+1 / 4=2+[1]+1 / 4=2+[1]+[1]	77	13%			103	10%		
	4=1+1+2 / 4=1+[1]+2	7	1%			42	4%		
	3=1 ¹ +1+1					4	0%		
4	6=2+[1]+2+[1]	62	11%	62	11%			2	0%
	5=1+1+2+1								
	4=1+[1]+1+1					2	0%		

Удалим «вставные» частицы для получения базового текста (термин Е. А. Хелимского [135]). В этом случае число полустрок из двух слов возрастет (см. Таблицу 9, 79% полустрок *ыр* и 70% полустрок *кожамык*). Рост полустрок из двух слов особенно заметен в *ыр* (с 47% до 79%), что свидетельствует о значении частиц в поэтических текстах данного жанра.

Таблица 9. «Базовый» лексический состав полустрок *ыр* и *кожамык*

Количество слов "базового текста"	Структура полустроки	Ыр				Кожамык			
		Количество полустрок / Процентное соотношение полустрок							
1	4=4	117	20%	124	21%	176	18%	220	22%
	3=3 ¹ / 3=3	5	1%			29	3%		
	4=3+[1]	2	0%			11	1%		
	4=2+[1]+[1]					2	0%		
2	5=3+2	3	1%	463	79%	2	0%	703	70%
	4=3+1	52	9%			54	5%		
	4=2+2	218	37%			537	54%		
	3=2 ¹ +1					4	0%		
	3=1 ¹ +2	2	0%			32	3%		
	5=2+[1]+2 / 5=2+2+[1]	43	7%			7	1%		
	4=2+[1]+1	76	13%			31	3%		
	4=1+[1]+2	7	1%			38	4%		
	6=2+[1]+2+[1]	62	11%						
3	4=2+1+1	1	0%	1	0%	70	7%	80	8%
	4=1+[1]+1+1					2	0%		
	4=1+1+2					4	0%		
	3=1 ¹ +1+1					4	0%		

Наиболее предпочтительными в двух жанрах являются поэтические строки, содержащие 4 слова, реже встречаются строки из 3 и 5 слов. Отметим, что при преобладании в строфе строк равного лексического состава начинает проявляться действие тонического принципа в тоджинском песенном стихе, так как ударение по нормам языка падает на последний слог слова. Однако, эта проблема требует более тщательного изучения.

Итак, рассмотрев устройство стиха лирических песен тоджинцев, мы обнаружили, с одной стороны, близость двух жанров в этом отношении. С другой стороны, именно изучение «деталей», элементов системы песенного стихосложения позволило нам выявить признаки, дифференцирующие жанры. Единство стихосложения двух жанров проявляется в нормативных, доминирующих признаках, таких как 8-сложная структура строки, деление на сегменты-полустроки, структура полустрок, четырехстрочная строфа, слоговая начальная рифма, парность строф и полустроф, и др. Различие двух жанров обнаруживается в таких признаках, как характер изменений нормативного слогового состава строк и полустрок, способ образования «ненормативных» структур, появление этих

структур в определенных позициях и др. Статистический анализ отчетливо проявляет такую дифференциацию.

2.2. Слогоритмическая организация *ыр* и *кожамык*

Новые, дополнительные качества временного устройства песенной традиции тоджинцев выявляются при обращении к слогоритму – параметру, связывающему вербальный и музыкальный уровни организации фольклорных текстов. Поскольку слогоритмический метод анализа глубинного ритма существует в нескольких вариантах, необходимо уточнить наши позиции по ряду вопросов и определить конкретные операции, применяемые в данной работе. Так, нами производятся: суммирование времени распева одного слога; выравнивание пунктирного ритма; суммирование квазислоговых структур, образованных сочетанием сонантов *й, л, м, н, р* со вставным гласным (огласовка), с временем предыдущего слога; суммирование дыхательных, структурных и артикуляционных пауз с предшествующим архитектурным элементом.

В интерпретации пауз мы опираемся на классификацию Н. М. Скворцовой, которая выделяет дыхательные (появляющиеся в различных местах строки); структурные (появляющиеся в конце строк, иногда полустрок); артикуляционные (появляющиеся как на месте словораздела, так и внутри одного слова, на местах стечения глухих смычных, глухих смычного и щелевого, сонанта и глухого смычного) и коммуникационные паузы – «эмоциональные возгласы исполнителя, обмен репликами со слушателями, различные комментарии» [103, с. 55].

Первые три вида пауз продлевают время предшествующих им архитектурных элементов, поэтому они суммируются. Четвертый вид пауз отличается произвольной протяженностью, зависящей от величины акта речевой коммуникации. Здесь происходит выход за пределы песенного времени, поэтому суммирование таких пауз не имеет смысла. Сюда же можно отнести окказиональные паузы, возникающие в результате характерных для устного стиля «ошибок» исполнения.

Особого внимания требует вопрос о так называемых «вставных слогах», то есть элементах текста, выполняющих как конструктивную, так и семантическую функции и видоизменяющих базовый текст. В песенной традиции тоджинцев встречаются разные типы вставных слогов, по отношению к которым применяются различные аналитические операции. При выявлении той или иной функции вставных частиц используется метод сравнения строк и строф между собой, то есть учитываются парадигматические отношения текста. В результате в одних случаях указанные элементы суммируются, в других – нет.

Повторы текстовых сегментов в песенной традиции тоджинцев встречаются довольно редко. В отдельных образцах появляется третий сегмент, являющийся повтором второй полустроки. В этом вопросе мы придерживаемся позиции К. В. Квитки, который считал, что если элемент имеет архитектурную, конструктивную функцию (а не мелизматическую или орнаментальную), то такой элемент сворачивать не следует [43].

В данной разделе типичное для слогоритмической организации песен, а также особенности жанров *ыр* и *кожамык*, будут рассмотрены по нескольким параметрам, среди которых способы изотемпорального выравнивания ненормативных по количеству слогов строк, определение слогоритмических типов песен, протяженность строк по количеству счетных долей (включая варьирование последних долгих времен), выделение сегментов слогоритмической системы и описание ее функционирования в двух жанрах.

При совмещении поэтических строк со строками напева ненормативные вербальные структуры (6-, 7-, 9-, 10-, 11-сложники) приводятся в соответствие с временным нормативом, характерным для 8-сложной строки в данном образце (точнее, в его слогоритмическом типе, см. далее). Принципы изотемпорального выравнивания строк различны для укороченных и удлиненных строк. К укороченным строкам применяются способы растяжения слога с долгим гласным посредством распева (выравнивание за счет музыкального параметра), внедрения дополняющих вставных частиц (компенсация за счет вербального параметра). Для

удлиненных строк характерны дробление ритмического рисунка, стяжение соседних гласных и редуцирование звуков.

Распев долгого гласного в трехсложной полустроке происходит за счет расширения его музыкального времени вдвое. Распев долгого гласного всегда приходится на первый слог слова, тогда как нераспетый долгий может встретиться в любом слоге. Данная закономерность была отмечена и в тувинском стихе [17]. Возможно, что это коррелирует с процессами, зафиксированными в тувинском языке, основным способом образования долгот которого «является стяжение соседних гласных в один долгий вследствие выпадения интервокальных согласных» [101, с. 7]. Можно предположить, что некоторые трехсложные слова с долгими гласными, появляющиеся в песенных текстах, образованы от четырехсложных. Это объясняет появление укороченных 6- и 7-сложных строк. Однако этот вопрос требует более тщательного изучения и реконструкции исходных форм слов с долгим гласным³¹.

Появление в нормативных 8-сложных строках вставных частиц *ла / ле, на / не, даа* достаточно распространено. В этом случае дополняющие частицы вставляются в полустроки, в базовом тексте которых не хватает одного слога до нормативного 4-сложника, например, 2+[1]+1, 1+[1]+2; 3+[1]; 1+[1]+1+1. Отметим, что описанные выше способы расширения, а именно, растяжение слова с долгим гласным и появление вставных дополняющих частиц, иногда могут совмещаться.

Основным способом изотемпорального сжатия расширенных структур является дробление музыкального времени в результате появления превышающих нормативную структуру слогов, которые могут быть либо избыточными элементами базового текста, либо приходится на вставные частицы. При избыточности слогового объема слов дробится, в основном, музыкальный ритм начала полустрок. Так, в *ыр «Өдүген-Тайга»* в 5-сложных первых полустроках с текстом «*Өдүген-Тайга*» или «*Өйгээмчи сиген*» происходит дробление первой четверти

³¹ Приведем слова с долгим гласным, встретившиеся нам в полустроках *ыр* и *кожамык*: 1) 3¹: *аалаза, аалымда, аалыңга, аалында, каашпастын, маарларым, өөңерге, өөрүмге, соочалап, сыыкының, төөгүлүг, тээйлиген, хаалгалап, хоокүйнү, хоорларым, хоортунуп, хөөкүйнүң, чаакайы, шоочалап, ыылаза, хөөмейлен*; 2) 2¹+1: *чааттыг-ла*; 3) 2¹+1: *дээри дег*; 4) 1¹+2: *мээң каъдым, мээң таныш, мээң чуртум, мээң эжим, оон-биле, сыын баитыг, сыын-мыйгак, ууй шаппайн, чооп барган, ээк талдың*.

(♩ ♪ ♪ ♩ ♩). В 9–11-сложниках дополнительные (избыточные) вставные частицы

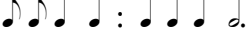
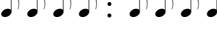
появляются между двухсложными словами и / или в конце 5- и 6-сложных полустрок. Дополнительные частицы дробят музыкальное время предшествующего слога базового текста.

Другими, более редкими способами сжатия расширенных строк являются стяжение гласных, редуцирование гласного или сонанта *й*. Стяжение гласных происходит на границах слов. Например, в *ыр* «Тожама» в пении стягиваются гласные *у* и *ы* в словосочетании *олуру ыйнаан* → *о_лу_руый_наан*. Сверхнормативные слоги могут сокращаться посредством редуцирования звуков. Например, в *ыр* «Чаппы-Хем» из слова *Чаптына* изымается гласная *ы*, а в *ыр* «Тожама» в слове *куудийим* редуцируется звук *й*.

Для слогоритмической организации песенной традиции тувинцев-тоджинцев значимым является уровень строки, так как строфа состоит из ритмически идентичных строк. Слогоритмические типы (СРТ) строк образуются соотношением кратких и долгих времен, приходящихся на тот или иной слог³². При этом долгота и краткость гласного в слоге не имеет значения. Так, слог с кратким гласным может приходиться на долгое время, и наоборот. Отсюда следует вывод об относительной самостоятельности слогоритмического уровня организации по отношению к организации «чистого» стиха, об эмансипации ритмики. Выявленные СРТ организуют весь массив песен и образуют в совокупности строгую систему слогоритмической организации песенной традиции тувинцев-тоджинцев (см. Таблицу 10).

³² Отметим, что на мелодическом уровне строки группируются в двустихия и четырехстрочные строфы (см. далее).

Таблица 10. Слогоритмические типы *ыр* и *кожамык*³³

Слогоритмические типы <i>кожамык</i>	Слогоритмические типы <i>ыр</i>
1. 	«Өдүген-Тайга» 
2. 	«Тоора-Хем» 
3. 	«Чашпы-Хем» 
4. 	«Тожама» 
5. 	

Кожамык исполняются на пять СРТ. При этом на один СРТ могут приходиться различные мелодические контуры, в результате чего образуется характерное для данного жанра множество типовых напевов (см. Главу 3). Слогоритмическая организация *ыр* обладает рядом отличительных особенностей, главной из которых является закрепление за каждой песней своего СРТ. Координация СРТ и мелодического контура в *ыр* происходит следующим образом: СРТ проявляет себя на уровне строки, мелодический контур – на уровне двухстишия («Өдүген-Тайга», «Чашпы-Хем», «Тожама») или на уровне строфы («Тоора-Хем»).

Количество счетных долей во всех строках одного образца может быть равным, а может значительно варьировать. Это происходит из-за увеличения конечностроковых пауз, а также за счет не равных по протяженности долгих слогов. Удлиняется, в основном, конечный сегмент СРТ, хотя в *ыр* это может быть и срединный элемент СРТ. Например, в *ыр* «Өдүген-Тайга» может варьироваться любое из долгих времен. В *кожамык* подобных колебаний значительно меньше. По-видимому, в растягивании долгих времен проявляется характерное для *ыр* протяжное пение.

³³ Двоеточие указывает границу полустроков. Краткие времена в *кожамык* обозначаются , долгие – . Более медленный темп исполнения и большее количество распевов в трех *ыр* (за исключением «Тожама») обусловили использование более долгих длительностей при нотировании и составлении их слогоритмических схем. Сам же принцип противопоставления кратких  и долгих  времен остается неизменным.

Слогоритмические типы *кожамык* содержат четное количество долей (см. Таблицу 11): это двенадцатидольные строки в 1 и 2 СРТ (95 и 75% строк), десятидольные строки в 3 и 4 СРТ (91 и 81% строк), восьмидольные в 5 СРТ (86% строк). Строк, удлинённых за счет конечнострочковых пауз не так много (от 2 до 19%), трехсегментные строки встретились только в двух образцах (см. Приложение 2, №№ 25, 26).

Таблица 11. Временная реализация СРТ *кожамык*

Количество счетных долей в строке	Количество строк / Процентное соотношение строк									
	1 СРТ		2 СРТ		3 СРТ		4 СРТ		5 СРТ	
8	-	-	-	-	-	-	-	-	18	86%
9	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
10	-	-	1	1%	176	91%	26	81%	2	10%
11	-	-	-	-	6	3%	6	19%	-	-
12	114	95%	95	75%	11	6%	-	-	-	-
13	6	5%	10	8%	-	-	-	-	-	-
14	-	-	2	2%	-	-	-	-	-	-
16	-	-	6	5%	-	-	-	-	1	5%
17	-	-	1	1%	-	-	-	-	-	-
18	-	-	5	4%	-	-	-	-	-	-
19	-	-	2	2%	-	-	-	-	-	-
20	-	-	3	2%	-	-	-	-	-	-
21	-	-	1	1%	-	-	-	-	-	-
Всего строк	120	100%	126	100%	193	100%	32	100%	21	100%

Рассмотрим варианты появления удлинённых строк в строфах *кожамык* (см. Таблицу 12). Строфы с равными по количеству счетных долей строками, как оказалось, преобладают только в 1 и 3 СРТ (80 и 65%). Во 2, 4 и 5 СРТ строф с равными по протяженности строками меньше половины (32, 38 и 40%). Удлиняться могут одна или две строки в строфе. В основном происходит удлинение последней строки.

Таблица 12. Распределение равных и удлинённых строк в строфах *кожамык*

		Количество строф / Процентное соотношение строф									
		1 СРТ		2 СРТ		3 СРТ		4 СРТ		5 СРТ	
Равные строки в строфе		24	80%	10	32%	32	65%	3	38%	2	40%
Удлинённые строки в строфе	1 строка									1	20%
	2 строка	3	10%	2	6%	3	6%	1	13%		
	4 строка	3	10%	14	45%	12	24%	3	38%	2	40%

	2 и 4 строки			4	13%	2	4%				
	1 и 4 строки			1	3%						
	3 и 4 строки							1	13%		
Всего строф		30	100%	31	100%	49	100%	8	100%	5 ³⁴	100%

В *ыр* тенденция изотемпорального выравнивания строк отчетливо проявляется лишь в *ыр* «Тоора-Хем» (94% строк). В других песнях выделяются несколько значений (см. Таблицу 13).

Таблица 13. Временная реализация СРТ *ыр*

Количество счетных долей в строке	<i>Ыр</i> Количество строк / Процентное соотношение строк							
	«Өдүген-Тайга»		«Тоора-Хем»		«Чаппы-Хем»		«Тожама»	
8	-	-	64	94%	7	10%	-	-
9	-	-	3	4%	43	59%	-	-
10	13	12%	1	1%	1	1%	-	-
11	41	38%	-	-	1	1%	-	-
12	12	11%	-	-	5	7%	12	39%
13	25	23%	-	-	10	14%	11	35%
14	15	14%	-	-	4	5%	2	6%
16	1	1%	-	-	1	1%	-	-
17	-	-	-	-	-	-	-	-
18	-	-	-	-	1	1%	1	3%
19	-	-	-	-	-	-	1	3%
20	-	-	-	-	-	-	2	6%
21	-	-	-	-	-	-	2	6%
Всего строк	107	100%	68	100%	73	100%	31	100%

В *ыр* «Чаппы-Хем» строки, как правило, состоят из девяти долей (59%), а трехсегментные строки с повтором – в основном, из тринадцати долей (14%). В целом, зафиксировано варьирование продолжительности строки в этой песне – от восьми до восемнадцати счетных долей. В *ыр* «Тожама» в равной мере представлены двенадцати- и тринадцатидольные строки (39 и 35%). Кроме того, в данной песне можно выделить группу трехсегментных строк, протяженность которых составляет от 18 до 21 доли. В *ыр* «Өдүген-Тайга» преобладающее значение имеют одиннадцати- и тринадцатисложные строки (38 и 23%).

Строфы, включающие равные строки, доминируют только в *ыр* «Тоора-Хем» (80%). В *ыр* «Өдүген-Тайга» таких строф чуть менее половины (46%) (см. Таблицу

³⁴ В коллекции существует образец, первая строфа которого исполнена на 5 СРТ, а во второй строфе происходит переход на 3 СРТ.

14). Удлиненные строки в *ыр*, как правило, являются четными, т. е. завершают строфу и дистихи. В песнях «*Тожама*» и «*Чаишы-Хем*» строфы, где увеличена последняя строка преобладают (67 и 38%). В четверти строф *ыр* «*Өдүген-Тайга*» и «*Чаишы-Хем*» удлинены четные строки (23 и 25%).

Таблица 14. Распределение равных и удлиненных строк *ыр* в строфе

		<i>Ыр</i>							
		« <i>Өдүген-Тайга</i> »		« <i>Тоора-Хем</i> »		« <i>Чаишы-Хем</i> »		« <i>Тожама</i> »	
Равные строки в строфе		12	46%	12	80%	3	19%	2	33%
Удлиненные строки в строфе	1 строка	2	8%	-	-	-	-	-	-
	4 строка	-	-	1	7%	6	38%	4	67%
	5 строка	-	-	1	7%	-	-	-	-
	2 и 3 строки	3	12%	-	-	-	-	-	-
	2 и 4 строки	6	23%	1	7%	4	25%	-	-
	1 и 4 строки	2	8%	-	-	-	-	-	-
	3 и 4 строки	1	4%	-	-	2	13%	-	-
Разные строки в строфе		-	-	-	-	1	6%	-	-
Всего строф		26	100%	15	100%	16	100%	6	100%

Сравнивая жанры *ыр* и *кожамык* по количеству счетных долей в строке, можно сказать о том, что в *кожамык* этот показатель более стабилен, в *ыр* – менее стабилен. Так, среднее число строк с равным количеством счетных долей по жанру в *кожамык* – 86%, в *ыр* – 58%. Выдерживание в строфе строк равной длины и удлинение конечнострофовых строк характерно для обоих жанров.

На слогоритмическом уровне явственно просматривается деление на сегменты, совпадающие с поэтическими полустроками. Для того, чтобы выявить системные связи слогоритмических типов песенной традиции тувинцев-тоджинцев, сопоставим ритмические сегменты, встретившиеся в обоих жанрах. При этом объединим разномасштабные, но идентичные по структуре сегменты, которые, возможно, родственны между собой (см. Таблицу 15).

Таблица 15. Сегменты СРТ *ыр* и *кожамык*

Количество времен	<i>Кожамык</i>	<i>Ыр</i>
4	a. 	A. 
5	b. 	B. 

		<i>F.</i> 
6	<i>c.</i> 	<i>c.</i> 
	<i>d.</i> 	<i>D.</i> 
		<i>e.</i> 

Увеличенные сегменты *A*, *B*, *D*, характерные для *ыр*, родственны сегментам *кожамык* *a*, *b* и *d*. Сегмент *B* является вариантом *b* с удлинённым последним элементом (выше уже отмечалась возможность варьирования протяжённости последнего долгого времени, характерная для песенной традиции в целом). Сегмент *F*, по-видимому, произведен от *D*. Сегменты *d*, *D* и *e* можно рассматривать как трехдольные разновидности сегмента *a*, хотя степень их самостоятельности еще предстоит изучить. Идентичным для *ыр* и *кожамык* является сегмент *c*. Уникален для слогоритмической организации песен тоджинцев хореический сегмент *e*, встретившийся только в *ыр*.

Функционирование сегментов СРТ в обоих песенных жанрах имеет общие и отличные черты. Для *кожамык* характерны структуры, основанные на повторе сегментов. Из пяти ритмических типов таких структур четыре: *aa* (5 СРТ), *bb* (4 СРТ), *cc* (2 СРТ) и *dd* (1 СРТ). Лишь 3 СРТ включает различные ритмические сегменты *ac*.

Наиболее существенными чертами слогоритмической организации *ыр* являются тенденция к преобладанию увеличенных сегментов в ритмических типах, а также тенденция к индивидуализации, проявляющаяся в каждой песне.

Более медленный темп исполнения *ыр* (см. далее), позволяющий делать мелизматические распевы звуков, обусловили появление двукратно увеличенных СРТ и их сегментов по сравнению с *кожамык*. В этом отношении показательны СРТ *ыр* «*Өдүген-Тайга*» (*DF*) и «*Тоора-Хем*» (*AA*). *Ыр* «*Чашы-Хем*» занимает промежуточное положение, так как ее СРТ основан на соединении разномасштабных сегментов *cB*. СРТ *ыр* «*Тожамык*» ее по темповому параметру ближе к *кожамык*.

Тенденция к индивидуализации ритма ярко проявляется в каждой из песен. Так, в *ыр* «*Тоора-Хем*» наличие дополнительных вставных частиц, производящих ритмическое дробление второго и четвертого элемента в первом сегменте и второго во втором сегменте, на уровне музыкального ритма создает яркий ритмический рисунок: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩.

В *ыр* «*Өдүген-Тайга*» и «*Тожама*» тенденция к индивидуализации выражена в использовании трехдольного метра (в первом случае – ямбического, во втором – хореического). Кроме того, в *ыр* «*Өдүген-Тайга*» индивидуализация проявляется также в нарушении сплошного ямба в последнем элементе первого сегмента (краткий вместо долгого). *Ыр* «*Тожама*» выделяет сегмент *e*, свойственный только этой песне и не появляющийся больше ни в *ыр*, ни в *кожамык*. Слогоритмический тип *ыр* «*Чапны-Хем*» представляет наиболее индивидуализированную структуру, так как это единственная песня в песенной традиции, слогоритмический тип которой основан на соединении ритмо-синтаксических структур разного масштабного уровня.

Тенденция к соединению в ритмических типах идентичных структур, столь характерная для *кожамык*, наиболее ярко проявляется в *ыр* «*Тоора-Хем*» и «*Тожама*». *Ыр* «*Өдүген-Тайга*» занимает промежуточное положение, так как соединяет родственные, но не идентичные сегменты. Ритмический тип *ыр* «*Чапны-Хем*» наиболее индивидуален, так как он состоит из двух различных сегментов (*cB*). Отметим, что 3 СРТ *кожамык*, основанный на соединении разных сегментов *ac*, включает сегмент *c*. Этот факт выделяет сегмент *c* среди других сегментов, которые объединяются с идентичными или родственными сегментами.

Анализ структуры и функционирования СРТ позволяет сделать вывод о том, что основными из них являются сегменты *a* и *c*. Все другие сегменты родственны сегменту *a*. Самостоятельность сегмента *c* проявляется в его способности комбинироваться с другими сегментами: *ac*, *cB*. Отметим, что СРТ, основанный на дважды повторенном сегменте *a* (*A*), появляется в обоих жанрах – в *ыр*

«Чекпелиг» (AA) и в 5 СРТ *кожамык* (aa), что выделяет его среди других ритмических типов.

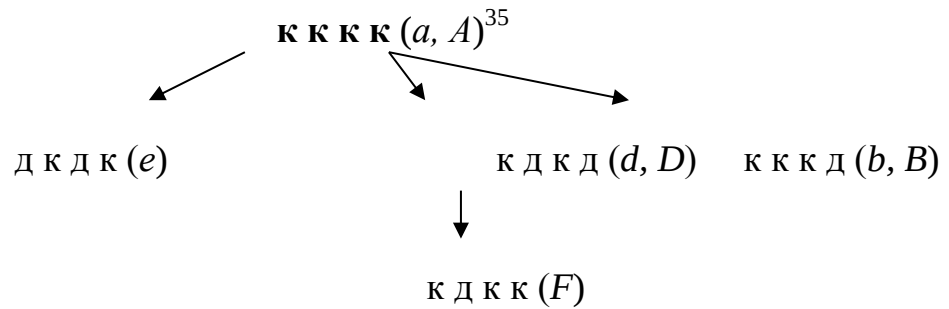


Рис. 1

Образование вторичных для *a* элементов осуществляется посредством двух схожих тенденций (см. Рис. 1). Первая из них – помещение этого типа в условия трехдольности и образование ямбических (*d* и *D*) или хореического (*e*) сегментов. Сюда же можно отнести сегмент *F*, в свою очередь, производный от сегмента *d*. Вторая тенденция – удлинение последнего элемента сегмента *a* (сегмент *b*).

Причины появления вторичных сегментов, по-видимому, родственны тем, которые выявлены в тофаларской песенной традиции. Возможно, сегменты *b* и *d* возникли в результате влияния ударения, приходящегося по нормам языка на последний слог слова, что в условиях преобладания в полустроках одного четырех- или двух двухсложных слов и привело к ямбизации исходного сегмента. Другой причиной могли послужить структурные паузы, появляющиеся на границах полустроков и строк. Так как эти паузы могут «состоять из двух компонентов – паузы, составляющей часть длительности сегмента, и дополнительной межстрочковой паузы, время которой случайно варьирует» (идея В. В. Мазепуса, использованная в [103, с. 136]), то за счет этого дополнительного времени могли постепенно удлиняться последние элементы сегмента.

Причинами появления сегмента *e* хореического наклонения может также быть ударение, но в данном случае не тюркское, а самодийское, поскольку «экспираторное ударение в самодийских языках фиксировано и приходится на

³⁵ Краткий звук обозначается буквой к, долгий – д.

первый слог слова» [там же, с. 137]. Это представляется вполне вероятным, учитывая самодийский субстрат тоджинского этноса.

Отметим, что ритмические сегменты типа *a* и *c* являются основными и в южноалтайской песенной традиции, где они проявляют себя в качестве стабильных первых четырехсложных сегментов семисложных строк [118]³⁶. В песенной культуре тофаларов в качестве основного функционирует только тип *a*, ритмические сегменты типа *c*, по-видимому, не встречаются [103].

Трехдольность, встречающаяся в тоджинских песнях, характерна и для других тюркских традиций Сибири, однако единовременное сосуществования нетрехдольных и трехдольных версий СРТ проявляется по-разному. У алтайцев она функционирует в виде трехдольного контекста [118], в то время как у тофаларов «в настоящее время мы наблюдаем стадию формирования слогоритмических типов ямбического наклонения» [103, с. 137]. Ямбическая слогоритмическая формула (*dd*) встречается и в шорских песнях. На ней основан один из типовых напевов. Г. Б. Сыченко считает его заимствованным из другой традиции, где данная формула имеет структуру 4+4. В шорском варианте стиховая цезура появляется между элементами ямбической стопы, образуя характерную для песенной традиции шорцев структуру 5+3 [110, с. 64].

Устройство тоджинской слогоритмической системы близко к тофаларской, поскольку последняя также основана на восьмисложных строках. Набор ритмических типов в тофаларских *ыр* более узок и включает в качестве основного СРТ, соответствующий тоджинскому *aa*, а два других (тоджинские *bb* и *dd*), гораздо более редкие и появляются лишь у отдельных исполнителей [103]. Отметим, что тофаларские *ыр* основаны исключительно на сочетании идентичных сегментов, в то время как в тоджинской традиции данная тенденция более характерна для жанра *кожамык*. Кроме того, сами СРТ тофаларских *ыр* также более схожи с тоджинскими *кожамык*. Близость же к тоджинским *ыр* проявляется в более медленном темпе и наличии большего количества распевов.

³⁶ Близость к южноалтайским песням проявляется также в устройстве строфы, а именно, в четырехстрочной ее организации. Тофаларские *ыр* устроены иначе [103; 118].

Сравнение с общетувинской слогоритмической организацией песенных жанров показало, что в схеме ритмических форм, приведенных в монографии А. Н. Аксенова, присутствуют все выявленные нами слогоритмические типы тоджинских *кожамык*, причем в тувинских песнях они используются не только в *кожамык*, но и в *ыр* [1, с. 33]. Слогоритмические типы тоджинских *ыр* приведены частично. В нотный раздел монографии включены две из тоджинских песен – *ыр* «Өдүген-Тайга» и *ыр* «Чашпы-Хем», но в схеме наличествует только ритмический тип, обозначенный нами как *FD*, а *cB* по какой-то причине не включен. Отметим также, что в тувинских песнях преобладает слогоритмический тип *aa*, который в тоджинских *кожамык* встречался не так часто. Выделенные СРТ *кожамык* тувинцев-тоджинцев доминируют и в тувинских песнях, хотя последние отличаются большим разнообразием. Не встречается в тувинских песнях тип *ee*, характерный для *ыр* «Тожама».

Итак, впервые предпринятое описание системы стихосложения и слогоритмической организации песенной традиции тувинцев-тоджинцев выявило общие и особенные черты *ыр* и *кожамык*. Для обоих жанров характерна силлабическая система стихосложения. Силлабика, а также некоторые приемы организации стихосложения, такие, как образно-синтаксический параллелизм, начальная рифма, роднят тоджинскую песенную лирику со стихосложением тюркоязычных народов Сибири. В тоджинских песнях преобладает изосиллабизм, основанный на повторе 8-сложных строк. Строка имеет постоянное положение цезуры (словораздела), образующей структуру 4+4.

Особенные черты двух жанров проявляются при рассмотрении отклонений от строгой силлабики. Для *кожамык* характерны укороченные семи- и шестисложные строки, возникающие при появлении слова с долгим гласным в первом слоге в одном или двух сегментах. В *ыр* встречаются удлиненные девяти – двенадцатисложные строки, в которых увеличение нормативного количества слогов происходит 1) за счет появления вставных частиц в определенных местах строки, 2) при употреблении пятисложного имени собственного в строке, 3) при добавлении третьего сегмента.

Слогоритмическая организация тоджинский песенной традиции обладает ярко выраженным своеобразием. Оно проявляется в наличии ограниченного количества типовых слогоритмических структур. Оказалось, что важной функцией СРТ является дифференциация жанров *ыр* и *кожамык*. СРТ *кожамык* содержат четное количество долей: 8, 10 и 12, СРТ *ыр* включают 8, 9, 11 и 12 долей. Ненормативное удлинение продолжительности строк происходит за счет растягивания долгих времен СРТ. В *ыр* эта тенденция проявляется сильнее, что связано, по-видимому, с природой протяжного пения, характерного для данного жанра [4]. Четыре СРТ *кожамык* основаны на повторе сегментов, в *ыр* этот принцип проявляется только в некоторых песнях. СРТ *ыр* характеризуются стремлением к индивидуализации.

Родство слогоритмической организации двух жанров обнаруживается на уровне сегментов СРТ. Так, четыре выявленных сегмента *кожамык* находят соответствия сегментам *ыр*. Хотя два из шести сегментов *ыр* не имеют точных аналогов в *кожамык*. Один сегмент является производным, а второй вообще уникален для песенной традиции. Анализ структуры и функционирования сегментов СРТ позволяет сделать вывод о том, что основными являются сегменты *а* и *с*. Самостоятельность сегмента *с* проявляется в его способности комбинироваться с другими сегментами, что проявляется как в *ыр*, так и в *кожамык*. В целом, слогоритмическая организация обнаруживает близость песенной традиции тувинцев-тоджинцев другим тюркоязычным народам Сибири (тувинцам, алтайцам, шорцам).

2.3. Темп как жанрово-дифференцирующий маркер песенной традиции тоджинцев

Обратимся к рассмотрению темпа исполнения песен тувинцев-тоджинцев. В настоящее время такие «классические» показатели темпа, как продолжительность основной счетной единицы или количество счетных единиц в минуту (метроном И. Н. Мельцеля) [97; 133] оказываются недостаточными для подробной темповой характеристики народной музыки. Фольклористами уже осознана необходимость

учета ряда дополнительных временных параметров, в частности, продолжительности строк и других архитектурных структур.

В методологии темпового анализа, разработанного Н. М. Кондратьевой и Н. С. Капицыной (при участии В. В. Мазепуса) с использованием категории «внутреннего темпа» американского этномузыковеда М. Колински, предлагается рассматривать не только продолжительность, но и содержание, внутреннее наполнение структур [36–38; 83]. Помимо собственно внутреннего темпа выделяются архитектурный темп и строковая плотность (понятия предложены Н. М. Кондратьевой и Н. С. Капицыной). Подчеркнем, что анализируя песни тоджинцев, мы пришли к необходимости расширения и уточнения данной методологии. В частности, нами предложено определение еще одно темпового признака – слогоритмического темпа. Временные показатели определялись в программе *Cool Edit Pro*; ввод данных и расчет производились в программе *Microsoft Excel*.

В процессе сбора данных выявился ряд проблем методического характера, потребовавших их решения. Так, при нахождении продолжительности строки оказалось необходимым решить вопрос с паузами, а именно, необходимо ли прибавлять длительность пауз к общему времени строки. Как и при анализе слогоритма, мы решили различать закономерные и случайные явления. В частности, время закономерной, регулярно появляющейся паузы учитывалось и, в соответствии с общим правилом слогоритмического метода, прибавлялось к предшествующему сегменту. Это правило касалось всех нормативных конечных пауз. Если же пауза в конце сегмента возникала в результате огрехов исполнения, то учитывалось только ее, условно говоря, «нормативное» время, которое рассчитывается исходя из среднего темпа сегмента (как правило, строки). Длительность внутрисклоковой ненормативной паузы и других элементов текста, имеющих окказиональный характер, вычиталась из общего времени строки.

Поскольку методика анализа темповых параметров в полном объеме не является общеизвестной, остановимся более подробно на ее описании. Метрономический темп определялся нами на уровне строк и рассчитывался по формуле:

$Mf = \frac{Mu \times 60s}{t_s}$, где Mf ³⁷ – это метрономический показатель (количество метрических долей в минуту), Mu – полное количество метрономических единиц строки, t_s – продолжительность строки (в секундах). Более просто эта формула могла бы выглядеть так: $Mf = \frac{Mu}{t_{min}}$, где Mf – это метрономический показатель (количество метрических долей в минуту), Mu – полное количество метрономических единиц строки, t_{min} – продолжительность строки (в минутах).

Методика установления основной метрической единицы (счетной доли) заключается в том, что «целую ноту выбирают в качестве основной доли при крайне медленных темпах – до 40 ударов в минуту; половинную – до 60 ударов; четверть – до 120 ударов; восьмую – до пределов метронома (208 ударов); а шестнадцатую ноту – при еще более быстрых движениях» [2, с. 74]. Исходя из этого, счетной долей ыр «*Чаппы-Хем*», «*Тоора-Хем*» и «*Өдүген-Тайга*» является четверть, а счетной долей *кожамык*, а также ыр «*Тожама*» – восьмая длительность.

Внутренний темп («темповый показатель» по М. Колински) определяется средним количеством последовательных нот, содержащихся в единице времени. За единицу внутреннего темпа новосибирские исследователи приняли не ноту, а высотно-ритмический сегмент. «Минимальным сегментом считается интонационный комплекс, на который может приходиться целый слог и который не содержит более мелких комплексов, обладающих этим же свойством. Исключение составляют короткие длительности (в нотировках обычно ) , появляющиеся вне распевов лишь в строго определенных позициях. Такие длительности считаются отдельными сегментами, если на них приходится слог, и включаются в состав сегмента, если слог имеет большую протяженность» [49, с. 21].

Применив данную методологию темпового анализа к новому материалу, мы пришли к необходимости ее уточнения. За единицу внутреннего темпа был принят минимальный ритмический элемент (РЭ). Звуковысотный аспект данного элемента оказался нерелевантным. К элементам ритма, как и к высотно-ритми-

³⁷ Используются обозначения М. Колински.

ческим сегментам, относятся слогаобразующие элементы и каждый элемент распева. Кроме того, в качестве РЭ мы рассматриваем долгие неперечеркнутые форшлагги; форшлагги с отчетливо различной глоттализацией; огласовки сонантов (-р, -м, -н и т. п.), создающие ясный ритмический рисунок. Критерием выделения отдельного РЭ для нас является его ритмическая, динамическая и / или тембро-артикуляционная определенность. Поэтому такие явления, как перечеркнутые форшлагги, а также слишком короткие, неотчетливые неперечеркнутые форшлагги, элементы глиссандированных (скользящих) распевов и т.п., мы не склонны принимать за РЭ.

Н. С. Капицына, вслед за М. Колински, утверждает, что паузы могут игнорироваться, поскольку они существенно не влияют на изменение показателя внутреннего темпа. В данном исследовании мы все же включили время пауз в общее время строки, однако не считали их отдельным РЭ, объединяя его протяженность с предыдущим РЭ. Мы считаем, что игнорирование времени паузы (особенно конечностроковой) ведет к неточному определению внутреннего темпа или, образно выражаясь, «ритмичного дыхания» строк. На наш взгляд, получившиеся значения внутреннего темпа при игнорировании пауз будут несколько завышены.

Формула вычисления внутреннего темпа следующая:
$$Tf = \frac{No \times 60s}{t_s}$$
, где Tf – это внутренний темп, No – количество РЭ в одной строке, t_s – продолжительность строки (в секундах). М. Колински рассчитывал внутренний темп через метрономический темп: «... темповый показатель (Tf) равен полному количеству последовательных нот (No), умноженному на метрономический показатель (Mf), деленному на полное количество метрономических единиц (Mu): $Tf = \frac{No \times Mf}{Mu}$ » [79, с. 126]. Наша формула является упрощенным вариантом данной формулы. Если воспользоваться формулой метрономического темпа и заменить в формуле М. Колински Mf на $\frac{Mu \times 60c}{T}$, то Mu сократится. Следовательно, введение в фор-

мулу метрономического показателя и количества метрономических единиц оказывается избыточным.

Архитектонический темп определяется количеством пропеваемых строк в одну минуту. Он родственен внутреннему темпу, однако единицей здесь является не высотно-ритмический сегмент или РЭ, а строка песни. Его можно рассчитать

по схожей формуле: $A = \frac{n \times 60s}{T_s}$, где A – архитектурный темп, n – количество строк в песне, T – время песни в секундах. Авторами метода использова-

лась формула: $A = \frac{n}{T_{min}}$. Еще более простой является формула: $A = \frac{60s}{t_s}$, где t_s – среднее время строки в секундах. Применение любой из приведенных формул дает один результат. Отметим, что нами были внесены некоторые уточнения буквенного обозначения времени строки и песни, т. к. в работах авторов метода, вслед за Колински, они обозначаются одной буквой T . Во-первых, наши изменения касаются размера буквы, различающей продолжительность строки (t) и песни в целом (T), во-вторых, мы добавили к букве индекс единицы времени – секунды (s) и минуты (min).

Строковая плотность высотно-ритмических сегментов (D) определяется отношением количества сегментов в песне (No) к количеству строк в песне (n): $D = \frac{No}{n}$. По сути, это среднее арифметическое значение количества сегментов,

приходящихся на каждую строку. Следовательно, здесь можно также использовать формулу среднего арифметического: $D = \frac{No_1 + No_2 + \dots + No_n}{n}$, где D – строко-

вая плотность высотно-ритмических сегментов, No – количество высотно-ритмических сегментов в каждой строке, n – количество строк в песне.

Н. С. Капицыной и Н. М. Кондратьевой было отмечено, что внутренний темп (Tf), архитектурный темп (A) и строковая плотность (D) оказываются связанными следующим соотношением: $D = \frac{Tf}{A}$.

Поскольку при исследовании тоджинских песен мы имеем дело с поющим поэтическим текстом, нам представляется результативным также и учет внутреннего темпа так называемого базового текста (термин Е. А. Хелимского [135]). Назовем данный параметр слогоритмическим темпом (Sf). Формула его вычисления аналогична формуле внутреннего темпа: $Sf = \frac{E \times 60s}{t_s}$, где Sf – слогоритмический темп, E – количество самостоятельных элементов базовой слогоритмической структуры, t_s – продолжительность строки (в секундах). Отметим, что факт наличия единой системы типовой слогоритмической организации двух песенных жанров тоджинцев делает сравнительные исследования слогоритмического темпа наиболее показательными.

Помимо этапа вычисления темповых показателей всех анализируемых образцов, немаловажным является интерпретация полученных результатов. В этом помогает использование методов статистики. «В условиях ограниченного песенного массива статистическое распределение жанров более адекватно может быть задано с помощью лишь двух параметров: 1) среднего арифметического значения показателей; 2) среднеквадратичного отклонения от среднего значения» [36, с. 145].

Среднее арифметическое значение каждого из показателей рассчитывается по формуле: $\bar{a} = \frac{(a_1 + a_2 + \dots + a_n)}{n}$, где $\bar{a}$ – среднее арифметическое, a – конкретные значения, n – количество значений. Отметим, что расчет среднего арифметического значения темповых показателей мы проводили поэтапно: сначала для строф, потом для песни в целом, затем для жанра (или какой-то группы песен).

Однако, при попадании в обработку случайных чисел, разброс которых может оказаться значительным, среднее арифметическое значение может быть искажено. Чтобы избежать этого, в статистике используется вычисление среднеквадратичного значения (стандартного отклонения). В теории вероятности и статистике это наиболее распространенный показатель рассеивания значений случайной величины относительно её математического ожидания (т. е. среднего значения).

Существуют два метода вычисления стандартного отклонения: «смещенный», или "n метод", и «несмещенный», или "n-1 метод", которые рассчитываются по формулам:

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum (x - \bar{x})^2}{n}} \quad \text{и} \quad \sigma = \sqrt{\frac{\sum (x - \bar{x})^2}{n - 1}},$$
 где x – элемент выборки; $\bar{x}$ – среднее арифметическое выборки; n – объем выборки.

Разница между ними заключается в том, что в первом случае вычисления производятся по генеральной совокупности (совокупность всех исследуемых в данном расчете элементов), а во втором – по выборке (совокупность объектов, случайно отобранных из генеральной совокупности). Мы использовали второй метод, поскольку считаем, что наша коллекция, как и любая другая фольклорная коллекция, является лишь частью традиции, существующей в бесконечном множестве вариантов, при этом любая фольклорная коллекция она является скорее выборкой, чем генеральной совокупностью. При этом фольклорные образцы обладают таким важным и обязательным в теории статистики качеством, как репрезентативность.

Среднеквадратичное отклонение было необходимо рассчитывать для построения доверительных интервалов³⁸, т. е. поля значений, исключающего случайные явления. Доверительный интервал задается двумя значениями: среднее арифметическое плюс-минус среднеквадратичное отклонение.

В дальнейшем анализе, помимо описанных темповых характеристик (метрономический, внутренний, архитектурный, слогоритмический темп, строковая плотность) мы включили также такие традиционные показатели, как количество счетных долей в строке и общая продолжительность песен, строф и строк. Причем если с точки зрения усредненных параметров продолжительность песен, строф и строк подробно описывать не имеет смысла (поскольку эти значения окажутся пропорциональны друг другу), то неусредненные показатели дают представления о темповых колебаниях внутри песен и могут оказаться информативными для жанровой дифференциации.

³⁸ Гмурман В. Е. Теория вероятностей и математическая статистика: Учебное пособие для вузов. 9-е изд. – М.: Высшая школа, 2003. – 479 с.

Далее предпринимается многомерное рассмотрение темповых показателей. Для удобства восприятия мы сгруппировали наиболее тесно связанные между собой характеристики в отдельные разделы. Так, рядом с архитектурным показателем уместным будет дать продолжительность строк, рядом с внутренним темпом – показатель строковой плотности.

2.3.1. Метрономический темп

По метрономическому показателю достаточно четко намечается различие двух песенных жанров тоджинцев (см. Таблицу 16). Крайние значения его сильно удалены друг от друга. Так, в самом быстром темпе исполняется *кожамык* 4 СРТ, в наиболее медленном – *ыр* «*Чашпы-Хем*».

Таблица 16. Метрономические показатели песенных жанров

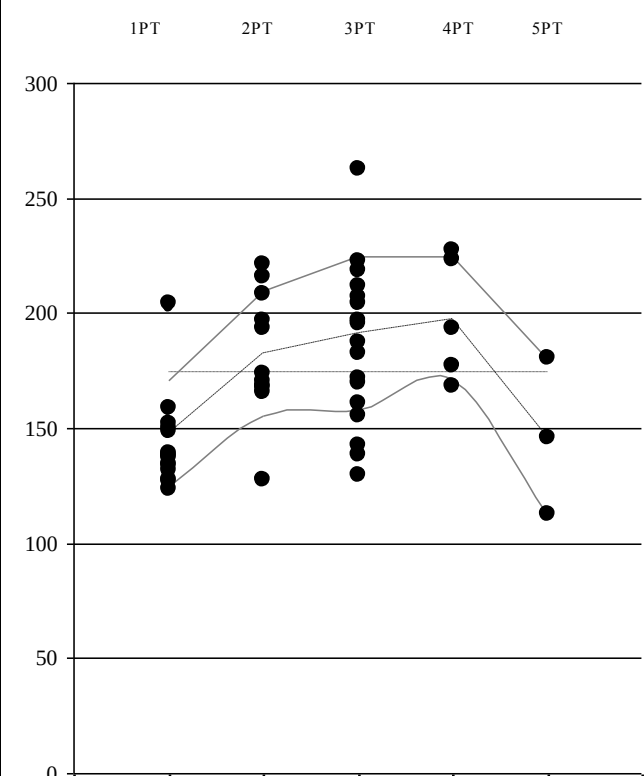
	<i>Ыр</i>				<i>Кожамык</i>				
	«Өдүген-Тайга»	«Тоора-Хем»	«Чашпы-Хем»	«Тожама»	1 СРТ	5 СРТ	2 СРТ	3 СРТ	4 СРТ
Среднее значение	96	94	83	150	148	146	183	191	198
Классификация по группам	Группа медленных темпов (от 40 до 120)			Группа умеренных темпов (от 121 до 160)		Группа быстрых темпов (от 161)			
Среднее значение по группам	93			148		190			
Среднеквадратичное отклонение	±18			±24		±30			
Доверительный интервал по группам	75–111			124–172		159–220			

Рассмотрение метрономического показателя выявило наличие трех темповых зон, соответствующих классификации темпов Н. А. Гарбузова [12], основанной на выделении медленных (40 – 120), умеренных (121 – 160) и быстрых темпов (от 161 и выше). В наиболее медленной зоне оказывается группа из трех *ыр*: «*Чашпы-Хем*», «*Тоора-Хем*» и «*Өдүген-Тайга*», в средней – *кожамык* 1, 5 СРТ и *ыр* «*Тожама*», в быстрой – *кожамык* 2, 3 и 4 СРТ.

Средние темповые значения по жанрам представлены на диаграммах (см. Таблицу 17). Рядом приведены их точные значения в возрастающем порядке. Несмотря на огромный разброс цифр (самый медленный *кожамык* имеет метрономический показатель 113, самый быстрый – 263), средние метрономические

показатели делят *кожамык* на две группы. В первую попадают 1 и 5 СРТ, во вторую – 2, 3 и 4 СРТ *кожамык* (см. Таблицу 18).

Таблица 17. Метрономический показатель *кожамык*³⁹

	1 СР Т	2 СР Т	3 СР Т	4 СР Т	5 СР Т	<i>кожамык</i>
	124	127	130	168	113	
	127	167	138	177	146	
	127	168	143	193	180	
	131	168	155	223		
	134	170	161	227		
	134	177	171			
	137	193	172			
	138	197	183			
	139	211	187			
	139	216	196			
	149	221	197			
	150		204			
	152		207			
	157		208			
	158		212			
	159		212			
	202		218			
	204		219			
			221			
			222			
			263			
Средний метрономический показатель	148	183	191	198	146	175
Среднеквадратичное отклонение	±23	±27	±33	±27	±34	±35
Доверительный интервал	125	155	158	171	112	140– 209
	– 171	– 210	– 224	– 224	– 180	

³⁹ На данной и последующих диаграммах приняты следующие обозначения: черными точками обозначены средние показатели каждого образца; изогнутой пунктирной линией обозначены средние показатели в СРТ *кожамык* и в каждой *ыр*, прямой пунктирной линией – средние показатели по жанру. В таблицах ячейками с заливкой обозначены значения, попадающие в доверительный интервал.

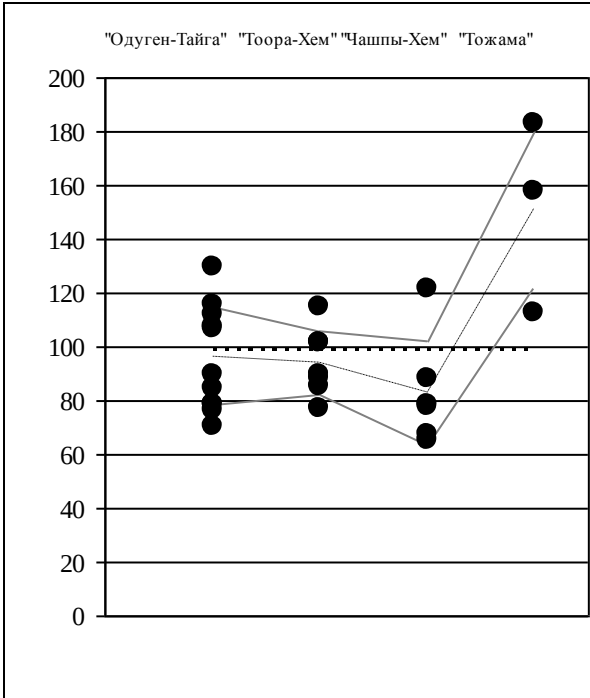
Таблица 18. Метрономический показатель *кожамык* по группам

	1 группа (1 и 5 СРТ)	2 группа (2, 3 и 4 СРТ)
Средний метрономический показатель	148	190
Среднеквадратичное отклонение	± 24	± 30
Доверительный интервал	124–171	159–220

На диаграмме видно, что основная область темповых показателей *кожамык* находится в диапазоне приблизительно от 125 до 225. Среднеквадратичное отклонение метрономических значений *кожамык* (± 35), ликвидирующее все случайные явления и показывающее стандартное отклонения от среднего значения, немного сужает рамки: нижняя граница находится на значении 140, верхняя – на значении 209.

Если рассматривать *кожамык* по группам, то доверительный интервал в первой (более медленной) группе *кожамык* указывает на границы от 124 до 171, во второй группе – от 159 до 220, при этом доверительный интервал 4 СРТ – от 171 до 224 – вообще не пересекает значения первой группы *кожамык*.

Таблица 19. Метрономический показатель песен *ыр*

«Өдүген-Тайга» «Тоора-Хем» «Чашпы-Хем» «Тожама»					<i>Ыр</i>
					
71	77	65	113		
76	87	67	158		
79	88	77	183		
79	90	78			
85	102	88			
90	102	122			
107	117				
107					
108					
112					
116					
129					
Средний метрономический показатель	96	94	83	151	99
Среднеквадратичное отклонение	±18	±12	±19	±28	±27
Доверительный интервал	78–115	82–107	64–102	122–180	72–126

	1 группа	2 группа	
Средний метрономический показатель	93	151	
Среднеквадратичное отклонение	± 18	± 28	
Доверительный интервал	74–111	122–180	

По метрономическому показателю выделяются две группы *ыр* (см. Таблицу 19). Наиболее быстрый темп характерен для *ыр* «Тожамы», как уже отмечалось, ее темповые показатели приближены к *кожамык* первой группы. Три другие песни исполняются примерно в одних, но в более медленных темповых границах, при этом значения двух групп *ыр* практически не пересекаются. Исключение составляет единственное медленное исполнение *ыр* «Тожамы».

Рассмотрим общие жанровые показатели сначала в целом, а затем по группам. Доверительным интервалом метрономического темпа *ыр* является зона значений от 72 до 126. Доверительный интервал метронома группы из трех песен – от 74 до 111, *ыр* «Тожамы» – от 122 до 180.

Сравнение темпа по метроному показывает, что в целом, для *ыр* характерен более медленный темп исполнения, а для *кожамык*, соответственно, более быстрый. Это подтверждает мнение носителей традиции, а также соответствует характеристике тувинских песен [1; 71]. Средние значения темпа песенных жанров различаются почти в два раза. Средний метрономический темп исполнения *ыр* – 99, *кожамык* – 174 счетных долей в минуту.

2.3.2. Архитектонический темп и продолжительность строки

Перейдем к рассмотрению архитектурного темпа тоджинских песен. Напомним, что данный параметр устанавливает среднее количество пропеваемых строк за одну минуту.

Средний архитектурный темп *кожамык* – 16 строк в минуту, доверительный интервал – от 12 до 20 строк (см. Таблицу 20). По данному показателю выделяются три группы *кожамык*. К первой относятся образцы с более низкими значениями: *кожамык* 1 СРТ (доверительный интервал 10 – 14 строк в минуту) и 2 СРТ (13 – 16 строк), ко второй – с более высокими значениями – 3 (15 – 22) и 4

СРТ (17 – 22). Третья группа – *кожамык* 5 СРТ – занимает промежуточное положение, так как крайние границы доверительного интервала объединяют обе группы (11 – 21).

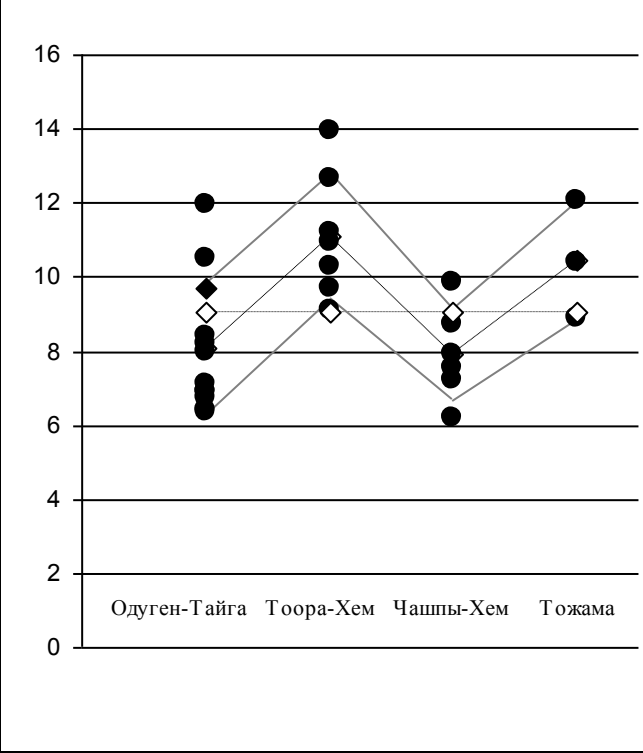
Таблица 20. Показатели архитектурного темпа *кожамык*

	1 СРТ	2 СРТ	3 СРТ	4 СРТ	5 СРТ	<i>Кожамык</i>
	10	11	13	17	12	
	11	13	13	17	15	
	11	13	14	19	22	
	11	13	14	22		
	11	14	15	22		
	11	14	16			
	11	16	16			
	12	16	17			
	12	16	18			
	12	16	19			
	12	18	19			
	12		19			
	13		20			
	13		21			
	13		21			
	13		21			
	16		21			
	17		21			
			22			
			22			
			22			
			26			
Средний показатель архитектурного темпа	12	14	19	19	16	16
Среднеквадратичное отклонение	±2	±2	±3	±2	±5	±4
Доверительный интервал	10–14	13–16	15–22	17–22	11–21	12–20

По архитектурному темпу выделяются две группы *ыр* (см. Таблицу 21). В первую относятся песни, среднее значение архитектурного темпа которых равно 8 строкам в минуту. Это *ыр* «*Өдүген-Тайга*» с доверительным интервалом 6 – 10 строк в минуту и *ыр* «*Чаппы-Хем*» с доверительным интервалом 7 – 9 строк

в минуту. Вторую группу составляют песни, со средним значением архитектурного темпа 10 и 11 строк в минуту. Это *ыр* «Тожама» с доверительным интервалом 9 – 12 строк в минуту и *ыр* «Тоора-Хем» с доверительным интервалом 9 – 13 строк в минуту.

Таблица 21. Показатели архитектурного темпа *ыр*

	«Өдүген-Тайга»	«Тоора-Хем»	«Чашны-Хем»	«Тожама»	<i>Ыр</i>
	6	9	6	9	
	6	10	7	10	
	7	10	8	12	
	7	11	8		
	7	11	9		
	7	13	10		
	8	14			
	8				
	8				
	10				
	11				
	12				
Средний показатель архитектурного темпа	8	11	8	10	9
Среднеквадратичное отклонение	±2	±2	±1	±2	±2
Доверительный интервал	6 – 10	9 – 13	7 – 9	9 – 12	7 – 11

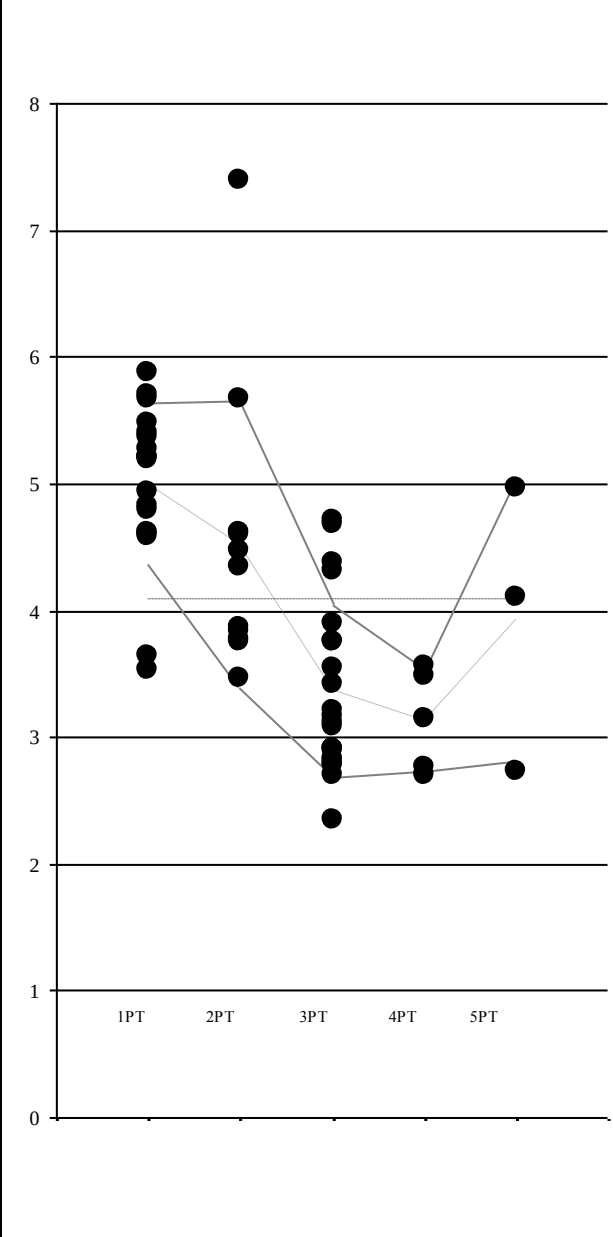
В целом же для жанра *ыр* характерен средний архитектурный темп 9 строк в минуту, который почти в два раза меньше данного показателя в *кожамык* (16 строк в минуту). Доверительные интервалы двух жанров вообще не пересекаются: для *ыр* характерен интервал от 7 до 11 строк в минуту, для *кожамык* – от 12 до 20 строк в минуту.

Конкретные показатели по образцам песенной традиции тоджинцев все же имеют перекрещивающиеся значения. Этот диапазон – от 10 до 14 строк в минуту – касается нижних значений *кожамык* и верхних значений *ыр*. Отметим также колоссальную разницу (более чем в 4 раза) между самым низким – 6 (*ыр* «Өдүген тайга» и *ыр* «Чашны-Хем») и самым высоким – 26 значениями (*кожамык* 3 СРТ).

Это значит, что пока исполняется одна строка *ыр*, может быть исполнена целая строфа *кожамык*.

Рассмотрим далее связанный с архитектурным темпом параметр средней продолжительности строки (см. Таблицу 22). В *кожамык* строка в среднем пропеваётся за 4,1 секунды, доверительный интервал при этом – от 3,0 до 5,1 секунд. Здесь, так же как и по архитектурному темпу, выделяются три группы.

Таблица 22. Продолжительность строк *кожамык*

	1 СРТ	2 СРТ	3 СРТ	4 СРТ	5 СРТ	<i>Кожамык</i>
	3,5	3,5	2,3	2,7	2,7	
	3,6	3,7	2,7	2,8	4,1	
	4,6	3,8	2,8	3,1	5,0	
	4,6	3,8	2,8	3,5		
	4,6	3,9	2,8	3,6		
	4,8	4,3	2,8			
	4,8	4,5	2,9			
	4,9	4,6	2,9			
	5,2	4,6	2,9			
	5,2	5,7	3,1			
	5,2	7,4	3,1			
	5,3		3,2			
	5,4		3,2			
	5,4		3,4			
	5,5		3,5			
	5,7		3,7			
	5,7		3,8			
	5,9		3,9			
			4,3			
			4,4			
			4,7			
			4,7			
Средняя продолжительность строк	5,0	4,5	3,4	3,1	3,9	4,1
Среднеквадратичное отклонение	±0,6	±1,1	±0,7	±0,4	±1,1	±1,1
Доверительный интервал	4,4–	3,4–	2,7–	2,7–	2,8–	3,0–5,1

	5,6	5,7	4,0	3,5	5,1	
По группам	1 группа		2 группа		3 группа	
Средняя продолжительность строк	4,8		3,3		3,9	
Среднеквадратичное отклонение	$\pm 0,9$		$\pm 0,6$		$\pm 1,1$	
Доверительный интервал	3,9–5,7		2,7–4,0		2,8–5,1	

К первой группе относятся *кожамык* с более продолжительными строками. Строка *кожамык* 1 СРТ длится в среднем 5 секунд, 2 СРТ – 4,5 секунды. Доверительные интервалы у них также близки: от 4,4 до 5,6 секунд и от 3,4 до 5,7 секунд соответственно. Вторая группа – это *кожамык* 3 и 4 СРТ, с более быстрыми строками. Строка 3 СРТ пропеваается за 3,4 секунды, строка 4 СРТ – за 3,1 секунду. Доверительные интервалы продолжительности строк в качестве нижней границы имеют значение 2,7, в качестве верхней – 4 и 3,5 соответственно. В третьей группе – *кожамык* 5 СРТ – нижнее значение примерно на уровне 2 группы (2,8 секунд), верхнее – чуть ниже уровня первой группы (5,1 секунд). Если мы проведем расчеты продолжительности строк по группам, то картина еще более прояснится (см. Таблицу 22).

Средняя продолжительность строки *ыр* составляет 7 секунд (см. Таблицу 23), что почти в два раза превышает аналогичное значение *кожамык* (4,1).

Таблица 23. Продолжительность строк *ыр*

	«Одуген-Тайга»	«Тоора-Хем»	«Чашпы-Хем»	«Тожама»	<i>Ыр</i>
	5,0	4,3	6,2	5,0	
	5,7	4,7	6,9	5,5	
	6,2	5,4	7,6	6,8	
	7,1	5,5	7,9		
	7,3	5,8	8,3		
	7,5	6,2	9,7		
	8,4	6,5			
	8,7				
	8,7				
	8,9				
	9,4				

	9,5				
Средняя продолжительность строк	7,7	5,5	7,8	5,8	7,0
Среднеквадратичное отклонение	$\pm 1,5$	$\pm 0,8$	$\pm 1,2$	$\pm 1,0$	$\pm 1,6$
Доверительный интервал	6,2–9,2	4,7–6,3	6,5–9,0	4,8–6,7	5,4–8,5

По данному параметру выделяются две группы песен. В первую группу отнесем песни с более длительными строками – *ыр* «*Өдүген-Тайга*» (7,7 секунд) и *ыр* «*Чашпы-Хем*» (7,8 секунд). Во вторую – с более короткими – *ыр* «*Тожама*» (5,8 секунд) и *ыр* «*Тоора-Хем*» (5,5 секунд). Если рассматривать доверительные интервалы средней продолжительности строк *ыр* по группам, то окажется, что они вообще не пересекаются (см. Таблицу 24).

Таблица 24. Продолжительность строк *ыр* по группам

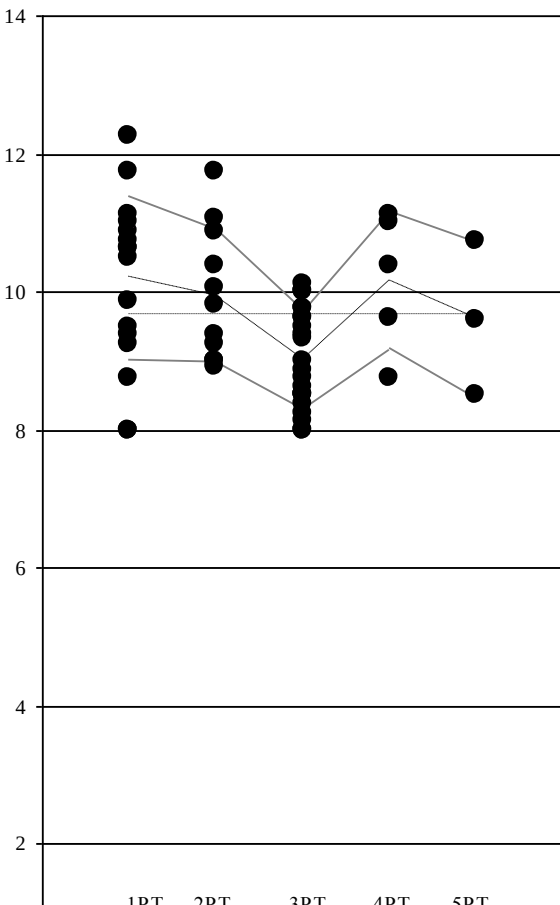
	1 группа (« <i>Өдүген-Тайга</i> », « <i>Чашпы-Хем</i> »)	2 группа (« <i>Тоора-Хем</i> », « <i>Тожама</i> »)
Средняя продолжительность строк	7,7	5,6
Среднеквадратичное отклонение	$\pm 1,4$	$\pm 0,8$
Доверительный интервал	6,4 – 9,1	4,8 – 6,4

Итак, несмотря на то, что конкретные образцы песенных жанров имеют пересечения значений (от 4,3 до 7,4 секунд), а крайние значения удалены друг от друга более чем в 4 раза (2,3 и 9,75 секунд), и по средней продолжительности строк, и по доверительным интервалам (значения которых вообще не пересекаются) жанры *ыр* и *кожамык* обнаруживают достаточно определенные различия. Кроме того, внутри жанров выделяются группы с близкими показателями.

2.3.3. Строковая плотность и внутренний темп

От продолжительности строки логично перейти к рассмотрению строковой плотности, т. е. насыщенности строки ритмическими элементами. Средний показатель строковой плотности *кожамык* – 9,7 РЭ в одной строке (см. Таблицу 25). Доверительный интервал при этом – от 8,6 до 10,8. Минимальное возможное количество РЭ в строке – 8, что соответствует количеству слогоритмических единиц.

Таблица 25. Строковая плотность *кожамык*

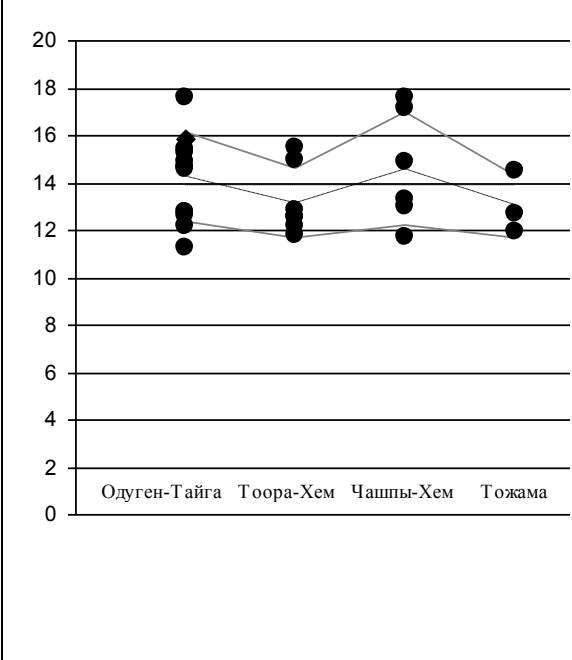
	1 СРТ	2 СРТ	3 СРТ	4 СРТ	5 СРТ	<i>Кожамык</i>
	8,0	8,9	8,0	8,8	8,5	
8,0	9,0	8,0	9,6	9,6		
8,8	9,0	8,1	10,4	10,8		
9,3	9,3	8,3	11,0			
9,4	9,4	8,4	11,1			
9,5	9,8	8,5				
9,9	10,1	8,5				
10,5	10,4	8,5				
10,5	10,9	8,6				
10,6	11,1	8,8				
10,6	11,8	8,9				
10,8		9,0				
10,9		9,3				
11,0		9,4				
11,0		9,5				
11,1		9,6				
11,8		9,6				
12,3		9,8				
		9,8				
		10,0				
		10,0				
		10,1				
Строковая плотность	10,2	10,0	9,0	10,2	9,6	9,7
Среднеквадратичное отклонение	±1,2	±1,0	±0,7	±1,0	±1,1	±1,1
Доверительный интервал	9,0– 11,4	9,0– 10,9	8,3– 9,7	9,2– 11,2	8,5– 10,7	8,6–10,8

Средние показатели по слогоритмическим типам *кожамык* имеют близкие значения – от 9 до 10,2. Это говорит о том, что в среднем на строку из восьми слогоритмических элементов приходится 9-10 РЭ. В данном случае деление на группы внутри жанра практически не выражено.

Строковая плотность *ыр* – 13,9 при доверительном интервале от 12,1 до 15,8 РЭ (см. Таблицу 26). Внутри жанра снова выделяются две группы песен. Наибо-

лее насыщенными РЭ являются строки из песен «*Чашпы-Хем*» (14,6) и «*Өдүген-Тайга*» (14,3). Вторую группу составляют песни «*Тоора-Хем*» (13,2) и «*Тожама*» (13).

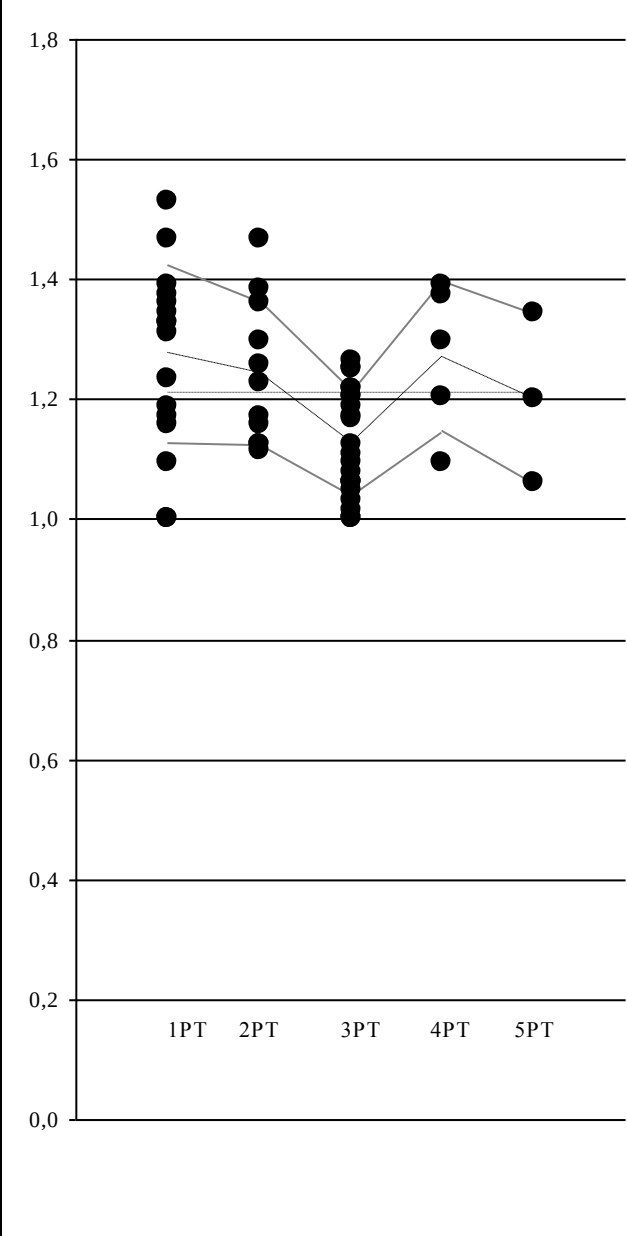
Таблица 26. Строковая плотность *ыр*

	«Өдүген-Тайга»	«Тоора-Хем»	«Чашпы-Хем»	«Тожама»	<i>Ыр</i>
	11,3	11,8	11,7	11,9	
	12,1	12,1	13,0	12,7	
	12,6	12,5	13,3	14,5	
	12,8	12,5	14,9		
	14,5	12,8	17,1		
	14,7	14,9	17,6		
	14,9	15,5			
	15,3				
	15,4				
	15,9				
	17,6				
Строковая плотность	±14,3	±13,2	±14,6	±13,0	±13,9
Среднеквадратичное отклонение	1,9	1,4	2,4	1,3	1,9
Доверительный интервал	12,4–16,1	11,7–14,6	12,2–17,0	11,7–14,4	12,1–15,8

Строковая плотность наглядно демонстрирует различие между песенными жанрами. Области доверительных интервалов двух жанров не пересекаются. Только в трех образцах *кожамык* (1 и 2 СРТ) встретились значения, не попавшие в доверительный интервал и превышающие минимальное значение строковой плотности *ыр* «*Өдүген-Тайга*», которое также не входит в зону доверительного интервала (11,3).

Показательным для стилистической характеристики жанров выглядит отношение строковой плотности к количеству слогоритмических единиц строки, т. е. к восьми: на один слогоритмический элемент (СРЭ) в *кожамык* приходится 1,2, в *ыр* – 1,7 РЭ (см. Таблицу 27).

Таблица 27. Отношение РЭ к СРЭ в *кожамык*

	1 СРТ	2 СРТ	3 СРТ	4 СРТ	5 СРТ	<i>Кожамык</i>
	1,00	1,12	1,00	1,09	1,06	
	1,00	1,13	1,00	1,20	1,20	
	1,09	1,13	1,02	1,30	1,34	
	1,16	1,16	1,03	1,38		
	1,17	1,17	1,05	1,39		
	1,19	1,23	1,06			
	1,23	1,26	1,06			
	1,31	1,30	1,06			
	1,31	1,36	1,08			
	1,33	1,38	1,09			
	1,33	1,47	1,11			
	1,34		1,13			
	1,36		1,17			
	1,38		1,17			
	1,38		1,19			
	1,39		1,20			
	1,47		1,20			
	1,53		1,22			
			1,22			
			1,25			
			1,25			
			1,27			
Среднее значение отношения РЭ к СРЭ	1,28	1,24	1,13	1,27	1,20	1,21
Среднеквадратичное отклонение	0,15	0,12	0,09	0,12	0,14	0,13
Доверительный интервал	1,13 – 1,42	1,12 – 1,36	1,04– 1,22	1,15 – 1,40	1,06– 1,34	1,08–1,34

Количество РЭ, приходящихся на СРЭ строки *кожамык* в абсолютном выражении достигает 1,00–1,53. По средним показателям наиболее насыщенными являются *кожамык* 1 и 4 СРТ, затем, по мере уменьшения, следуют *кожамык* 2, 5 и 3 СРТ. Выделение групп выражено очень слабо.

Таблица 28. Отношение РЭ к СРЭ в ыр

	«Өдүген-Тайга»	«Тоора-Хем»	«Чашпы-Хем»	«Тожама»	Ыр
	1,41	1,48	1,46	1,49	
	1,52	1,52	1,63	1,58	
	1,57	1,56	1,66	1,81	
	1,59	1,56	1,86		
	1,82	1,60	2,14		
	1,83	1,87	2,20		
	1,86	1,94			
	1,91				
	1,93				
	1,98				
	2,20				
Среднее значение отношения РЭ к СРЭ	1,78	1,65	1,82	1,63	1,74
Среднеквадратичное отклонение	0,24	0,18	0,30	0,17	0,23
Доверительный интервал	1,55–2,02	1,47–1,83	1,53–2,12	1,46–1,79	1,51–1,97

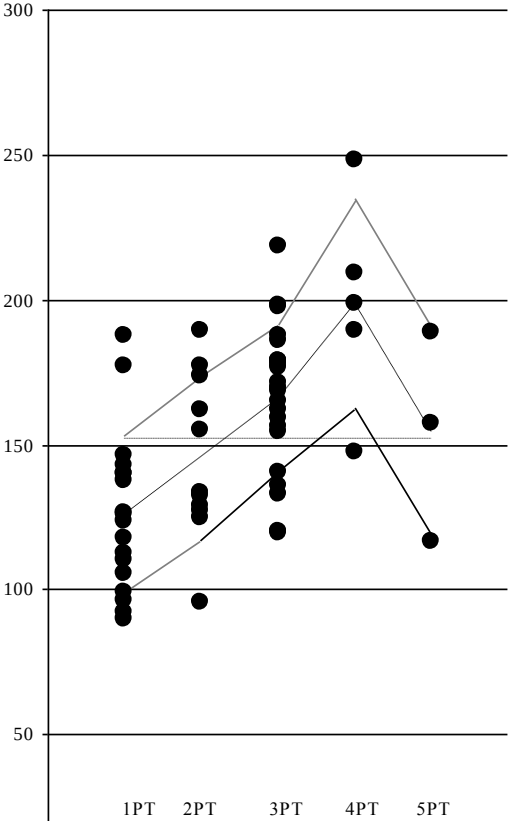
Абсолютное количество РЭ, приходящихся на СРЭ строки в ыр – от 1,4 до 2,2 (см. Таблицу 28). Отметим, что зоны абсолютных значений двух жанров пересекаются лишь на одну десятую. Ыр более насыщены РЭ, не зафиксировано отношение РЭ к СРЭ, равное единице. Выделяются две группы песен: в первую попадают ыр «Чашпы-Хем» и «Өдүген-Тайга» (1,8), во вторую – «Тоора-Хем» и «Тожама» (1,6).

Итак, можно с уверенностью утверждать, что показатели строковой плотности и соотношение высотно-ритмических сегментов со слогоритмическими единицами строки отчетливо дифференцируют песенные жанры. Они дают представление о различной стилистической характеристике ыр и кожамык, дающей оппозицию протяжной и скорой песни. Кроме того, внутри ыр выделяется противопоставление двух групп песен, отличное от деления по метрономическому темпу.

По показателю внутреннего темпа, определяемому количеством РЭ за одну минуту, дифференциация жанров и группировка не столь очевидна. Это говорит о

приблизительно равной событийной насыщенности звучания *ыр* и *кожамык*, о единстве песенной традиции тоджинцев. Получается, что одна и та же единица времени содержит примерно одинаковое количество РЭ при более медленном исполнении *ыр* (по метроному) и более быстром исполнении *кожамык*.

Таблица 29. Внутренний темп *кожамык*

	1 СРТ	2 СРТ	3 СРТ	4 СРТ	5 СРТ	<i>Кожамык</i>
	90	96	119	147	117	
	92	125	120	190	157	
	96	127	133	199	188	
	99	129	136	209		
	105	132	141	248		
	110	134	154			
	113	155	156			
	118	162	159			
	123	174	162			
	126	177	165			
	127	189	168			
	137		169			
	140		171			
	140		176			
	143		178			
	146		179			
	177		179			
	187		186			
			188			
			197			
			198			
			218			
Внутренний темп	126	145	166	199	154	152
Среднеквадратичное отклонение	±27	±28	±25	±36	±36	±35
Доверительный интервал	99–153	117–174	141–191	162–235	118–190	117–187

Внутренний темп *кожамык* равен 152 РЭ в минуту (см. Таблицу 29). Доверительный интервал данного показателя жанра составляет от 117 до 187. В отли-

чии от ясной группировки по другим темповым характеристикам, по внутреннему темпу *кожамык* разделить на группы не так просто. Зоны перекрещивающихся значений у образцов разных слогоритмических типов довольно широкие. Доверительные интервалы только в *кожамык* двух слогоритмических типов разграничены довольно отчетливо – это образцы 1 (от 99 до 153, среднее значение 126) и 4 СРТ (от 162 до 235, среднее значение 199). Доверительные интервалы и средние значения в *кожамык* 2, 5 и 3 СРТ напротив, имеют довольно близкие значения: 117 – 174 (145), 118 – 190 (154) и 141 – 191 (166) соответственно. Отметим, что значения 2 и 3 СРТ практически вкладываются в значения 5 СРТ.

Внутренний темп *ыр* ниже аналогичного показателя *кожамык* и равен 125 РЭ в минуту, при доверительном интервале от 99 до 151 (см. Таблицу 30). Близкими значениями среднего внутреннего темпа и доверительного интервала обладают *ыр* «*Өдүген-Тайга*» и *ыр* «*Чашпы-Хем*» – 112 (от 88 до 136) и 117 (от 90 до 143) соответственно. Их можно объединить в одну группу.

Таблица 30. Внутренний темп *ыр*

	«Өдүген-Тайга»	«Тоора-Хем»	«Чашпы-Хем»	«Тожама»	Ыр
	87	125	96	128	
	87	139	98	138	
	95	140	108	142	
	105	142	115		
	105	149	115		
	108	159	168		
	109	178			
	113				
	117				
	130				
	173				
Внутренний темп	112	147	117	136	125
Среднеквадратичное отклонение	±24	±17	±26	±7	±26
Доверительный интервал	88–136	131–164	90–143	129–143	99–151

Средние значения двух других песен несколько выше: в *ыр* «Тожам» – 136, в *ыр* «Тоора-Хем» – 147. Нижние границы доверительного интервала этих песен близки верхней границе *ыр* «Өдүген-Тайга». Верхняя граница в *ыр* «Тоора-Хем» почти на 20 РЭ превышает значения первой группы песен, а в *ыр* «Тожам» эта граница совпадает с верхней границей первой группы песен. Следовательно, все значения *ыр* «Тожам» вкладываются в значения первой группы песен. С другой стороны, посмотрев на показатели конкретных образцов песен, окажется, что все значения *ыр* «Тожам» вкладываются в значения *ыр* «Тоора-Хем».

Различия жанров *ыр* и *кожамык* по внутреннему темпу не столь очевидны, как по другим показателям. Так, значения конкретных образцов *ыр* практически вкладываются в значения *кожамык*. Возможна следующая группировка обоих жанров:

Таблица 31. Внутренний темп *ыр* и *кожамык* по группам

1 группа			2 группа			3 группа		
	доверительный интервал	среднее значение		доверительный интервал	среднее значение		доверительный интервал	среднее значение
Значение по группе	88-153	112-136	Значение по группе	117-191	145-166	Значение по группе	162-235	199
<i>ыр</i> «Өдүген-Тайга»	88-136	112	<i>кожамык</i> 5 СРТ	118-190	154	<i>кожамык</i> 4 СРТ	162-235	199
<i>ыр</i> «Чашпы-Хем»	90-143	117	<i>кожамык</i> 2 СРТ	117-174	145			
<i>кожамык</i> 1 СРТ	99-153	126	<i>ыр</i> «Тоора-Хем»	131-164	147			
<i>ыр</i> «Тожам»	129-143	136	<i>кожамык</i> 3 СРТ	141-191	166			

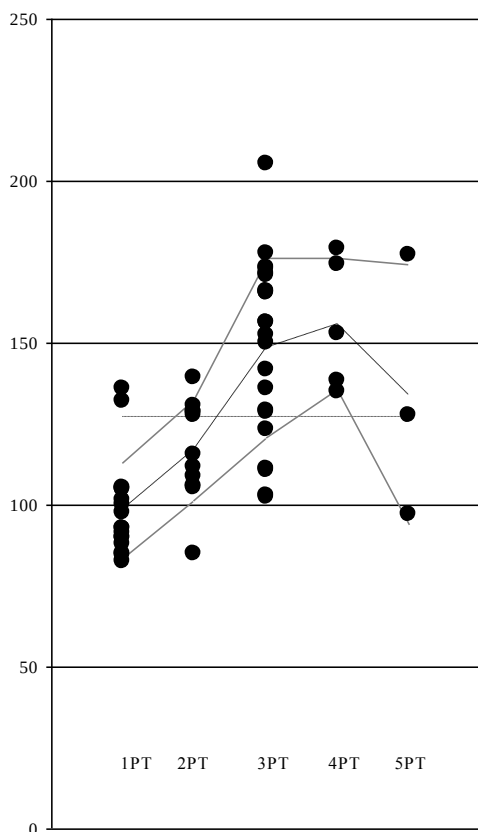
Из таблицы 31 видно, что для *ыр* характерны более низкие значения внутреннего темпа, а для *кожамык*, напротив, более высокие. Последнее особенно очевидно в отношении *кожамык* 4 СРТ, значения внутреннего темпа которого сильно отличаются от показателей других песен. Границы первой и второй

группы несколько условны. Средние значения разведены, но доверительные интервалы немного пересекаются.

2.3.4. Слогоритмический темп

Если внутренний показатель – это темп реально звучащего музыкального содержания песни, то слогоритмический темп определяет скорость скрытых структур, выявляющихся в процессе анализа. Именно структура типовых напевов песен тоджинцев, строки которых базируются на типовой слогоритмической организации, как нельзя лучше демонстрируют результативность измерения и сравнения темпа базового поэтического текста. И средние значения, и доверительные интервалы слогоритмического темпа *ыр* и *кожамык* не имеют пересекающихся границ. Справедливости ради отметим, что в реальных интервалах, учитывающих значения конкретных образцов песен, такие пересечения имеются. В статистке это зона так называемых случайных чисел.

Таблица 32. Слогоритмический темп *кожамык*

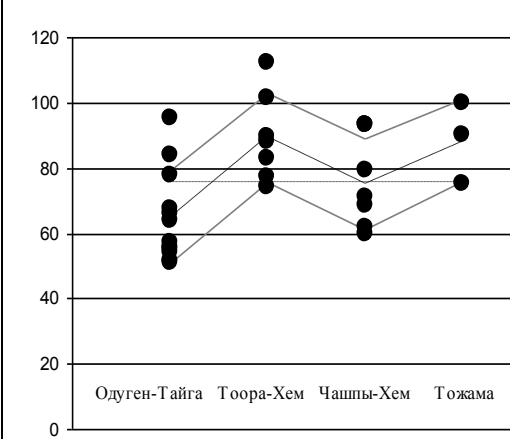
	1 СРТ	2 СРТ	3 СРТ	4 СРТ	5 СРТ	<i>Кожамык</i>
	82	85	102	135	97	
	85	105	103	138	128	
	85	106	111	153	177	
	88	109	111	174		
	90	111	123	179		
	90	116	129			
	91	128	129			
	92	129	136			
	93	129	142			
	93	131	150			
	97	139	152			
	100		156			
	102		156			
	105		165			
	105		166			
	105		166			
	132		171			

	136		171			
			173			
			173			
			178			
			206			
Слогоритмический темп	98	117	149	156	134	127
Среднеквадратичное отклонение	± 15	± 16	± 28	± 20	± 40	± 32
Доверительный интервал	83–113	101–133	121–176	136–176	94–175	96–159

В *кожамык* распределение по группам не так очевидно, однако можно говорить о более низких средних значениях *кожамык* 1 и 2 СРТ, а также об их более узких доверительных интервалах, и практически совпадающих реальных интервалах (см. Таблицу 32). Показатели *кожамык* 3 и 4 СРТ несколько выше, доверительные интервалы шире. Значения слогоритмического темпа *кожамык* 5 СРТ занимают промежуточное положение, так как объединяют две предыдущие группы.

В *ыр* отчетливо проявляется разделение песен на две группы (см. Таблицу 33). В первой, более медленной группе находятся песни «*Өдүген-Тайга*» и «*Чашы-Хем*» (средние значения 65 и 75 доверительные интервалы 51–70 и 61–89), во второй – «*Тожама*» и «*Тоора-Хем*» (88 и 89; 76–101 и 76–103).

Таблица 33. Слогоритмический темп *ыр*

	« <i>Өдүген-Тайга</i> »	« <i>Тоора-Хем</i> »	« <i>Чашы-Хем</i> »	« <i>Тожама</i> »	<i>Ыр</i>
	51	74	60	75	
	51	77	62	90	
	54	83	69	100	
	55	88	71		
	56	90	80		
	57	102	93		
	64	112	93		
	66				
	68				
	78				
	84				

	95				
Слогоритмический темп	65	89	75	88	76
Среднеквадратичное отклонение	± 14	± 14	± 14	± 12	± 17
Доверительный интервал	51–79	76–103	61–89	76–101	59–93

По средним значениям слогоритмического темпа жанры отличаются почти в два раза. Так, для *ыр* это значение 76, для *кожамык* – 127 СРЭ в минуту. Зоны доверительных интервалов не пересекаются: в *ыр* это 59 – 93, в *кожамык* 96 – 159. Можно отметить здесь также различную ширину данных интервалов двух жанров, отличающуюся почти в два раза (32 и 17).

Итак, применив методику темпового анализа к тоджинским песням, мы расширили дифференцирующие признаки двух лирических жанров – *ыр* и *кожамык*. Темповые показатели различают жанры в неравной степени. Наиболее четкое разделение *ыр* и *кожамык* мы получили при рассмотрении слогоритмического темпа, архитектурного темпа и строковой плотности, средние значения которых значительно различаются (почти в два раза), а доверительные интервалы не пересекаются. Помимо этого, данные показатели дают идентичное разделение жанра *ыр* на две группы, которое подтверждается и при стилистическом анализе отношения РЭ с СРЭ.

Метрономический темп лишь намечает дифференциацию жанров, т. к. дает группу, объединяющую оба жанра. Кроме того, по данному параметру получается отличающаяся, по сравнению с другими показателями, группировка внутри жанра *ыр*. Следовательно, он не в такой большой степени, по сравнению с другими темповыми характеристиками может служить для сравнительного анализа. Изучение внутреннего темпа позволило сделать вывод о временном единстве песенной традиции тоджинцев, проявляющимся в приблизительно равной насыщенности единицы времени РЭ.

В целом темповый анализ дает четкое представление о различной стилистической характеристике лирических песен тоджинцев, дающей оппозицию протяжной (*ыр*) и скорой (*кожамык*) песни.

ГЛАВА 3. ЗВУКОВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ ТУВИНЦЕВ-ТОДЖИНЦЕВ

3.1. Мелодическая дифференциация напевов *кожамык*⁴⁰

Перейдем к рассмотрению звуковысотной организации тоджинских песен. Одним из главных отличий двух песенных жанров, как уже отмечалось выше, является различие в типе напевов. Для каждой из песен *ыр* характерен собственный мелодический тип, а *кожамык* исполняются на ограниченное число типовых напевов. Отметим, что наиболее стабильным параметром организации типовых напевов является слогоритмический уровень (пять СРТ), более подвижным — звуковысотным. Остановимся более подробно на проблеме мелодической дифференциации типовых напевов *кожамык*. Определение общего числа напевов связано также с выявлением вариантов этих напевов.

На первоначальном этапе работы было установлено число типовых напевов в каждом слогоритмическом типе. Основным критерием при этом являлась степень мелодического сходства образцов, определяемая на основе слухового анализа и сравнительного анализа нотировок.

В мелодическом фонде *кожамык* содержится 19 напевов. Четыре из пяти слогоритмических типа соотносятся с несколькими напевами, довольно легко различающимися на слух: на 1 СРТ и 2 СРТ зафиксировано по четыре напева, на 3

⁴⁰ Понятие «типовой напев» применительно к песенным традициям тюркских этносов Южной Сибири начало использоваться с середины 1980-х гг. Г. Б. Сыченко. «Под типовыми напевами нами подразумеваются характерные для данной локальной традиции мелодические образования, обладающие комплексом признаков: неприуроченность, политекстовость и типизированность структуры» [117, с. 40]. Эта проблема требует специального углубленного исследования, однако ее решение не входит в задачи данной работы. Тем не менее, наличие упомянутых свойств в *кожамык* делает правомерным употребление данного термина.

СРТ – восемь напевов, на 5 СРТ – два напева. Лишь в 4 СРТ представлен только один напев, что, вероятно, объясняется малым количеством записанных образцов (см. Таблицу 34).

Таблица 34. Напевы *кожамык*

Порядковый номер напева	Слого- ритми- ческий тип	Исполнители кожамык	Количество образцов			Количество строф		
1	1 СРТ	Кол Н.Т.	13	14	18	23	25	30
		Доржу С.Д.	1			2		
2		Комбукай Л.О.	2	2		3	3	
3		Кол Н.Т.	1	1		1	1	
4		Шошукпан К.К.	1	1		1	1	
5	2 СРТ	Дажырган Б.Б.	5	5	11	13	13	31
6		Баалчын Д.И.	1	2		3	4	
		Чатпал А.К.	1			1		
7		Хертек Г.Б.	1	2		7	11	
		Кеский А.А.	1			4		
8		Бараан Ч.М.	2	2		3	3	
9	3 СРТ	Байыржап Т.Б.	3	4	21	12	14	48
		Доржу С.Д.	1			2		
10		Далдай А.К.	2	2		4	4	
11		Кол Г.Л.	6	9		12	18	
		Ак К.С.	2			4		
		Кол А.Д.	1	2				
12		Иргит Г.Л.	1	1		2	2	
13		Кол Н.Т.	1	1		3	3	
14		Комбукай Л.О.	1	1		2	2	
15		Чоодурай Х.М.	2	2		3	3	
16		Ак М.О.	1	1		2	2	
17	4 СРТ	Далдай А.К.	3	5	5	4	8	8
		Чашпыяк К.Т.	3			5		
		Байыржап Т.Б.	1			1		
18	5 СРТ	Самбайлык Е.Д.	1	2	3	3	4	6
		Иргит Г.Л.	1			1		
19			Кол Н.Т.	1		1	2	
Всего	5	20	58			123		

Помимо самостоятельных напевов в тоджинских *кожамык* имеются и их варианты. Так, выделяются три варианта напева 11 (см. Приложение 2, №№ 35; 41; 42). Отметим, что схожие мелодии двух из них опубликованы в монографии А. Н. Аксенова под №34 и 48, которые автор также относит к вариантам одного напева [1, с. 127, с. 147]. В примечании к песне «*Агитатор*» указано, что «напев данной песни является мелодическим вариантом песни «*Туттурбайн чорза-чорза*» («*Я ходил, не сдаваясь врагу*»))» [там же, с. 147]. Второй вариант напева 11,

на который исполнен традиционный для данного жанра поэтический текст, записан в Эрзинском районе Тувы и содержится в монографии З. К. Кыргыс [141, с. 59].

Вторая проблема, вытекающая из первой, связана с «авторством» напевов⁴¹. Так, важными вопросами представляются распространенность напевов внутри тоджинского общества; соотношение совокупности напевов и их исполнителей; принадлежность напевов (коллективная, групповая, индивидуальная) и т. п.

Проведенный анализ показал, что семь напевов с уверенностью можно отнести к общераспространенным, так как они записаны от двух и трех человек. Это напевы 1, 6, 7, 9, 11, 17 и 18. К большинству из них имеются опубликованные варианты: напев 1 [там же, с. 12], напев 6 [там же, с. 32], напев 7 [там же, с. 29, с. 67], напев 9 [там же, с. 20, с. 55], напев 11 [там же, с. 59], напев 18 [там же, с. 25]. Варианты этих напевов записаны в 1972 – 1973 гг. от представителей Каа-Хемского, Бай-Тайгинского, Улуг-Хемского, Тес-Хемского, Чоон-Хемчикского и Эрзинского районов. Из восьми напевов, записанных в Тоджинском районе в 1973 г. и опубликованных в монографии З. К. Кыргыс, мы нашли лишь одно соответствие. Записанный в Тоджинском районе от уроженки Улуг-Хемского района С. К. Байыр-оол напев соответствует тоджинскому типовому напеву 7. Второй вариант этого напева также зафиксирован от уроженки Улуг-Хемского района З. К. Бодаган.

Оставшиеся двенадцать напевов, т. е. большинство, зафиксированы в единственном исполнении. Это позволяет предположить, что в песенной культуре тоджинцев, наряду с общераспространенными, возможно, существуют индивидуальные напевы. Чрезвычайно важно выяснить, каково соотношение коллективного и индивидуального в мелодическом фонде *кожамык*, является ли напев, зафиксированный от одного исполнителя, его «собственностью», или же все-таки напевы «принадлежат» всему сообществу.

⁴¹ В данном случае речь идет о специфическом типе авторства, которое встречается в традиционной культуре (см., например, [79])

Варианты некоторых напевов, представленных в нашей коллекции единично, встречаются в опубликованных источниках. Так, аналогом напева 3 является напев песни «*Кадарчы*» («*Чабан*»), опубликованной в монографии А. Н. Аксенова [1, с. 109], вариант напева 5 приведен А. Н. Аксеновым как песня «*Колхозчу мен*» («*Я колхозник*») [там же, с. 145], далекий вариант напева 4 имеется в сборнике З. К. Кыргыс [141, с. 23]. Возможно, что напевы, появляющиеся в тувинских песенных сборниках, у тоджинцев являются заимствованными. Однако само их наличие позволяет усомниться в индивидуальной принадлежности напевов тоджинских *кожамык*.

Напевы 2, 8, 10, 12 – 16 и 19, не имеющие опубликованных вариантов и представленные в единственном исполнении, все же нельзя в полном смысле отнести к индивидуальным, поскольку они могли не встретиться у других исполнителей случайно. Все они обладают типизированной структурой, прежде всего на уровне слогоритмики, функционируют как типовые напевы, являясь политекстовыми.

В репертуаре шести из двадцати исполнителей (Т. Б. Байыржап, А. К. Далдай, С. Д. Доржу, Г. Л. Иргит, Н. Т. Кол, Л. О. Комбукай) содержатся 2 – 4 напева *кожамык*, что является еще одним доказательством в пользу общеизвестности напевов данного жанра. Большинство же исполнителей выбирает только один напев *кожамык*, который сочетается различными текстами. Интересно отметить, что у исполнителей, использующих несколько напевов *кожамык*, обязательно присутствует один напев 3 СРТ и напев какого-то из трех других типов: 1, 4 или 5. Нетрудно обнаружить отсутствие напевов *кожамык* 2 СРТ в этом ряду, т. е. в репертуаре одного исполнителя по какой-то причине они не сочетаются с напевами других типов.

Некоторые схожие предпочтения в выборе слогоритмического типа *кожамык* отмечаются у исполнителей одного населенного пункта (см. Приложение 4). Так, в с. Тоора-Хем поют *кожамык* на все слогоритмические типы, кроме 4, а 1 СРТ зафиксирован только в этом поселке. Напев 4 СРТ исполняется только жительницами с. Адыр-Кежиг (участницами самодеятельного ансамбля). Четыре

опрошенных информанта с. Ий из пяти исполняют *кожамык* на 3 СРТ. Напевы 2, 3 и 5 СРТ исполняются во всех обследованных населенных пунктах (сс. Тоора-Хем, Адыр-Кежиг, Ий).

Кроме того, сами информанты неоднократно указывали на принадлежность напевов одному из тоджинских родов: *Кол*, *Ак* или *Бараан*. Отметим, что в настоящее время можно говорить об этом только гипотетически, в связи с небольшим количеством записанных образцов и опрошенных информантов. На материале имеющейся коллекции удалось установить следующее.

Представители оленеводческого рода *Ак* К. С. Ак, М. О. Ак и Х. М. Чоодурай, родившиеся в м. Улуг-Даг и проживающие с. Ий⁴², исполняют *кожамык* на напевы 3 СРТ: 11, 15 и 16 (соответственно). Если напев 11 используют также представители скотоводческого рода *Кол*, то 15 и 16 напевы записаны от единственных информантов. Представители оленеводческого рода *Бараан* Б. Б. Дажырган, Ч. М. Бараан, родившиеся в м. Одуген-Тайга и проживающие в с. Адыр-Кежиг, исполняют *кожамык* на напевы 2 СРТ: 5 и 8. Отметим близость 2 и 3 СРТ, в качестве финальных сегментов которых используется формула с .

Начальные сегменты слогоритмических типов строк различны: с  во 2 СРТ и а  в 3 СРТ.

Однако, представители оленеводческих родов могут использовать и другие напевы. Так, представительница рода *Ак* К. К. Шошукпан, также родившаяся в м. Улуг-Даг, но проживающая в с. Тоора-Хем, исполняет *кожамык* на напев 4 (1 СРТ), а представительница рода *Бараан* Т. Б. Байыржап, родившаяся в м. Одуген-Тайга и проживающая в с. Адыр-Кежиг, выбирает для исполнения *кожамык* другие напевы: 9 (3 СРТ) и 17 (4 СРТ)⁴³.

От одиннадцати представителей скотоводческого рода *Кол*, проживающих в трех обследованных селах, было записано 14 напевов *кожамык*: 1 – 3, 6, 7, 9 – 14,

⁴² В 1954 г. территория сумона Улуг-Даг, образованного в 1929 г., вошла в Ийский сельсовет.

⁴³ Возможно, что на выбор напевов влияет участие ее в самодеятельном ансамбле.

17 – 19. Наличие большого количества напевов может быть объяснено следующим. Терминами *Кол*, *Ак*, *Бараан* ранее обозначали не родовые группы, а сумоны Тоджинского кожууна, образованные еще до революции 1929 года. В названиях некоторых сумонов прослеживаются наименования родовых групп. Так, в сумоне *Ак* проживали представители рода *Ак-Чооду*, в сумоне *Бараан* – *Параан-Чооду*. Сумон *Кол* объединял разные родовые группы, переселившиеся из Центральной и Западной Тувы: *Кыргыз*, *Маады*, *Оюн*, *Салчак* и др. Вместе с переселением людей в репертуаре тоджинцев могли появиться новые для того времени напевы *кожамык*. Родоплеменные группы *Ак* и *Бараан* по хозяйственно-культурному типу относятся исследователями к охотникам-оленоводам (*Тайга-улузу* ‘таежный народ’), а группа *Кол* – к скотоводам-охотникам (*Хем-улузу* ‘речной народ’) [10; 136]. Две группы имеют различие и по антропологии, и по языку (см. Приложение 5). Возможно, что своеобразие тоджинских родов проявляется и в предпочтении типовых напевов⁴⁴.

Итак, пять напевов *кожамык*, не исполненных представителями рода *Кол*, были записаны от представителей родов *Ак* (напевы 4, 15 и 16) и *Бараан* (напевы 5 и 8). Напомним, что эти напевы в нашей коллекции представлены записями от единственных исполнителей. Исключить можно только напев 5, вариант которого встречается в опубликованных источниках, кроме того, из пяти напевов он представлен наибольшим числом образцов⁴⁵.

Таким образом, типовые напевы тоджинских *кожамык* представляют собой совокупность, или некое множество более или менее близких напевов и их вариантов, из которого каждый исполнитель «выбирает» один или несколько излюбленных напевов для импровизирования песенного репертуара. При этом жесткая закреплённость конкретных напевов только лишь за одним исполнителем отсутствует.

⁴⁴ В текстах *кожамык*, исполнители которых являются представителями оленеводческих родов *Ак* и *Бараан*, наблюдается предпочтение оленеводческой тематики и использование местных топонимов. Хотя в настоящее время такие тексты могут быть использованы и представителями группы скотоводческих родов *Кол*.

⁴⁵ Интересно отметить тот факт, что *кожамык*, исполненные Б. Б. Дажырганом на этот напев были записаны в разные годы. Это свидетельствует о предпочтении одного напева в репертуаре данного исполнителя.

Выбор исполнителем напева того или иного слогоритмического типа сейчас, по-видимому, определяется местом жительства, или, точнее, предпочтением социума данного населенного пункта. Возможно, что в прошлом на выбор напева *кожамык* влияла принадлежность исполнителя к тому или иному роду, но в настоящее время такая закреплённость завуалирована и выявляется с трудом. Вместе с тем, остаточные представления о закреплённости напевов за определёнными родами прослеживаются в свидетельствах информантов. Они часто указывают на то, что данный напев принадлежит их роду, или указывают на авторство *кожамык* своих предков (матери, отца). Так, по словам С. Д. Доржу, *кожамык* напев 1 был исполнен ею на мелодию матери. Тот же напев использует и Н. Т. Кол, не состоящая с ней в родстве, но также принадлежащая к роду *Кол*.

Проблема выявления репертуара и специфики напевов *кожамык* двух групп тоджинцев оленеводческих и скотоводческих родов может послужить основой для дальнейшего исследования. Наш материал позволяет лишь выдвинуть достаточно обоснованную гипотезу о существовании в прошлом закреплённых за определёнными родами типовых напевов *кожамык*. Так, нам представляется, что принадлежность типовых напевов не является ни индивидуальной, ни коллективной, ранее она, возможно, была обусловлена родовой принадлежностью исполнителей.

Интересной задачей для дальнейшего исследования является картографирование бытования типовых напевов *кожамык* среди разных групп тувинцев и определение статуса выявленных тоджинских напевов.

3.2. Ладозвукорядная организация *кожамык*

Перейдем к рассмотрению звуковысотной системы *кожамык*, а именно таких характеристик ладозвукорядной организации, как количество тонов и амбитус звукорядов, функциональность ступеней⁴⁶. Анализ каждого из этих параметров предпринимается с целью выявления наиболее типичных свойств звуковысотной организации, для чего используется статистический метод.

⁴⁶ Ладомелодический анализ трех тоджинских *кожамык* см. в [88, с. 95–96, 120, 138–139, 146–148].

Следует отметить, что еще на этапе выведения звукоряда каждого конкретного образца, а именно таких параметров, как количество ступеней и интервальная структура звукоряда, в ряде случаев мы столкнулись с определенными трудностями, связанными, во-первых, с ярко выраженной звуковысотной зонностью ступеней⁴⁷ и, во-вторых, с широко используемым приемом глиссандирования. Многие проблемы решались уже на уровне расшифровки. Так, в частности, происходило отождествление некоторых ступеней лада с широкой зонностью на основе сравнения однопорядковых строк в других строфах образца, либо в другом образце данного напева того же исполнителя. Некоторые исполнительские особенности, связанные с занижением всей ладовой структуры в конце, поиском нужной высоты в начале, «дрейфом высоты» [16], при выявлении ладовых структур игнорировались.

Особую проблему составила ладовая интерпретация звуков, имеющих глиссандирующую природу (так называемые скользящие [46; 48]). В некоторых случаях ладовая ступень определялась по аналогии с более определенными вариантами. Там, где это было возможно, указывался и в дальнейшем анализировался в качестве основного тон, высота которого оказывалась более продолжительной в данном сегменте (она выделялась с помощью программы *Speech Analyzer*). Следует отметить, что часто им оказывался исходный тон скольжения. Случаи полной невозможности однозначно установить ладовое значение (тотальное скольжение) имеются, но они крайне немногочисленны и не оказывают заметного влияния на ладовые закономерности.

Последующее сравнение звукорядов потребовало использования методики приведения звукорядов конкретных образцов к общему звуковысотному уровню. Данная методика широко применяется в отечественной и зарубежной фольклори-

⁴⁷ Как отмечает Н. М. Кондратьева, «звукоряды в сибирских традициях – это не последовательности точек на оси высот, а системы высотных зон, настолько широких, что довольно часто они пересекаются, накладываются друг на друга... Эти зоны представляют собой довольно сложноорганизованные явления. Чаще всего в каждой из таких зон можно выделить центральную и периферийную области» [51, с. 353]. В целом, явление зонности (интервалики звукоряда и пересечение зон ступеней) – это общемонодийная закономерность, характерная для музыкальных культур разных народов. Данное явление обеспечивает богатство интонирования, остроту перехода одного звука в другой, а также связность мелодического движения [11].

стике уже более века – в основном, для целей каталогизации мелодий, сравнительных исследований, изучения варьирования народных песен.

В этномузыкологии существуют различные подходы к транспонированию напевов. Один из них, предложенный немецким исследователем И. Кроном, основан на приведении напевов к единой тонике [152]. Б. Бартоком в этом качестве избирается конечный тон напева [137, с. 80–81]. Такой подход достаточно хорошо работает при описании централизованных ладов, в которых главная опора совпадает с финалисом напева. Однако, как только возникает явление полиопорности, данная методика становится малоэффективной, поскольку нивелируется сходство близких по структуре и расположению опорных тонов, но различающихся по финалису звукорядов, что в фольклорных культурах встречается достаточно часто.

О. Абрахам и Э.М. фон Хорнбостель еще в начале XX в. писали о том, что «для того, чтобы можно было сравнивать звукоряды, представляющие различные мелодии, их нужно транспонировать таким образом, чтобы использовать наименьшее число знаков транскрипции [т. е. альтерации – Е. Т.] и одновременно, упорядочив по соответствию основных тонов, типологизировать максимальное их число»⁴⁸ [151, с. 454]. Основной тон, по их мнению, «выделяется частотой, длительностью, акцентами и т.д.» [там же, с. 453]. Кроме того, ими был осознан факт полиопорности в фольклорных мелодиях.

На основе данных идей позже сформировался подход, учитывающий и структуру звукоряда, и систему опорных тонов. Так, например, М. А. Лобанов в статье, посвященной проблеме систематизации русского музыкального фольклора пишет: «В качестве единой позиции для транспонирования ... подходит ... однозвукорядная модальная система, на которой размещаются различные лады: это более соответствует русской народной песне с ее ладовой переменностью. Подобная система, известная по средневековой теории ладов, на почве русской народной музыки аналогична звукоряду знаменного пения – обиходному ладу ... Напевы мажорного наклонения приводятся к звуку соль¹ в качестве ладового

⁴⁸ Перевод с английского выполнен Г. Б. Сыченко.

центра; мелодии минорной окраски – к звуку ми¹» [80, с. 94-95]. Подобный подход, широко применяемый в отечественной фольклористике, применим ко многим культурам, где проявляются схожие ладовые закономерности (см., например, его апробацию на материале алтайских песен [118], фольклора шорцев [110] и тейских сагайцев [109]).

Применительно к народной музыке тувинцев транспонирование звукорядов в соответствии с опорностью ступеней использовал А. Н. Аксенов. Опорными он считает звуки, соответствующие «первым слогам каждого стиха» [1, с. 39] и «конечным слогам слоговых групп и стихов» [там же, с. 40]. Выделенное положение данных ступеней объясняется тем, что начальные «аллитерации ... и конечные слоги слоговых групп, всегда имеют ритмическое ударение» [там же, с. 39].

При анализе песенной традиции тоджинцев установление единой высотной позиции для транспонированных звукорядов производилось на основе сравнения интервального состава звукоряда и финальных тонов. Анализ осуществлялся поэтапно. Сначала выписывались звукоряды всех образцов, графически выделялись основные ступени и их зоны, а также финальные тоны напева (уровень образца). Далее, сравнивая образцы каждого напева, мы приводили их звукоряды к одному звуковысотному уровню, уточняя зоны ступеней и возможные варианты финальных тонов (уровень напева). На заключительном этапе производилось суммирование звукоряда, которое дало уточнение основных ступеней и их зон, а также выявило наличие системы опорных финальных тонов (уровень жанра).

В качестве суммарного мы получили звукоряд из одиннадцати ступеней: $e^m g^m a^m h^m d e g a h cis^2/d^2 e^2$. При определении ступеней в звукоряде напева необходимо еще раз подчеркнуть наличие звуковысотной зонности ступеней. Колебание реализации ступени в пределах четвертитона вверх и вниз – явление типичное для звуковысотной системы тоджинских *кожамык*. В пределах четвертитона вверх и вниз реализуются ступени h^m, d, e, g, a, h (в 50 – 70% песенных образцов), cis^2 / d^2 (более 80% образцов). Колебание в пределах полутона также довольно распространено. Так, ступень h^m имеет тенденцию к понижению, соотношение

бекар – бемоль⁴⁹ встречается в шести образцах, тогда как повышенная на полтона h^m встречается только в звукоряде одного образца. Соотношение бекар – бемоль ступени e встречается в три раза чаще по сравнению с соотношением бекар – диез (15 и 5 образцов). По отношению к ступени a действует тенденция к повышению. Так, зона бекар – диез встретила в 10 образцах, а зона бекар – бемоль всего в четырех. Ступени d , g и h имеют оба варианта реализации с незначительным перевесом понижающей тенденции (9 и 7 образцов, 11 и 10 образцов, 7 и 5 образцов соответственно).

В пределах одного образца зона реализации ступеней может достигать двух (от бемоля до диеза, от двух бемолей до бекара), в одном случае – трех полутонов (от двух бемолей до диеза). Наиболее часто в широкой зоне реализуется ступень e : в шести образцах – тон (бемоль – диез), в одном – полтора тона (от двух бемолей до диеза). Тоновыми зонами от бемоля до диеза в пяти образцах реализуется ступень h , в четырех – g , в трех – d и в двух – h^m ; от двух бемолей до бекара в двух образцах – ступень g , в одном – h^m . Зона ступени cis^2/d^2 достигает тона в двух образцах, где используется чередование, расширенное снизу звуком c . До бекар также появляется в двух образцах с реализацией ступени cis^2 , чем расширяет ее зону до полутона.

Суммирование звукоряда сначала по напевам и, затем, на уровне жанра увеличивает зоны реализации ступеней. Так, реализации ступеней h^m , d , e и g стали полутонатороновыми, зона ступени a стала тоновой, а h осталась тоновой.

Зачастую использование широких зон ступеней связано с возрастными особенностями исполнителей, или с «поиском» звукоряда в начале пения. Так, например, Б. Б. Дажырганом при исполнении пяти образцов 5 напева подряд зонность ступеней от образца к образцу сужается, а реализация ступени cis^2/d^2 повышается: в первом образце это cis^2 , и уже во втором – d^2 . Подобным образом

⁴⁹ Разумеется, что употребление терминов бемоль, бекар и диез в некоторой доле условно. Вычисление точных пределов зонности ступеней возможно в настоящее время с применением компьютерных методов анализа звуковысотности. В частности, этой проблемой занимается Н. М. Кондратьева на материале песен сутхольских тувинцев [54].

Т. Б. Байыржап спеты три образца 9 напева: постепенное сужение зон и постепенное повышение ступени cis^2/d^2 (от чередования cis^2/d^2 через низкое d^2 к чистому d^2).

Несомненно, что звуковысотная система тоджинских *кожамык* ориентирована на ангемитонную пентатонику⁵⁰, основанную на определенных тоновых и полуторатоновых сочетаниях. Особенностью данной пентатоники является присутствие в ней ступени cis^2 , благодаря которой образуется яркая целотоновая последовательность звуков $g - a - h - cis^2$. Наличие подобного лада в тувинской музыке было отмечено в свое время А. Н. Аксеновым, который предложил лад с тритоновым включением называть «дорийской пентатоникой».

В тоджинских песнях ступени cis^2 и d^2 могут быть вариантными реализациями одной ступени, и тогда данное явление может объясняться зонностью ступени. Довольно часто вариантная реализация такой ступени появляется в слоговом распеве с соседним нижним звуком $h - cis^2$, либо $h - d^2$. Однако встречаются и вариантные реализации ступени вне распева. В значительном количестве образцов жанра *кожамык* cis^2 выступает как самостоятельная ступень и выделяется мелодически (например, яркой секстовой интонацией $e - cis^2$), а ступень d^2 вообще отсутствует. Либо наоборот, в звукоряде наличествует ступень d^2 , а cis^2 не появляется.

Подтвердим наши наблюдения статистически. Для этого обратимся к Таблице 35, в которой приводятся сведения по количеству встречающихся вариантов реализации ступеней cis^2 , cis^2/d^2 и d^2 в звукорядах образцов каждого напева, а также по отсутствию данной ступени в звукоряде образца.

Таблица 35. Варианты реализации ступени cis^2/d^2 в звукорядах тоджинских *кожамык*

Напев	Реализация ступени в звукоряде				Всего образцов
	(количество образцов)				
	Ступень отсутствует	cis^2	cis^2/d^2	d^2	
1	1	4	7	2	14
2		2			2
3				1	1
4				1	1
5		1		4	5

⁵⁰ Термин «пентатоника» используется в работе несколько условно, поскольку не всегда звукоряд песни включает пять ступеней.

6	2				2
7		1	1		2
8		1	1		2
9	1		1	2	4
10	2				2
11	8			1	9
12				1	1
13		1			1
14	1				1
15				2	2
16	1				1
17		2		3	5
18		2			2
19			1		1
Всего образцов	16	14	11	17	58

Реализация ступени как d^2 представлена в семнадцати образцах девяти напевов *кожамык*. В пяти напевах ступень d^2 не содержит своей вариантной реализации. Аналогичную картину наблюдаем и при рассмотрении функционирования ступени cis^2 . Она содержится в четырнадцати образцах восьми напевов и только в трех из них отсутствуют вариантные реализации данной ступени. Отметим, что у одного и того же исполнителя в разных напевах пентатоника может реализоваться по-разному. Так, Н. Т. Кол в 3 напеве использует ступень d^2 , а в 13 напеве – ступень cis^2 .

Чередование cis^2/d^2 в рамках одного образца встречается в десяти⁵¹ образцах четырех напевов. В 1 напеве, несмотря на то, что в половине образцов используется чередование, есть также четыре образца со ступенью cis^2 и два – со ступенью d^2 в звукоряде. В напевах 7 и 8 чередование используется в одинаковом числе образцов, что и в образцах со ступенью cis^2 . При этом напев 7 исполняется разными информантами: Г. Б. Хертек и А. А. Кеский, а напев 8 одним – Ч. М. Барааном. В звукорядах образцов напева 9, исполненных Т. Б. Байыржап, встречаем чередование cis^2/d^2 , или ступень d^2 в качестве четвертой ступени. Это свидетельствует о том, что использование того или иного тона в качестве исследуемой ступени не связано с исполнительскими предпочтениями.

⁵¹ В образце 19 напева во второй строке второй строфы происходит переход на другой напев. Фактически, в первой строфе используется реализация четвертой ступени как d^2 , а при переходе на другой напев 3 СРТ – cis^2 . Следовательно, говорить о чередовании в данном напеве можно только условно.

Отметим, что напевы, в которых рассматриваемая ступень явно оформлена либо как cis^2 , либо как d^2 , представлены немногочисленным количеством образцов (1-2 образца). Возможно, что при расширении материала картина уточнится, и мы получим образцы, в которых зона ступени расширится. Однако приоритет более низкой (cis^2) или более высокой ступени (d^2) в рамках одного образца, скорее всего, сохранится.

Итак, в реализации ступени как cis^2 или как d^2 проявляется взаимодействие различных ладовых систем: ангемитонной пентатоники и лада с целотоновым включением, что свидетельствует о неустоявшемся характере ладозвукорядной системы. В дальнейшем анализе мы будем учитывать ту или иную реализацию данной ступени как проявление того или иного лада. Отметим только то, что при расширении звукоряда в верхней зоне ступенью e^2 , обнаруживается тяготение к ангемитонной пентатонике «классического» типа.

3.2.1 Общая характеристика звуковысотной системы *кожамык*

Остановимся на количественных аспектах звуковысотной системы, куда входят количество ступеней и амбитус звукорядов. Как указывалось выше, суммарный звукоряд тоджинских *кожамык* состоит из 11 ступеней, но звукоряд отдельного образца гораздо уже и включает 5, 6 или 7 ступеней. Единичным исключением является один образец напева 8, где используется 10-ступенный звукоряд (см. Таблицу 36).

Таблица 36. Количество ступеней и амбитус звукорядов *кожамык* тувинцев-тоджинцев

Амбитус			Напев (количество образцов)	Всего напевов (образцов)		
Количество ступеней	Интервал	Звукоряд				
5	б.6	$d e G A h$	1 (2), 6 (2), 16 (1)	3 (5)	6 (9)	8 (16)
		$E G A h \text{ cis}^2$	1 (3), 2 (1), 7 (1), 18 (1)	4 (4)		
	м.7	$e G A h \quad d^2$	1 (1), 3 (1), 4 (1)	3 (3)	4 (5)	
		$e G a h \text{ cis}^2/d^2$	1 (1), 7 (1)	2 (2)		
6	б.7	$d E G A h \text{ cis}^2$	1 (1), 2 (1), 11 (1), 18 (1)	4 (4)	4 (4)	9 (26)
	ч.8	$d E G A h \text{ cis}^2/d^2$	1 (6), 9 (1), 19 (1)	3 (8)	6 (22)	
		$D E g a h \quad d^2$	9 (2), 12 (1)	2 (3)		
		$h^u d E g a h$	9 (1), 10 (2), 11 (8)	3 (11)		
7	б.9	$a^u h^u d E g a h$	14 (1)	1 (1)	4 (5)	6 (15)
		$d e G a h \quad d^2 e^2$	15 (2)	1 (2)		

		$h'' d E g a h cis^2$	5 (1), 17 (1)	2 (2)		
	м.10	$h'' d E G a h d^2$	5 (4), 11 (1), 17 (3)	3 (8)	3 (8)	
	ч.11	$a'' h'' d E a h cis^2/d^2$	8 (1)	1 (1)	1 (1)	
10	б.13	$e'' g'' a'' h'' d E g a h cis^2$	8 (1)	1 (1)	1 (1)	1 (1)

Звукоряды некоторых напевов реализуются разным количеством ступеней. Так, напевы 1, 2 и 18 в равной мере представлены 5-ти и 6-тиступенными звукорядами (по 7 образцов; по 1 образцу; по 1 образцу соответственно). В восьми образцах напев 11 реализуется как 6-тиступенный звукоряд, в одном – как 7-ми-ступенный. Звукоряд напева 8 состоит из 7-ми или 10-ти ступеней (по 1 образцу).

Амбитус суммарного звукоряда тоджинских *кожамык* составляет две октавы. Однако, расположенные на периферии звукоряда ступени e'' , g'' , a'' и e^2 встречаются крайне редко. Ступени, расширяющие амбитус суммарного звукоряда снизу, появляются только в напевах 8 и 14. Ступень e^2 , расширяющая звукоряд сверху, присутствует только в напеве 15.

Все выявленные звукоряды по амбитусу являются широкообъемными. Диапазон напевов *кожамык* варьирует от большой сексты до большой терцдецимы и зависит от количества ступеней, задействованных в напеве. Наибольшим количеством напевов и образцов представлены звукоряды в амбитусе октавы. Диапазон разных образцов одного напева может различаться. Так, например, напев 1 реализовался в звукорядах с амбитусом большой сексты ($d e G A h$ и $E G A h cis^2$), малой септимы ($e G a h cis^2/d^2$, $e G A h d^2$) и чистой октавы ($d E G A h cis^2/d^2$).

В качестве основных ступеней звукоряда, появляющихся вне зависимости от того или иного амбитуса, выявляется тетрахорд $E G A h$. Напевов, где звукоряд был бы представлен исключительно как четырехступенный, тем не менее, не встретилось. К данному тетрахорду присоединяются соседние ступени снизу и / или сверху (см. Таблицу 36). Ступени основного тетрахорда присутствуют во всех напевах и во всех образцах тоджинских *кожамык*. Исключение составляет один образец напева 8, в котором, по-видимому, случайно не встретилась ступень g .

Ступени, примыкающие к основному тетрахорду сверху и снизу, встречаются примерно одинаково. Так, ступень d появляется в 47 образцах 16-ти напевов (81% образцов и 84% напевов). При объединении данных по ступеням cis^2 , cis^2/d^2

и d^2 , получим примерно такое же ее распространение: 41 образец 15-ти напевов (71% образцов и 79% напевов). В звукорядах 25 образцов 7-ми напевов имеется ступень h^m (43% образцов и 37% напевов). Все другие ступени представлены незначительно: a^m (3 образца, 2 напева), e^2 (2 образца, 1 напев), e^m и g^m (по 1 образцу 1 напева).

3.2.2 Композиционная функциональность звуковысотной системы напевов

кожамык

Обратимся к особенностям звуковысотной организации *кожамык* с точки зрения квалитативного (качественного) параметра. В нашем исследовании в качестве функционально значимых (опорных) ступеней мы рассматриваем ступени, выделяющиеся композиционно и мелодически. Так, к первым относятся финальные и инициальные ступени песни, строф (напева), строк и полустрок. Финальные тоны напева являются, как правило, главными опорами, финальные тоны строк – побочными. Кроме того, критерием опорности является временная продолжительность ступени в строфе. Доминирующие по времени ступени мы называем мелодическими тонами [151]. Анализ направлен на выявление дифференцирующих жанры *ыри кожамык* признаков.

Остановимся на методике расчета статистики функциональности ступеней. Поскольку напевы в нашей коллекции представлены очень разным количеством примеров (от 1 до 14), мы посчитали необходимым рассматривать данные не на уровне отдельных образцов, а учитывать при расчете средние показатели по напевам. Для этого мы перевели статистику в процентные соотношения. Так, например, если все образцы одного напева в качестве финалиса стабильно имеют тон E , то и в обобщенном напеве на E приходится 100%. Если в качестве финалиса песен в разных образцах одного напева выступают две ступени, то учитывается количество образцов и выявляется конкретное процентное соотношение данных ступеней.

Перейдем к рассмотрению ладовой функциональности тоджинских *кожамык*. Особенностью анализируемого жанра является наличие системы опорных

ступеней. В качестве финальных ступеней песен используются четыре ступени: *D*, *E*, *G* и *A*, однако не все они имеют равное значение. Финалисы *A* и *D* используются довольно редко. Кроме того, 7 образцов напева 1 имеют неопределенный по высоте финальный тон песни. Главенствующую роль выполняют финальные ступени *E* и *G* (50 и 38%, см. Таблицу 37). На этом основании выделяются две группы напевов, а именно группа из десяти напевов с финалисом *E*: 5, 8 – 11, 13, 14, 17 – 19, и группа из восьми напевов с финалисом *G*: 1 – 4, 6, 7, 15 и 16.

Таблица 37. Статистическое распределение финалисов песен на уровне напевов, групп напевов и жанра

		Финалис песни				
Группы напевов	ТН	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	* ⁵²
<i>Группа напевов с финалисом песни E</i>	5	–	100%	–	–	–
	8	–	100%	–	–	–
	9	–	100%	–	–	–
	10	–	100%	–	–	–
	11	–	100%	–	–	–
	13	–	100%	–	–	–
	14	–	100%	–	–	–
	17	–	100%	–	–	–
	18	–	50%	–	50%	–
	19	–	100%	–	–	–
	Итого	0%	95%	0%	5%	0%
<i>Группа напевов с финалисом песни G</i>	1	–	–	21%	29%	50%
	2	–	–	100%	–	–
	3	–	–	100%	–	–
	4	–	–	100%	–	–
	6	–	–	100%	–	–
	7	–	–	100%	–	–
	15	–	–	100%	–	–
	16	–	–	100%	–	–
	Итого	0%	0%	90%	4%	6%
<i>Напев с финалисом песни D</i>	12	100%	0%	0%	0%	0%
В среднем по жанру от усредненных показателей каждого напева		5%	50%	38%	4%	3%

Интересно отметить, что в первой группе отсутствуют напевы 1 СРТ⁵³, во второй группе – напевы 4 и 5 СРТ (см. Таблицу 34). Напевы 2 и 3 СРТ представлены в двух группах. Напев 12, имеющий в качестве финалиса ступень *D*, выделен по

⁵² Звездочкой обозначается скользящий тон.

⁵³ Получается, что напевы 1 СРТ, которые записывались только в с. Тоора-Хем, не имеют финалисов *E*.

рассматриваемому параметру. Условно отнесем его к отдельной, третьей группе напевов, однако его место возможно определить в будущем, при расширении анализируемого материала.

Напевы, записанные от представителей оленеводческих родов *Ак* и *Бараан*, попадают в разные группы по финалисам: напевы 4, 15 и 16 рода *Ак* относятся к группе с финалисом *G*, а напевы 5 и 8 рода *Бараан* – к группе с финалисом *E*. Напевы, исполненные представителями скотоводческих родов *Кол*, могут оканчиваться на *E*, *G* и *D*.

К основным группам примыкают напевы 1 и 18, образцы которых могут заканчиваться ступенью *A* или скользящим тоном. К группе напевов с финалисом *E* мы отнесли напев 18, который в одном из вариантов заканчивается ступенью *A*. К группе с финалисом *G* отнесем напев 1, который допускает вариантную реализацию финалиса (помимо *G* в этом качестве встретились тон *A* и скользящий тон). В образцах других напевов такого системного игнорирования финалиса не встретилось (частое использование неопределенного по высоте финалиса). Данное явление можно охарактеризовать как определенную особенность напева 1, либо как особенность исполнительского стиля Н. Т. Кол, поскольку 13 из 14 образцов данного напева были записаны от нее. Отметим, что строфы в пределах одного образца данного напева, как правило, заканчиваются одним тоном.

Важно отметить, что ступени *E* и *G* содержатся в выделенном выше в качестве основы звукоряда тетрахорде *E G A h*. Опорные тоны расположены в середине звукоряда. Только в одном образце финальный тон *E* является и самой низкой ступенью звукоряда (напев 18). Отметим, что нижнее или промежуточное положение тоники в мелодических ладах, в отличие от верхнего положения, весьма типично для монодийных культур [9; 11; 70].

Наличие ярко выраженных групп напевов по признаку главной опоры лада определило способ рассмотрения ладовой функциональности *кожамык* – сначала по группам, а затем на уровне жанра.

Функциональную характеристику звуковысотной системы *кожамык* группы *E* рассмотрим в связи с композиционным положением ступеней, а именно, их

финальной или инициальной функцией (сокращенно – финалис и инициаль), проявляемой на уровне строфы (напева), строк и полустрок (см. Таблицу 38).

Таблица 38. Композиционные функции ступеней тоджинских *кожамык* группы E⁵⁴

Функция ступени		Ступени звукоряда										
		e^M	g^M	a^M	h^M	d	e	g	a	h	cis^2/d^2	e^2
Финалис	песен	–	–	–	–	–	95%	–	5%	–	–	–
	строф	–	–	–	–	–	91%	–	8%	–	–	–
	строк	–	–	–	–	–	49%	10%	9%	29%	3%	
	начальных полустрок	–	–	–	3%	7%	11%	23%	18%	33%	2%	–
Инициаль	песен	–	–	5%	45%	10%	40%	–	–	–	–	–
	строф	–	–	10%	40%	10%	40%	–	–	–	–	–
	строк	–	–	6%	25%	7%	27%	12%	9%	11%	1%	
	конечных полустрок	–	–	1%	3%	12%	18%	23%	23%	20%	2%	–

Обратимся к статистике ступеней в их финальной функции. Так как типовой напев реализуется в границах строфы, финальные тоны строф и песни статистически почти не различаются (см. Таблицу 37). Помимо доминирующего значения в данной функции ступени E , имеется незначительное количество применения ступени a в качестве финалиса строф напева 18.

В качестве финалисов строк выделяются две ступени, находящиеся на расстоянии квинты друг от друга: e и h (49 и 29% строк). Основными конечно-строковыми ступенями являются ступени тетрахорда $e g a h$ (см. Таблицу 39). В крайних строках строфы доминирует конечностроковая ступень e ; во второй строке – ступень h ; в конце третьей строки чаще используются две ступени: g и h .

Таблица 39. Статистическое распределение конечностроковых тонов напевов группы E

Порядковый номер строки	Финалисы строк <i>кожамык</i>					
	e	g	a	h	cis^2/d^2	*
1 строка	87%	–	3%	10%	–	–
2 строка	10%	–	11%	67%	12%	–
3 строка	10%	39%	3%	37%	–	1%
4 строка	90%	3%	8%	–	–	–
Всего в строфе	49%	10%	9%	29%	3%	–

Повтор опорной конечностроковой ступени в крайних строках строфы является доминирующим соотношением, однако могут встретиться и иные сочетания.

⁵⁴ Здесь и далее жирным выделены наиболее распространенные явления.

Так, напев 17 включает квинтовое и секундовое соотношение финалисов: $[h - - E]$ и $[h - - A]$.

Среди сочетаний конечностроковых тонов средних строк можно выделить четыре наиболее распространенные группы: $[- h h -]$ (напевы 13, 17 и 18), $[- h g -]$ (напевы 5, 10 и 14), $[- h a -]$ (напев 11), $[- a g -]$ (напев 9). Редкие сочетания конечностроковых являются проявлением вариантности и могут быть отнесены к одной из четырех групп. Так, сочетание $[- a a -]$ встречается в напеве 11 как вариант более стабильного соотношения $[e h h e]$. Имеется также незначительное количество индивидуализированных соотношений, характерных только для какого-то одного напева: $[e cis^2 e e]$ и $[e h e e]$ (напев 8); $[h e a E]$ и $[hcis^2 e a A]$ (напев 17).

В целом, для подавляющего большинства соотношений конечностроковых ступеней характерно более низкое высотное положение конечных ступеней крайних строк строфы и более высокое – для средних. Интервальные соотношения финалисов строк – квинтовые $e - h$, квартовые $e - a$, терцовые $g - e$ и $h - g$ и секундовые $h - a$ и $a - g$.

В качестве конечных тонов начальных полустрок преобладают ступени трихорда $g a h$ (23+18+33=73%, см. Таблицу 40). Отметим, что часто используемая конечностроковая ступень e , в качестве финалисов полустрок проявляет себя не так активно (11%).

Таблица 40. Статистическое распределение финалисов начальных полустрок напевов группы E

Порядковый номер строки	Финалисы полустрок <i>кожамык</i>							
	h''	d	e	g	a	h	cis^2/d^2	*
1 строка	10%	5%	15%	31%	21%	13%	–	5%
2 строка	–	–	5%	1%	16%	68%	9%	–
3 строка	–	–	15%	33%	1%	39%	–	3%
4 строка	–	23%	8%	27%	32%	10%	–	–
Всего в строфе	3%	7%	11%	23%	18%	33%	2%	2%

В крайних строках напевов группы E преобладают ступени g (31 и 27%) и a (21 и 32%), во вторых строках доминирует ступень h (68%), в третьих – g и h (33 и 39%). Имеются некие общие предпочтения в приоритете финалисов строк и начальных полустрок в средней паре строк: доминирование ступени h во второй

строке и преобладание ступеней g и h в третьих строках. В крайних же строках доминирование конечностроковой ступени e в качестве финалиса начальных полустрок не наблюдаются.

Итак, при исследовании финальной функции ступеней, проявляемой на различных уровнях композиции песни, выявились следующие тенденции: концентрация функции главной опоры лада на ступени e ; чем ниже композиционный уровень финальной функции, тем большее количество ступеней задействовано в ее реализации; повтор финалиса e в крайних строках строфы; формирование квинтовых соотношений $e - h$ между финалисами крайних и средних строк; преобладание одинаковых ступеней в качестве финалисов начальных и конечных полустрок в средних строках строфы и противопоставление финалисов начальных и конечных полустрок в крайних строках строфы.

Перейдем к рассмотрению инициальной функции ступеней. Статистика инициальных ступеней песни и строф очень схожа. Наблюдается доминирование двух ступеней, расположенных в квартовых соотношениях: $h^m - e$. Инициальная ступень h^m характерна для напевов 5, 8, 10, 11 и 14, инициальная ступень e – для напевов 13, 17, 18 и 19. Только в напеве 9 используется инициальная ступень d . Инициальная ступень a^m появляется как вариант ступени h^m в напевах 8 и 14.

Таблица 41. Статистическое распределение инициальных тонов строк *кожамык* группы E

Порядковый номер строки	Инициальные ступени строк <i>кожамык</i>									
	e^m	a^m	h^m	d	e	g	a	h	cis^2 / d^2	*
1 строка	–	3%	43%	10%	39%	–	–	–	–	5%
2 строка	–	15%	20%	10%	3%	16%	22%	10%	3%	–
3 строка	–	–	–	7%	60%	18%	1%	13%	–	–
4 строка	1%	6%	37%	3%	5%	12%	14%	20%	–	3%
Всего в строфе	0%	6%	25%	7%	27%	12%	9%	11%	1%	2%

В начале строк преобладают те же ступени, что и на уровне строф – h^m и e (25 и 27%, см. Таблицу 41). В первых строках ступени h^m и e имеют приблизительно одинаковое значение (43 и 39%), в третьих строках доминирует инициальная ступень e (60%), в четвертых – h^m и h (37 и 20%), во вторых – h^m и a (20 и 22%).

Наиболее стабильно в качестве инициальных тонов конечных полустрок используются ступени *d*, *e*, *g*, *a* и *h* (см. Таблицу 42). Доминирование какой-либо ступени в определенной позиции наблюдается только в отношении второй строки и ступени *h* (48%), заметное место занимают также ступени *g* и *a* (26 и 18%). Во всех других строках наблюдается распределение инициальной функции между четырех ступеней: тетрахорд *d e g a* выделен в крайних строках; тетрахорд *e g a h* – в третьей строке.

Таблица 42. Статистическое распределение роли инициальных ступеней конечных полустрок *кожамык* группы *E*

Порядковый номер строки в строфе	Инициальные ступени конечных полустрок <i>кожамык</i>								
	<i>a^m</i>	<i>h^m</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis²</i>	*
1 строка	5%	8%	19%	25%	17%	16%	10%	–	–
2 строка	–	–	–	–	26%	18%	48%	7%	1%
3 строка	–	–	–	25%	27%	38%	18%	–	3%
4 строка	–	3%	30%	21%	23%	20%	3%	–	–
Всего в строфе	1%	3%	12%	18%	23%	23%	20%	2%	1%

Итак, в отношении инициальной функции ступеней напевов *кожамык* заметны следующие тенденции: выделение двух инициальных ступеней *h^m* и *e* на уровнях песни, строфы и строки и более равномерное распределение инициальной функции на уровне полустрок между ступенями тетрахорда *e g a h*. В целом, в напевах *кожамык* группы *E* наблюдается формирование кварто-квинтовых соотношений между инициальными и финальными тонами на уровнях песни, строфы и строк.

Обратимся к характеристике звуковысотной системы напевов группы *G*, основные показатели которой представлены в Таблице 43. В качестве финалисов песен и строф здесь в подавляющем большинстве случаев используется ступень *G*, что и является критерием выделения группы. Кроме того, в напеве 1 имеется незначительное число финалисов *a* и финалисов с неопределенной высотой.

Таблица 43. Композиционные функции ступеней тоджинских *кожамык* группы *G*

Функция ступени		Ступени звукоряда							
		<i>h^m</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis²/d²</i>	*
Финалис	песен	–	–	–	90%	4%	–	–	6%
	строф	–	–	–	93%	6%	–	–	1%

	строк	–	–	3%	46%	20%	23%	3%	1%
	начальных полустрок	–	2%	6%	6%	24%	45%	6%	–
Инициаль	песен	1%	26%	53%	8%	13%	–	–	–
	строф	1%	20%	58%	9%	13%	–	–	–
	строк	–	13%	36%	15%	17%	4%	3%	1%
	конечных полустрок	–	4%	16%	20%	19%	30%	–	–

Доминирование ступени *g* в финальной функции наблюдается и на уровне строк (см. Таблицу 44). В целом, конечностроковую функцию выполняют в основном ступени трихорда *g a h*, выделяемые в различных сочетаниях в зависимости от порядкового номера строки. Так, в крайних строках доминирует ступень *g*, во вторых – ступень *h*, в третьих – *g* и *a*.

Таблица 44. Статистическое распределение конечностроковых тонов напевов группы *G*

Порядковый номер строки	Финалисы строк <i>кожамык</i>					
	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis</i> ² / <i>d</i> ²	*
1 строка	–	44%	22%	–	22%	–
2 строка	–	6%	13%	81%	–	–
3 строка	13%	37%	38%	13%	–	–
4 строка	–	90%	5%	–	–	6%
Всего в строфе	3%	46%	20%	23%	3%	1%

Сочетанием финальных ступеней крайних строк, в основном, является повтор ступени *g*, либо появление более высокой ступени в первой строке по сравнению с последней. В срединных строках используются те же сочетания, что и в напевах группы *E*. Так, характерное для напева 1 соотношение $[- a g -]$ (как варианты используются $[- a a -]$ и $[- g g -]$), сочетается со следующими финалисами крайних строк: $[g - - g]$, $[g - - A]$ и $[g - - *]$. В напеве 16 во всех строках используется одна ступень: $[g \underline{g} g G]$. В 6 и 16 напевах соотношение конечностроковых срединных строк $[- h g -]$ комбинируется с крайними строками, включающими повтор ступени $[g - - G]$. Соотношение $[- h a -]$ характерно для напевов 2, 7 и 15. В напеве 15 используется повтор ступени в крайних строках: $[g h a G]$, а в напевах 2 и 7 – сочетание финалиса *G* в последней строке с более высокой ступенью в первой строке: $[cis^2 h a G]$ и $[a h a G]$. Подобное соотношение имеется и в напеве 4: конечностроковые срединных строк $[- h h -]$ сочетаются с более высокой конечностроковой в первой строке и финалисом строфы *g*: $[d^2 - - G]$ и $[a - - G]$. Для конечностроковых напева 3 также характерно более высокое положение

ступени в первой строке по сравнению с финалисом последней строки и индивидуализированное сочетание в срединных строках: [*ah h e G*]. В целом, для сочетаний конечностроковых ступеней характерно использование контрастных, по сравнению со ступенью *g*, ступеней в срединных, а иногда и в первых строках.

В качестве финальных тонов начальных полустрок *кожамык* группы *G* выделяются ступени *h* и *a* (45% и 24%; см. Таблицу 45). Нечетные строки, как правило, заканчиваются ступенями *a* и *h*, четные – ступенью *h*.

Таблица 45. Статистическое распределение финалисов начальных полустрок *кожамык* группы *G*

Порядковый номер строки	Финалисы полустрок <i>кожамык</i>						
	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis</i> ² / <i>d</i> ²	*
1 строка	–	11%	11%	22%	33%	11%	–
2 строка	–	11%	–	11%	56%	11%	–
3 строка	–	–	11%	44%	33%	–	–
4 строка	9%	–	2%	19%	59%	–	–
Всего в строфе	2%	6%	6%	24%	45%	6%	–

Итак, в напевах группы *G* функцию главной опоры лада выполняет ступень *G*, она проявляет себя на уровнях песни, строфы и строки. В качестве финалиса начальных полустрок ступень *g* практически не задействована. Здесь главенствующую роль берут на себя ступени *a* и *h*, которые выделяются уже на уровне строк и контрастируют с главной опорой лада.

В качестве инициальных тонов песни и строф доминирует ступень *e*, которая формирует терцовые соотношения с главной опорой *g*. Она появляется в начале напевов 1, 2, 4, 7 и 15. Гораздо реже в качестве инициалей песни встречается ступень *d*, характерная только для напевов 6 и 16. В напеве 3 инициальную роль выполняет ступень *a*. Ступени *h*^м и *g* появляются как варианты в напевах 1 и 15.

Таблица 46. Статистическое распределение инициальных тонов строк *кожамык* группы *G*

Порядковый номер строки	Инициальные строк						
	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis</i> ² / <i>d</i> ²	*
1 строка	19%	49%	8%	11%	–	–	1%
2 строка	14%	26%	23%	13%	11%	–	1%
3 строка	3%	42%	28%		4%	11%	1%
4 строка	15%	28%	1%	44%	–	–	–
Всего в строфе	13%	36%	15%	17%	4%	3%	1%

Степень *e* имеет преобладающее значение и как инициальный тон строк (см. Таблицу 46), что проявляется на протяжении всей строфы. В первых строках также выделяется степень *d*, в средних – степень *g*, в последней – степень *a*.

На уровне конечных полустрок распределение инициальной функции иное (см. Таблицу 47). Вновь выделяется тетрахорд *e g a h*, каждая степень которого в той или иной мере задействована в различных строках строфы. В первых строках доминируют инициали *e* и *h*, во вторых – *g* и *h*, в третьих – *e*, *g* и *a*, в последних – *g* и *a*.

Таблица 47. Статистическое распределение инициальных ступеней конечных полустрок *кожамык* группы *G*

Порядковый номер строки в строфе	Инициальные ступени конечных полустрок				
	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>
1 строка	13%	31%	–	9%	35%
2 строка	–	–	22%	11%	56%
3 строка	3%	19%	23%	29%	15%
4 строка	–	13%	33%	27%	15%
Всего в строфе	4%	16%	20%	19%	30%

Итак, в качестве инициальных ступеней в напевах *кожамык* группы *G* на более высоких уровнях композиции доминирует степень *e*, образующая терцовое соотношение с главной опорой лада *G*. Кроме того, заметна тенденция квартовых соотношений инициальной ступени *d*, которая появляется в нескольких напевах, с финалисом. В качестве инициальных ступеней и используются *d e g a* на уровне строк и *e g a h* на уровне конечных полустрок.

Таким образом, группы *кожамык*, выделенные по признаку главного финалиса, имеют некоторые схожие тенденции в функциональности ступеней, проявляемой на разных композиционных уровнях. Это доминирование одной ступени (*E* или *G*) в качестве финалиса песни, строф и строк и при этом незначительная роль данной ступени в выполнении функции финалиса начальных полустрок.

На уровне строк финальную функцию помимо главной ступени лада также могут выполнять ступени, расположенные выше нее: *h* в группе *E* и *a*, *h* в группе *G*. К более частным проявлениям схожих тенденций отнесем повтор конечно-строковых ступеней крайних строк и появление более высоких ступеней в конце средних строк, особенно это касается доминирования в обеих группах конечно-

строковой *h* во второй строке. Финалисы третьих строк несколько различают группы: *g* и *h* в группе *E* и *g* и *a* в группе *G*.

На уровне полустрок выделяются финальные ступени, расположенные выше главной опоры лада: в группе *E* это ступени *g*, *a*, *h*, в группе *G* – ступени *a*, *h*. В крайних строках преобладают две ступени, расположенные выше главной опоры: *g* и *a* в группе *E*⁵⁵, *a* и *h* в группе *G*; во вторых и третьих строках – те же ступени, что и в конце строк, а именно, во вторых строках в двух группах доминирует ступень *h*, в третьих – *g* и *h* в группе *E*, *g* и *a* в группе *G*.

В качестве инициальных ступеней в обеих группах доминирует ступень *e*, проявляющая себя на всех композиционных уровнях. Кроме того, на уровнях песни, строф и строк важную роль выполняет еще одна ступень, расположенная ниже главной инициальной ступени: *h^m* в группе *E* и *d* в группе *G*. Доминирование ступени *e* проявляется и в начале нечетных строк. Инициали четных строк в двух группах различаются: во вторых строках напевов группы *E* преобладают ступени *h^m* и *a*, расположенные на кварту вверх и вниз от главной опоры, а в группе *G* – ступени *e* и *g*; в последних строках группы *E* преобладают ступени *h^m* и *h*, а в группе *G* – ступени *e* и *a*. В целом, по схожести инициальных ступеней выделяются четные и нечетные строки, тогда как по финальной функции противопоставляются крайние и срединные строки.

В качестве инициальных ступеней конечных полустрок в обеих группах выделяется общий тетрахорд *e g a h*, кроме того, в группе *E* задействована и ступень *d*. Рассматриваемая функция, пожалуй, является наиболее рассредоточенной по нескольким ступеням, особенно в группе *E*.

Общая статистическая характеристика функциональной системы тоджинских *кожамык* представлена в Таблице 48.

Таблица 48. Композиционные функции ступеней звуковысотной системы тоджинских *кожамык*

Функция ступени		Ступени звукоряда										
		<i>e^m</i>	<i>g^m</i>	<i>a^m</i>	<i>h^m</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis²/d²</i>	<i>e²</i>
Финалис	песен	–	–	–	–	5%	50%	38%	4%	–	–	–
	строф	–	–	–	–	5%	46%	39%	6%	–	–	–

⁵⁵ В группе *E* выделена также ступень *d*.

	строк	–	–	–	–	2%	27%	25%	13%	25%	5%	–
	начальных полустрок	–	–	–	1%	3%	5%	14%	31%	38%	3%	–
Инициаль	песен	–	–	3%	24%	21%	43%	3%	5%	–	–	–
	строф	–	–	5%	21%	19%	45%	4%	5%	–	–	–
	строк	–	–	3%	13%	12%	32%	15%	13%	9%	2%	–
	конечных полустрок	–	–	–	1%	10%	11%	31%	22%	17%	1%	–

Итак, в качестве финалисов песен и строф доминируют ступени *E* и *G*, в качестве финалисов строк выделены ступени *e*, *g* и *h*, а в качестве финалисов полустрок – *a* и *h*. В качестве главной инициальной ступени на уровнях песни, строфы и строки выделена ступень *e*. Кроме нее в качестве инициалей песен и строф задействованы ступени *h^m* и *d*, расположенные ниже. На уровне строк круг ступеней, выполняющих данную функцию расширен двумя ступенями сверху: *g* и *a*. В качестве инициальных ступеней конечных полустрок выделены *g*, *a* и *h*.

Рассмотрим соотношения, характерные для инициальных и финальных ступеней различных композиционных уровней. Так, для соотношений инициальных и финальных тонов песен и строф *кожамык* характерна восходящая направленность (71% песен, 85% строф). Чаще используются восходящие соотношения через ступень *h^m – e*, *e – a* или *d – g* (43% песен, 47% строф) или соседние ступени: *e – g* и *d – e* (22% песен, 31% строф). Совмещение инициальной и финальной функции у одной ступени *d – D*, *e – E* и *g – G* встречается не так часто (14% песен, 14% строф). Расположение инициального тона выше финального *a – G* используется только в напеве 3.

Преобладание восходящей направленности от инициали к финалису сохраняется и на уровне строк (83% строк), что проявляется во всех четырех строках строфы. В основном, задействованы соседние тоны и тоны, расположенные через одну ступень. Строк с повторяющимся тоном в качестве инициального и финального немного (7%). Совмещать функции инициали и финалиса могут ступени тетрахорда *e g a h*. Повтор тона более характерен для первых строк, хотя встречается и во всех других. Нисходящее движение от инициали к финалису встречается лишь в 10% строк, за исключением первой.

Инициали первых трех строк располагаются ниже финалисов и имеют с ними общий тон: в первой строке $[h^m d - \langle e \rangle - g a]^{56}$, во второй $[h^m d e g - \langle a \rangle - h]$, в третьей $[e - \langle g \rangle - a h]$. В последней строке финальные тоны «вкладываются» в ряд инициальных: $[h^m d - \langle e - g \rangle]$. Выделяются зоны инициальных ступеней звукоряда, которые участвуют в том или ином движении к финалису: восходящее направление возможно от более низких инициальных ступеней ($e^m - a$), повтор – в средней зоне звукоряда ($d - h$), нисходящее движение от относительно более высоких инициальных ступеней ($e - cis^2/d^2$). Получается, что три инициальных ступени e , g , a могут дать все направления к финальному тону, и перед финалисами e , g , a и h могут возникнуть все направления.

Преобладающее восходящее направление характерно и для соотношений инициалей строк и финалисов начальных полустрок и проявляется во всех строках строфы (70 – 90% строк). Нисходящее движение от инициали к финалису встречается примерно одинаково на протяжении строфы (5 – 12% строк). Более распространены нисходящие шаги на одну или две ступени. Повтор ступени от первой к последней строке увеличивается (1, 6, 11 и 19% строк).

Для половины конечных полустрок также характерна восходящая направленность от инициального тона к финальному. Чаще всего в данных функциях задействованы соседние тоны, или тоны, расположенные через одну ступень. Повтор ступени в двух крайних точках конечной полустроки, нисходящая направленность движения встречаются в четверти строках.

Итак, на всех композиционных уровнях *кожамык* – от песни до полустроки – наблюдается преобладающее значение восходящего направления от инициального тона к финальному.

Обобщим наши наблюдения над различными проявлениями композиционной функциональности в жанре *кожамык*. Звуковысотная система тоджинских *кожамык* основана на ангемитонной пентатонике, особенностью которой является ее неустоявшийся характер. Это свидетельствует о взаимодействии двух ладовых систем: ангемитонной пентатоники в относительно

⁵⁶ В квадратные скобки включены инициальные тоны, в угловые – конечностроковые.

чистом виде и так называемой «дорийской пентатоники» (или ангемитоники с тритоном). Суммарный звукоряд включает 11 ступеней: $e^m g^m a^m h^m d e g a h cis^2/d^2 e^2$, звукоряд песни – от 5 до 7 ступеней. В качестве основных ступеней звукоряда, присутствующих во всех песнях, выделяются ступени e , g , a и h . К данному тетрахорду могут присоединиться соседние ступени: h^m , d и/или cis^2/d^2 . Ступени e^m , g^m , a^m и e^2 представлены незначительно.

Функции главных опор звуковысотной системы тоджинских *кожамык* берут на себя две ступени, входящие в основной тетрахорд и находящиеся в середине звукоряда: E и G («опорная терция»). Финалис песни A в полной мере не может быть отнесена к главной опоре звуковысотной системы, поскольку он появляется только как вариантная реализация одной из главных опор лада. Роль ступени D , встретившейся в качестве финалиса только в напеве 12, требует более тщательного изучения с привлечением большего количества материала.

Финалисы строф E , G , A и D соответствуют финалисам песен, поскольку напев тоджинских *кожамык* реализуется в пределах строфы. В конце строк может появиться почти любая ступень основного звукоряда: d , e , g , a , h , cis^2 и d^2 , однако в данном качестве вновь выделяются ступени основного тетрахорда $e g a h$. В конце начальных полустроков использовались ступени h^m , d , e , g , a , h и cis^2 с выделенным значением ступеней g , a и h ⁵⁷.

В качестве инициальных тонов песен и строф проявляют себя шесть ступеней: a^m , h^m , d , e , g и a , преобладающее значение имеют ступени трихорда $h^m d e$. В начале строки может появиться практически любая ступень суммарного звукоряда. Нами зафиксированы следующие: e^m , a^m , h^m , d , e , g , a , h , cis^2 и d^2 . Из них статистически выделены ступени h^m , d , e и g с преобладающей ролью ступени e . В качестве инициальных тонов конечных полустроков также появляется практически любая ступень суммарного звукоряда: a^m , h^m , d , e , g , a , h и cis^2 . Однако выделены примерно в равной степени ступени d , e , g , a и h .

⁵⁷ Напомним, что в группе напевов с финалисом E три ступени представлены в довольно соотносимых значениях. В напевах группы G преобладают только две из них: h и a .

В целом, в качестве опорных тонов (финалисов и инициалей) выделяется октавный участок звукоряда $h^m d e g a h$, составляющие ладоопорный комплекс. Возникающая в процессе развития ладовая переменность ступеней является основой мелодической динамики, способствующей усилению целостности композиции песни [11].

Сравнивая композиционную функциональность ступеней, мы пришли к следующим выводам. Во-первых, чем более низкий иерархический уровень рассматривается, тем больше различных ступеней, выполняющих ту или иную функцию, обнаруживается. И, напротив, чем выше иерархический уровень, тем больше ограничений на использование ступеней. Возможно, что это общее качество для любой звуковысотной (музыкальной) системы и системы вообще.

Во-вторых, рассмотрев разнообразные реализации композиционных функций значимых ступеней (инициали и финалиса песни, инициали и финалиса строфы, инициали строки, финалиса начальной полустроки, инициали конечной полустроки и финалиса строки), мы выявили общую закономерность более низкого расположения инициали по отношению к более высокому финалису, проявляющуюся на всех уровнях.

В-третьих, проанализировав возможные варианты соотношений инициальных и финальных тонов и выявив предпочтительные соединения мы пришли к выводу о большей регламентированности финальной функции тонов. Так, в конце крайних строк строфы чаще используется повтор ступени, более низкой по отношению к финалисам средних строк. В конце средних строк также может использоваться либо повтор ступени, либо нисходящее направление. Таким образом, высотно выделяется финалис второй строки. При анализе инициальных тонов строк какой-либо доминирующей тенденции выявить не удалось.

3.2.3 Временная протяженность ступеней *кожамык*

В дополнение к композиционной функциональности ладовой системы тоджинских *кожамык* рассмотрим еще один параметр, а именно суммарную вре-

менную продолжительностью (ВП) звучания ступеней в пределах напева⁵⁸. Все возможные реализации ступеней суммировались. В качестве единицы измерения избрана обобщенная восьмая длительность, соответствующая краткому СРЭ СРТ *кожамык*. Время распевов четвертей делилось на соответствующее количество ступеней распева.

Методика расчета ВП ступеней включает несколько ступеней: от уровня строк к строфе, от строфы к образцу, от образца к напеву, от напевов к группам, от напевов к жанру. Помимо получения данных в цифровом выражении, мы переводили их в процентное выражение, которое упрощает восприятие статистической картины. Все расчеты производились с применением компьютерной программы *Microsoft Excel 2010*. Рассмотрим полученные данные по ВП ступеней тоджинских *кожамык* (см. Таблицу 49).

В группе напевов с финалисом *E* по ВП выделена ступень *e* (31%). В большинстве напевов данной группы (напевы 5, 8, 10, 11 и 14) она либо доминирует над другими ступенями, либо выделяется наравне в одной (*h*, напевы 13, 17 и 19) или двумя ступенями (*g* и *a*, напев 9). В напеве 18 доминирует только ступень *h*.

В группе напевов с финалисом *G* по ВП практически в одинаковой степени выделены три ступени: *g*, *a* и *h* (24, 24 и 27%), а ступень *e* задействована несколько меньше (16%). Необходимо отметить, что в каждом напеве этой группы доминирует, как правило, лишь одна из трех ступеней: *g* (напевы 6, 15 и 16), *a* (напевы 1 и 7), или *h* (напевы 2, 3 и 4). Напев с финалисом *D* по ВП ближе к напевам группы *G*. ВП ступени *d* здесь значительно выше, она сравнима лишь с напевом 6 из группы *G*. Преобладающее значение ВП в напеве 12 у ступени *a* (28%).

⁵⁸ В последнее время при изучении речи и музыки активно используются методы компьютерного анализа текста. Так, интересны разработки, касающиеся методики точного исследования звукорядов, в первую очередь, с точки зрения строя. Можно указать на разработки в этой области А. В. Харуто и Н. М. Кондратьевой [46; 54; 134]. Так, А. В. Харуто пишет о том, что «наличие звукоряда проявляется в более длительном пребывании ЧОТ [частота основного тона – *E. T.*] звука на определенных этим звукорядом уровнях» [134, с. 59]. Существуют также компьютерные программы, которые позволяют анализировать данный параметр (см. программы *Speech Analyzer 3.0.1* компании *SIL International* или *SPAX*, разработанный А. В. Харуто).

Таблица 49 Временная протяженность ступеней тоджинских *кожамык*

Группа напевов по финалису	Ступени		e^M	g^M	a^M	h^M	d	e	g	a	h	cis^2 / d^2	e^2
	Напев	CPT											
Группа с финалисом E	5	2	—	—	—	6%	11%	35%	18%	10%	19%	1%	—
	8	2	1%	—	3%	1%	4%	38%	4%	16%	14%	18%	—
	9	3	—	—	—	—	9%	28%	26%	26%	11%	—	—
	10	3	—	—	—	6%	8%	42%	15%	7%	22%	—	—
	11	3	—	—	—	6%	9%	29%	16%	20%	19%	—	—
	13	3	—	—	—	—	4%	30%	17%	21%	27%	2%	—
	14	3	—	—	4%	15%	5%	33%	24%	9%	6%	5%	—
	17	4	—	—	—	9%	7%	29%	14%	13%	27%	3%	—
	18	5	—	—	—	—	1%	14%	6%	25%	37%	17%	—
	19	5	—	—	—	—	9%	29%	14%	17%	26%	4%	—
	среднее по группе		—	—	1%	4%	7%	31%	15%	16%	21%	5%	—
Группа с финалисом G	1	1	—	—	—	—	3%	9%	21%	38%	26%	3%	—
	2	1	—	—	—	—	—	17%	8%	28%	33%	13%	—
	3	1	—	—	—	—	—	19%	17%	17%	38%	10%	—
	4	1	—	—	—	—	—	19%	13%	25%	40%	4%	—
	6	2	—	—	—	—	20%	14%	37%	14%	15%	—	—
	7	2	—	—	—	—	—	24%	22%	29%	22%	3%	—
	15	3	—	—	—	—	3%	13%	38%	24%	18%	3%	—
	16	3	—	—	—	—	1%	15%	40%	19%	25%	—	—
	среднее по группе						3%	16%	24%	24%	27%	4%	
Напев с финалисом D	12		—	—	—	—	20%	4%	15%	28%	19%	15%	—
Среднее по жанру			0%	0%	0%	2%	6%	23%	19%	20%	23%	5%	0%

Итак, в звуковысотной системе тоджинских *кожамык* по ВП ведущее значение имеют ступени e , g , a и h (86%), которые составляют основной тетрахорд. Данные ступени играют ключевую роль как в композиционно-функциональном, так и в мелодическом развитии напевов. Статистические расхождения ВП основных ступеней незначительны (от 19 до 23%), следовательно, они практически равноправны. Значение ВП ступеней h^M , d и cis^2/d^2 не высоко (от 2 до 6%). Ступени e^M , g^M , a^M и e^2 появляются крайне редко и не составляют даже 1% ВП (0,04%, 0,0%, 0,4%, 0,1% соответственно)⁵⁹. Отметим, что проявившая себя в качестве финалиса ступень D (12 напев) по ВП не выделяется. Ступень h , напротив,

⁵⁹ Ступень g^M только однажды использовалась в распеве, поэтому данные ВП близки к нулю.

несмотря на то, что она никогда не используется в качестве финалиса строфы, выделяется своей ВП.

3.3. Ладозвукорядная организация *ыр*

Проблема мелодической дифференциации, остро встающая при изучении *кожсамык*, не является актуальной при исследовании *ыр*, так как для этого жанра характерна закреплённость напева. Все исполнительские варианты песен в нашей коллекции очень близки между собой, изменения в звуковысотном плане касаются, в основном, вариантов распевов. Кроме того, стабильность напевов и соотношения «текст-напев» подтверждается и синхронически: мелодии и тексты песен, записанных в последнее время, идентичны мелодиям образцов, записанных в 40 – 50-е годы (см., например, *ыр* «*Өдүген-Тайга*» и «*Чаапты-Хем*» [1, с. 98–100, с. 209]).

В нашей коллекции имеются образцы *ыр*, зафиксированные от семнадцати исполнителей (см. Таблицу 50)⁶⁰. В их репертуаре самой любимой песней является «*Өдүген-Тайга*» (11 образцов от 13 исполнителей). Один информатор, как правило, исполнял одну-две *ыр*. Только от Г. Б. Хертек были записаны все четыре песни. Не существует также привязанности *ыр* к определенной местности, поскольку практически все они бытуют в трех поселках, в которых производилась запись. Можно только отметить, что *ыр* «*Тоора-Хем*» по какой-то причине не была записана от представителей оленеводческих родов *Ак* и *Бараан*.

Таблица 50. Распространенность песен *ыр* среди представителей тоджинских родов

Род	Исполнители	Место рождения	Место проживания	Количество образцов <i>ыр</i>			
				« <i>Өдүген-Тайга</i> »	« <i>Чаапты-Хем</i> »	« <i>Тоора-Хем</i> »	« <i>Тожама</i> »
Ак	Ак М. О.	м. Улуг-Даг	с. Ий		1		
	Долгар А. А.			1	1		
	Долгар П. А.			1			
	Чоодурай Х. М.	верховья р. Хамсыра		1			
Бараан	Байыржап Т. Б.	м. Одуген-Тайга	с. Адыр-Кежиг	2	1		
	Самбу Ш. С.						1
	Сереней К. Б.			1			

⁶⁰ В нашем исследовании не учитываются образцы, демонстрирующие диффузную природу песенных фольклорных жанров. Так, например, в образцах, записанных от Н. Т. Кол, тексты *ыр* исполняются на типовые напевы *кожсамык*.

Кол	Далдай А. К.	с. Адыр-Кежиг		1		1	
	Кол А. Д.	м. Талым		1		1	
	Чашпыяк К. Т.	м. Ак-Сукпак		1		1	
	Чатпал А. К.	с. Сыстыг-Хем, м. Чинге-Чазы	с. Ий		1		
	Комбукай Л. О.	м. О-Хем	с. Тоора-Хем	1			
	Самбайлык Е. Д.	с. Тоора-Хем		1		2	
	Кеский А. А. (Кол по матери)	Бай-Тайгинский район			1		1
	Иргит Г. Л.	м. Толбул		1		1	
Хоюк	Хертек Г. Б. (Соян по матери)	м. Толбул		1	1	1	1
?	Баалчын Д. И.	Бай-Тайгинский район	1				
Количество образцов / исполнителей				12 ⁶¹ / 14	6 / 6	7 / 6	3 / 3

3.3.1. Общая характеристика звуковысотной системы *ыр*

Рассмотрим звуковысотную организацию *ыр*, которая значительно отличается от *кожамык*. Суммарный звукоряд *ыр* состоит из восьми ступеней $h^m d e g a h d^2 e^2$. Он был получен в результате транспонирования звукорядов образцов песен по тем же принципам, что и при транспозиции *кожамык*, то есть, учитывая структуру звукоряда и расположение опорных ступеней. По структуре суммарный звукоряд тоджинских *ыр* относится к ангемитонному типу звуковысотной системы, но, в отличие от звукоряда *кожамык*, он однороден, так как в основе его лежит ангемитонная пентатоника. В *ыр* нет звукорядов, включающих ступень cis^2 . Она не появляется даже как вариант ступени d^2 или как ее зонная реализация. Вообще зоны ступеней в *ыр* более узки (в пределах микроальтерации) и стабильны. Возможно, что последнее связано с устойчивой мелодией, когда исполнитель в большей мере настроен на воспроизведение известного текста и напева, в то время как импровизирование текста и мелодии в *кожамык* влияет на увели-

⁶¹ Один образец записан в ансамблевом варианте.

чение зонности ступеней. Это предположение нуждается в подтверждении или опровержении на основе специального изучения более широкого круга материала.

Суммарный звукоряд *ыр* по амбитусу практически совпадает с суммарным звукорядом *кожамык*. Не достает только трех ступеней нижней зоны суммарного звукоряда $e^m g^m a^m$, которые и для *кожамык* являются редкими.

Звукоряды образцов тоджинских *ыр* включают 6 или 7 ступеней (см. Таблицу 51). Пятиступенный звукоряд встретился только в одном образце *ыр* «Тожамык». Конечно же, чем более распетым и совершенным является вариант песни, тем больше ступеней содержит звукоряд⁶². Если ориентироваться на полные варианты песен, то звукоряды трех из четырех *ыр* включают 7 ступеней в амбитусе ноны $d - e^2$ или децимы $h^m - d^2$, а звукоряд *ыр* «Тожамык» – 6 ступеней в амбитусе октавы $e - e^2$.

В записанных образцах предпочтение отдается вариантам песен с 6-ти ступенными звукорядами в амбитусе октавы $h^m - h$, $d - d^2$ или $e - e^2$. Только *ыр* «Өдүген-Тайга» исполняется, как правило, в 7-ми ступенном звукоряде в амбитусе большой ноны $d - e^2$.

Таблица 51. Количество ступеней и амбитус звукорядов *ыр*

Количество ступеней звукоряда	Амбитус звукорядов <i>ыр</i>			
	Количество образцов			
	«Өдүген-Тайга»	«Чаппы-Хем»	«Тоора-Хем»	«Тожамык»
5				$e - d^2$ 1 образец
6	$d - d^2$ 2 образца	$d - d^2$ 5 образцов	$h^m - h$ 4 образца	$e - e^2$ 2 образца
7	$d - e^2$ 10 образцов	$d - e^2$ 1 образец	$h^m - d^2$ 3 образца	

По сравнению со звукорядами *кожамык*, где даже в рамках нескольких образцов одного напева происходит варьирование количества и расположения ступеней (сверху или снизу от основного звукоряда), в *ыр* вариантной является только верхняя зона звукоряда, ступень которой может присутствовать или отсутствовать в мелодии в зависимости от степени распетости напева. Нижняя

⁶² Обычно более распетый вариант песни исполняется в более медленном темпе (см. выше).

ступень звукоряда при варьировании количества ступеней остается стабильной и регламентированной.

3.3.2. Композиционная функциональность звуковысотной системы *ыр*

Обратимся к качественной характеристике звуковысотной системы *ыр*. Главными опорами лада являются ступени *G* и *D*, что соответствует I и IV ладам пентатоники (см. Таблицу 52)⁶³. По этому параметру выделяются две группы песен. К первой группе относятся песни с финалисом *G* (*ыр* «*Чашты-Хем*» и «*Тожам*»), ко второй – песни с финалисом *D* (*ыр* «*Өдүген-Тайга*» и «*Тоора-Хем*»)⁶⁴. Рассмотрение функциональной характеристики звуковысотной системы жанра *ыр* по группам с разными финалисами представляется нецелесообразным, поскольку самих песен всего четыре и каждая из них достаточно индивидуальна.

Таблица 52. Композиционные функции ступеней *ыр*

Функция ступени			Ступени звукорядов <i>ыр</i>			
			«Тоора-Хем»	«Өдүген-Тайга»	«Тожам»	«Чашты-Хем»
Финалис	песен		<i>D</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>G</i>
	строф		<i>d</i>	<i>d</i>	<i>g</i>	<i>g</i>
	строк	нечетных	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>g</i>	<i>ah</i>
		четных	<i>d</i>		(варианты <i>eg</i> , <i>e</i>)	<i>eg</i>
	начальных полустрок	нечетных	<i>ae</i>	<i>a</i> (варианты <i>ah</i> , <i>ad²</i> , <i>h</i> , <i>hd²</i>)	<i>g</i> (варианты <i>eg</i> , <i>e</i>)	<i>eg</i> (варианты <i>ge</i>)
		четных	<i>eh^m</i>			
Инициаль	песен		<i>a</i>	<i>d²</i> (варианты <i>d²e²</i>)	<i>d²</i>	<i>d</i>
	строф		<i>a</i>	<i>d²</i> (варианты <i>d²e²</i>)	<i>d²</i>	<i>d</i>
	строк	нечетных	<i>a</i> (варианты <i>ad²</i>)	<i>d²</i> (варианты <i>d²e²</i>)	<i>d²</i>	<i>d</i>
		четных	<i>g</i> (варианты <i>gh</i>)	<i>h</i> (варианты <i>hd²</i> , <i>dh</i>)	<i>h</i> (варианты <i>hd²</i>)	
	конечных полустрок	нечетных	<i>a</i> (варианты <i>ad²</i>)	<i>a</i> (варианты <i>ah</i>)	<i>a</i> (варианты <i>ah</i>)	<i>d²</i>
		четных	<i>e</i>			<i>h</i>

⁶³ Поскольку в качестве материала для анализа функциональной характеристики ладовой системы *ыр* используются всего 4 песни с их вариантами, применение статистического метода в том объеме, как для *кожамык*, не требуется.

⁶⁴ Отметим, что данная группировка не совпадает с группировкой песен по темповым показателям, где выделялась группа песен «*Одуген-Тайга*» и «*Чашты-Хем*» с более медленным темпом, и группа песен «*Тожам*» и «*Тоора-Хем*» с более быстрым темпом (см. выше).

			(вариант <i>eg</i>)			(вариант <i>hd²</i>)
--	--	--	----------------------	--	--	----------------------------------

Главные опоры располагаются в нижней и средней зоне звукорядов. Так, в *ыр* «*Өдүген-Тайга*» опорный тон совпадает с нижней ступенью звукоряда, в *ыр* «*Тоора-Хем*» и «*Тожама*» ниже него находится только одна, в *ыр* «*Чаппы-Хем*» – две ступени. Для *кожамык* более характерно расположение главной опоры в середине звукоряда, самая низкая ступень в качестве главной опоры звукоряда – явление исключительное.

При рассмотрении функциональности ступеней *ыр* выделяется еще один дополнительный уровень – парные строки, так как реализация мелодического рисунка напева происходит на уровне двухстрочной мелострофы (см. Таблицу 53). Первая пара строк строфы экспонирует мелодию напева, а во второй паре строк происходит ее повтор. Соответственно четные и нечетные строки песен совпадают по мелодическому рисунку, образуя структуру строфы *ABAB* или *AA₁AA₁*⁶⁵. Кроме того, в песнях «*Өдүген-Тайга*» и «*Тожама*» повторность проявляется и в конечных полустроках всех строк, а в песне «*Чаппы-Хем*» – в начальных полустроках всех строк.

Таблица 53. Мелодические структуры строф и строк *ыр*

Мелодические структуры <i>ыр</i> ⁶⁶	« <i>Өдүген-Тайга</i> »	« <i>Чаппы-Хем</i> »	« <i>Тоора-Хем</i> »	« <i>Тожама</i> »
по строкам	<i>AA₁AA₁</i>	<i>ABAB</i>	<i>ABAB</i>	<i>AA₁AA₁</i>
по полустрокам	<i>ac bc ac bc</i>	<i>ab a₁c ab a₁c</i>	<i>aa₁ bc aa₁ bc</i>	<i>ac bc ac bc</i>

Такая структура во многом определяет использование той или иной ступени в различных композиционных точках, в частности, определяет соотношения конечных ступеней строк. Так, в *ыр* «*Чаппы-Хем*» и «*Тоора-Хем*» совпадают соотношения финалисов пары четных и пары нечетных строк: [*h g h g*] и [*e d e d*]. В *ыр* «*Өдүген-Тайга*» и «*Тожама*» в конце всех строк появляется одна и та же ступень:

⁶⁵ Для *кожамык* структура парных мелодических строк менее типична, характерным является сквозное обновление (*ABCD*), или сквозное обновление с вариантным повтором первой строки в конце строфы (*ABCA*, *ABCA₁*).

⁶⁶ Вопросы мелодической организации тувинских песен затрагиваются в исследовании З.К. Кыргыс [71]. Так, она выделяет мелодические ячейки, соответствующих полустихам; мелодические периоды (парные соединения мелодических ячеек), соответствующие стихам и мелострофы (комбинации четырех мелодических периодов), соответствующие поэтической строфе.

D и *G*. Следовательно, не всегда мелодическая парность строк подразумевает функциональное выделение нечетных и четных строк.

В качестве конечностроковых в *ыр* появляются одна – две ступени, тогда как в *кожамык* – две, три, и, реже – четыре ступени (использование одной ступени является скорее исключением). В *ыр* встречается либо повтор финальной ступени во всех строках (*d, g*), либо чередование ступеней (*h – g* и *e – d*). Последнее соотношение в своей основе имеет нисходящую направленность к основному тону. Типичные сочетания для *кожамык* – повтор ступени в крайних строках и более высокое положение финалисов срединной пары строк – для *ыр* не характерны. В целом, в качестве финалисов строк *ыр* выступают ступени *d, e, g* и *h*. При этом выделяется следующая иерархия: ступени *d* и *g* появляются в конце всех строк, ступени *h* и *e* – только в конце нечетных строк (см. Таблицу 52). Напомним, что в *кожамык* в данном качестве резко преобладали ступени *e, g, a* и *h*, имеющие примерно равное значение.

Для конца начальных полустрок характерно повторение одной ступени (или распева, включающего две ступени) на протяжении строфы – ступени *a* (варианты *ah, h, ad², hd²*) в песне «*Өдүген-Тайга*», *g (eg, e)* в «*Тожама*», *eg (ge)* в «*Чашпы-Хем*». Только в *ыр* «*Тоора-Хем*» в этой позиции в нечетных и четных строках закономерно чередуются ступени *e* и *d*. В качестве финалисов полустрок *ыр* появляются ступени *h^m, e, g, a, h* и (*d²*). Данная функция для двух верхних ступеней незначительна, так как *h* возникает как вариантная реализация ступени *a*, а *d²* используется только в распеве (*ыр* «*Өдүген-Тайга*»). Ступень *h^m* встречается только в конце распева финальной полустроки четных строк *ыр* «*Тоора-Хем*». Основную нагрузку в качестве финалисов полустрок *ыр* несут ступени *e, g* и *a*, в *кожамык* выделялись ступени *g, a* и *h*.

Обратимся к рассмотрению функции инициальных тонов. Инициалью в песнях «*Өдүген-Тайга*» и «*Тожама*» является ступень *d²*, приходящаяся на верхнюю зону суммарного звукоряда. *Ыр* «*Тоора-Хем*» начинается ступенью *a* из средней зоны звукоряда, а *ыр* «*Чашпы-Хем*» ступенью *d* из нижней зоны звукоряда. Таким образом, инициальными тонами песен выступают три ступени: *d, a* и

d^2 . Напомним, что в *кожамык* эту функцию выполняют ступени трихорда $h^m d e$, ступень a появлялась только в одном напеве, а ступень d^2 в данном качестве не использовалась.

В качестве инициальных тонов строк *ыр* проявили себя ступени d, g, a, h и d^2 . Отметим отсутствие в этом ряду наиболее распространенных в жанре *кожамык* инициалей e и h^m . Все строки *ыр* «*Чашпы-Хем*» начинаются с одной ступени d . Во всех других песнях используется нисходящее чередование соседних инициалей в четных и нечетных строках: в нечетных строках *ыр* «*Өдүген-Тайга*» и «*Тожама*» появляется ступень d^2 , в четных – h (hd^2, dh); в нечетных строках *ыр* «*Тоора-Хем*» – a (ad^2), в четных – g (gh). Отметим, что на этом уровне выделяются две группы ступеней в зависимости от их местоположения в строфе: в нечетных строках задействованы ступени d, a и d^2 , а в четных строках появляются ступени d, g и h .

Инициальную функцию конечных полустроков выполняют четыре ступени: e, a, h и d^2 . Отметим, что в *кожамык* в этом качестве доминировала ступень g , которая в *ыр* в данной позиции вообще отсутствует. Кроме того, в *ыр* не используется инициальная ступень d , играющая важную роль в начале конечных строк *кожамык*. Во всех строках *ыр* «*Өдүген-Тайга*» и «*Тожама*» в начале конечных полустроков появляется ступень a (ah). В нечетных строках *ыр* «*Тоора-Хем*» также используется данная ступень, которая чередуется со ступенью e (eq) в четных строках. В *ыр* «*Чашпы-Хем*» в данной позиции в нечетных строках появляется ступень d^2 , в четных строках – h (hd^2).

Рассмотрим далее соотношение инициальных и финальных тонов *ыр* на различных композиционных уровнях (см. Таблицу 54). В *ыр* преобладают нисходящие соотношения инициальных и финальных тонов на всех композиционных уровнях. Исключение – песня «*Чашпы-Хем*», в которой доминируют восходящие соотношения, а нисходящая направленность встречается только в конечных полустроках нечетных строк.

Таблица 54. Соотношение инициальных и финальных тонов тоджинских ыр

Композиционный уровень		Соотношение инициалей и финалисов: направление (↑ и ↓), количество ступеней, амбитус			
		«Өдүген-Тайга»	«Чаапны-Хем»	«Тоора-Хем»	«Тожама»
песня		$d^2 - d$	$d - g$	$a - d$	$d^2 - g$
		↓6 (8)	↑3 (4)	↓4 (5)	↓4 (5)
строфа		$d^2 - d$	$d - g$	$a - d$	$d^2 - g$
		↓6 (8)	↑3 (4)	↓4 (5)	↓4 (5)
строка	нечетная	$d^2 - d$	$d - \underline{ah}$	$a (\underline{ad^2}) - e$	$d^2 - g$
		↓6 (8)	↑5 (6)	↓3 (4)	↓4 (5)
	четная	$d (\underline{dh}) / h (\underline{hd^2}) - d$	$d - \underline{eg}$	$g (\underline{gh}) - d$	$h \underline{d^2} - g$
		↓5 (6)	↑3 (4)	↓3 (4)	↓3 (3)
начальная полустрока	нечетная строка	$d^2 - a (\underline{ah}, h, \underline{ad^2}, \underline{hd^2})$	$d - \underline{eg} (\underline{ge})$ ↑3 (4)	$a (\underline{ad^2}) - \underline{ae}$	$d^2 - g (\underline{eg}, e)$
		↓3 (4)		↓3 (4)	↓4 (5)
	четная строка	$\underline{dh} / \underline{hd^2} - a (\underline{ah}, h, \underline{ad^2}, \underline{hd^2})$		$g (\underline{gh}) - \underline{eh''}$	$h \underline{d^2} - g (\underline{eg}, e)$
		↓2 (2)		↓4 (6)	↓3 (3)
конечная полустрока	нечетная строка	$\underline{ah} / \underline{hd^2} - d$ ↓5 (6)	$d^2 - \underline{ah}$	$a (\underline{ad^2}) - e$	$\underline{ah} - g$ ↓2 (2)
			↓2 (3)	↓3 (4)	
	четная строка		$d - \underline{eg}$	$e (\underline{eg}) - d$	
			↑3 (4)	↓2 (2)	

На уровне песни и строфы используются нисходящие октавные ($d^2 - d$ в ыр «Өдүген-Тайга») и квинтовые ($d^2 - g$ в ыр «Тожама» и $a - d$ в ыр «Тоора-Хем») соотношения, расстояние между инициалю и финалисом составляет четыре или шесть ступеней. В ыр «Чашпы-Хем» инициаль и финалис напева образуют восходящую кварту ($d - g$). Аналогичные восходящие соотношения встерчались в *кожамык*, в то время как октавные и квинтовые соотношения в *кожамык* отсутствуют.

В нечетных строках встречаются нисходящие октавные ($d^2 - d$ в ыр «Өдүген-Тайга»), квинтовые ($d^2 - g$ в ыр «Тожама») и квартовые ($a - e$ в ыр «Тоора-Хем») соотношения инициального и финального тонов. В ыр «Чашпы-Хем» используется восходящее секстовое соотношение с остановкой на квинте.

В четных строках расстояния между инициалами и финалисами несколько уже. В ыр «Тоора-Хем» и «Тожама» в крайних точках строк используются тоны, расположенные через одну ступень: $g - d$ (кварта) и $h - g$ (терция) соответственно, в ыр «Өдүген-Тайга» – нисходящее секстовое соотношение ступеней $h - d$ или

повтор ступени d . В четных строках *ыр* «*Чаппы-Хем*» инициальный и финальный тоны составляют восходящее квартовое соотношение с заполнением ($d - \underline{eg}$).

В соотношениях инициали и финалиса начальных полустроков нечетных строк вновь преобладают нисходящие квинтовые ($d^2 - g$ в *ыр* «*Тожама*») и квартовые соотношения ($d^2 - a$ в *ыр* «*Өдүген-Тайга*», $a - e$ в *ыр* «*Тоора-Хем*»). В начальных полустроках четных строк встречаются различные нисходящие соотношения: секундовое $h - a$ (*ыр* «*Өдүген-Тайга*»), терцовое $h - g$ (*ыр* «*Тожама*»), секстовое $g - h^m$ (*ыр* «*Тоора-Хем*»). Для нечетных и четных строк *ыр* «*Чаппы-Хем*» характерно восходящее квартовое соотношение ступеней $d - g$.

В конечных полустроках нисходящая направленность от инициального тона к финальному также сохраняется. Так, секундовые соотношения используются во всех строках *ыр* «*Тожама*» ($a - g$) и в четных строках *ыр* «*Тоора-Хем*» ($e - d$), секстовое – во всех строках *ыр* «*Өдүген-Тайга*» ($a - d$), терцовое – в нечетных строках *ыр* «*Чаппы-Хем*» ($d^2 - h$). Только в четных строках *ыр* «*Чаппы-Хем*» обнаруживается восходящее квартовое соотношение ($d - g$).

Итак, для *ыр* характерным является доминирование нисходящего движения от инициального тона к финальному, которое проявляется на всех композиционных уровнях – от песни в целом до полустроков. Это резко отличает жанр *ыр* от *кожамык*, где превалирует восходящая направленность от инициального тона к финальному, также проявляющаяся на всех иерархических уровнях композиции. Такие закономерности обусловлены особенностями мелодического строения каждого из жанров.

Ярким дифференцирующим жанры признаком является расположение инициалей и финалисов относительно друг друга не только по направленности, но и по расстоянию. Так, в *кожамык* преобладают соотношения соседних ступеней, часто используются тоны, расположенные через ступень, и повтор ступени. В *ыр* расстояния между инициальными и финальными ступенями шире, вплоть до октавного соотношения, довольно часто используются кварто-квинтовые соотношения. Чем выше иерархический уровень композиции, тем более часты именно такие соотношения. На уровне песни и строфы используются соотношения тонов,

расположенных через две и четыре ступени, на уровне строки – тоны, расположенные через одну – четыре ступени, на уровне полустрок – от соседних до тонов, расположенных через три ступени. Следовательно, наиболее распространенное в *кожамык* соотношение соседних ступеней, в *ыр* появляется только на самом низком уровне – на уровне полустрок. В *ыр* «*Чашпы-Хем*», несмотря на преобладание нисходящих соотношений, используются более широкие, по сравнению с *кожамык*, соотношения (тоны, расположенные через одну – три ступени).

3.3.3. Временная протяженность ступеней *ыр*

По показателю ВП в звуковысотной системе *ыр* тувинцев-тоджинцев выделяется три класса ступеней. К первому классу относится ступень *g*, которая выделена статистически (28%, см. Таблицу 55), ко второму классу – ступени *d*, *e*, *a*, *h* и *d*² (12, 16, 15, 15 и 12%), к третьему классу – ступени периферии звукоряда *h*^м и *e*² (по 1%). Преобладание почти в два раза ступени *G* по отношению к ступеням второго класса на уровне жанра свидетельствует о ее существенной роли и о значительной тенденции к централизации лада. Только в песне «*Тоора-Хем*» ВП данной ступени сопоставима с соседними ступенями *d*, *e* и *a*.

Таблица 55. Временная протяженность ступеней тоджинских *кожамык*

<i>Ыр</i>	<i>Ступени</i>							
	<i>h</i> ^м	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>d</i> ²	<i>e</i> ²
« <i>Өдүген-Тайга</i> »	0%	23%	11%	27%	15%	9%	14%	1%
« <i>Чашпы-Хем</i> »	0%	6%	15%	32%	10%	22%	15%	0%
« <i>Тоора-Хем</i> »	3%	20%	18%	23%	24%	10%	2%	0%
« <i>Тожама</i> »	0%	0%	21%	31%	10%	20%	16%	1%
Среднее по жанру	1%	12%	16%	28%	15%	15%	12%	1%

Октавная зона звукоряда от *d* до *d*² в *ыр*, в которую включаются ступени первого и второго классов, гораздо шире по сравнению с аналогичной зоной в *кожамык*, куда относятся ступени тетрахорда *e g a h*.

Итак, звуковысотная система жанра *ыр* тувинцев-тоджинцев основана на ангемитонной пентатонике, суммарный звукоряд которой включает восемь ступеней *h*^м *d* *e* *g* *a* *h* *d*² *e*², а звукоряд отдельных песен, в основном, состоит из шести

или семи ступеней. Главными опорами лада являются ступени G и D (I и IV лады пентатоники), которые располагаются в средней и нижней части звукоряда. Финалис песни может быть и самой низкой ступенью звукоряда песни. В конце строк используются ступени d , e , g , (a) и h , при этом ступени e , a и h появляются только в конце нечетных строк. В конце начальных полустроков могут использоваться ступени h^m , e , g , a и h , ступень d^2 появляется только в распеве. Ступень d , столь значимая на более высоких композиционных уровнях (строки, строфы, песни), в качестве финалиса начальных полустроков не встретила. В начале песен и строф используются ступени d , a и d^2 , в начале строк – ступени d , g , a , h и d^2 , и в начале конечных полустроков – ступени e , (g) , a , h и d^2 . Отметим, что ступень e появляется только в начале конечных полустроков.

Соотношения инициальных и финальных ступеней на всех композиционных уровнях имеют нисходящую направленность. Только в *ыр* «*Чаппы-Хем*» доминируют восходящие соотношения, более характерные для жанра *кожамык*. В целом, преобладают октавные и кварто-квинтовые соотношения инициальных и финальных тонов, на более высоких композиционных уровнях они доминируют. Используются также и секундовые, терцовые и секстовые соотношения инициальных и финальных тонов, не встретились септимовые соотношения.

По частотности выделяются ступени, находящиеся в октавном амбитусе $d - d^2$, а в качестве мелодического тона доминирует ступень G .

Ладофункциональная система тоджинских *ыр* имеет несколько уровней. Наиболее функционально значимой оказывается ступень G , которая является не только главным мелодическим тоном, но и выполняет существенную роль в качестве финалиса на всех уровнях композиции (от главной опоры до уровня полустроков). Инициальная роль ей практически не свойственна (см. Таблицу 56). Ступень D совмещает функции финалиса и инициального тона на всех уровнях, за исключением самого низкого композиционного уровня полустроков. Ступени a и d^2 имеют схожую функциональность, так как в основном они используются в инициальной функции на всех композиционных уровнях. Таким образом, более зна-

чимыми оказываются ступени d , g , a и d^2 , находящиеся в кварто-квинтовых и октавных отношениях.

Таблица 56. Композиционные функции ступеней звуковысотной системы тоджинских *ыр*

Функция ступени			Ступени звукоряда ⁶⁷							
			h^m	d	e	g	a	h	d^2	e^2
Финалис	песен			+		+				
	строф			+		+				
	строк	нечетных		+	+	+	(+)	+		
		четных		+		+				
	начальных полустрок	нечетных строк			+, (+)	+, (+)	+, (+)	+, (+)	(+)	
		четных строк	+		+, (+)	+, (+)	+, (+)	(+)	(+)	
Инициаль	песен			+			+		+	(+)
	строф			+			+		+	(+)
	строк	нечетных		+			+		(+)	*
		четных		+		+		+, (+)	(+)	
	конечных полустрок	нечетных строк					+		+, (+)	
		четных строк			+	(+)	+	+, (+)	(+)	
ВП	Процентное соотношение		1%	12%	16%	28%	15%	15%	12%	1%
	Мелодический тон					+				

Ступени e и h на более мелких композиционных уровнях могут выполнять финальную и инициальную функции. Они появляются на уровне строк как финалисы нечетных строк и инициальные четных строк, а на уровне полустрок – как финалисы начальных полустрок и инициальные конечных полустрок. Ступени h^m и e^2 в звуковысотной системе тоджинских *ыр* занимают самое незначительное место. Первая появляется только в конце начальных полустрок четных строк, вторая – только в распевах инициальных ступеней песен, строф и строк.

Сравнение звуковысотной организации двух жанров песенной традиции тоджинцев демонстрирует довольно сильные различия *ыр* и *кожамык* (см. Таблицу 57). Ладовая система *ыр* представляет собой ангемитонную пентатонику в чистом виде, о чем свидетельствует, в частности, устоявшийся октавный амбитус, тогда как в *кожамык* наряду с пентатоникой существуют другие типы ладовых систем (в частности, «дорийская пентатоника»). Используемые виды ангеми-

⁶⁷ Круглыми скобками появление ступени в данной функции в распеве, а также редкое использование.

тонной пентатоники в *ыр* и *кожамык* совпадают лишь в случае с первым ладом. Остальные виды четко дифференцируют данные жанры: для *кожамык* характерны II и V лады, а для *ыр* – IV лад.

Функциональные системы двух песенных жанров отличны друг от друга. В *ыр* система гораздо проще и тяготеет к централизации, зоны ступеней уже и не превышают обычных микроальтерационных колебаний.

Таблица 57. Функциональная система звуковысотной системы тоджинских песен

Функция ступени		<i>Ыр</i>		<i>Кожамык</i>
Финалисы	песен	D G		d E G a
	строф	D G		d E G a
	строк	нечетных	d e g a h	d e g a h
		четных	d g	
	начальных полустрок	нечетных строк	e g a h d²	h^m d e g a h cis²/d²
		четных строк	h^m e g a h d²	
Инициалы	песен	d a d² e²		a^m h^m d e g a
	строф	d a d² e²		a^m h^m d e g a
	строк	нечетных	d a d² e²	a^m h^m d e g a h cis²/d²
		четных	d g h d²	
	конечных полустрок	нечетных строк	a d²	h^m d e g a h cis²/d²
		четных строк	e g a h d²	

Проведение сравнений звуковысотной организации песенных традиций тоджинцев и других родственных и ареально близких им этносов затруднено тем, что в настоящий момент проведено недостаточно исследований, выполненных с общих методологических позиций.

Исследования тувинского музыкального фольклора А. Н. Аксенова и З. К. Кыргыс, А. Д.-Б. Монгуш позволяют лишь констатировать приоритет пентатоники в песнях тувинцев. Что касается *кожамык*, то сравнение с тувинским материалом обнаруживает наличие схожих звукорядов (в том числе, дорийской пентатоники), а также близких ладомелодических моделей.

Некоторые параллели обнаруживаются с другими тюркскими и соседними монгольскими культурами. Так, суммарный звукоряд песенной традиции *кожон* южных алтайцев (алтай-кижи и теленгитов) *e-G-A-h-c/cis*, допускающий цело-тоновый тетрахорд [118], демонстрирует сходство с одним из основных типов

звукоряда *кожамык*. Функциональное сходство проявляется в возможности использовать ступени *G* и *A* в качестве финалисов напева.

Тофаларским песням *ыр* также свойственна ангемитонность, ладовой основой которых является «бесполутоновый трихорд в объеме кварты или терции» [103, с. 304]. Узкообъемные звукоряды *E-g-a* или *E-g-a-h* тофаларских песен по структуре совпадают с основой ладовой системы тоджинских *кожамык*. Нижняя ступень *E* в тофаларских песнях совмещает функции инициали и финалиса [104].

В основе большинства песен чатов лежит ангемитонная пентатоника, при этом доминируют I, IV и V лады [35, с. 14]. Главные опоры *G*, *D* и *E* характерны и для тоджинской песенной традиции: *D* и *G* – для *ыр*, *E* и *G* – для *кожамык*. Однако расположение главной опоры, как правило, в нижней зоне звукоряда, широкообъемные структуры звукорядов чатских песен ближе к аналогичным явлениям в некоторых тоджинских песнях жанра *ыр*.

Среди пентатонных образцов песен бурят встречаются все лады: «ладовой основой напевов хоринско-селенгитской группы является ангемитоника, в том числе ангемитонная пентатоника в пяти своих разновидностях» [91, с. 17]. Наиболее распространенный у бурят V лад пентатоники, соответствует ладу с главной опорой *E*, характерному для тоджинских *кожамык*. Однако, «многие хоринско-селенгитские напевы «основаны на ангемитонных тетрахордах, трихордах и дихордах различных типов, в структурном отношении представляющие собой как бы «неполную пентатонику»» [там же, с. 18]. В западнобурятских песнях (в частности, у окинских бурят) также встречаются ангемитонные звукоряды типа *E-G-a-h* (в жанре застольных песен *аршин дуун*) или *E-G-A* (в жанре круговых танцев *ёохор*), ступени которого служат «основой мелодического развития, они могут начинать и/или заканчивать строки» [56, с. 90]. Подобных узкообъемных структур в тоджинских песнях не зафиксировано, но главные опоры окинской и тоджинской песенных традиций совпадают.

Итак, изучение звуковысотной организации песенной традиции тоджинцев во многом подтверждает параллели, выявленные при анализе ритмики. Это говорит о необходимости дальнейших исследований историко-типологического плана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении работы подведем некоторые итоги нашего исследования и наметим перспективы дальнейшего изучения песенной традиции тувинцев-тоджинцев.

Итак, песенная традиция является наиболее сохраняющейся частью интонационной культуры тувинцев-тоджинцев, в чем проявляется сходство с некоторыми другими тюркскими традициями Южной Сибири. Основными песенными жанрами тувинцев-тоджинцев являются *ыр* и *кожамык*, которые образуют своего рода оппозицию, представляя два способа реализации лирики. Современное состояние песенной традиции тувинцев-тоджинцев позволило обнаружить сходство и системное противопоставление двух жанров по семантическому, структурно-временному и звуковысотному параметрам.

На семантическом уровне выявляются ситуативные и образно-тематические различия жанров. Так, отмечены ситуации, выделяющие *кожамык*, а именно, исполнение их в некоторых семейных обрядах и на праздниках. С точки зрения образно-тематического содержания поэтических текстов песен выяснилось, что для *ыр* более характерно воспевание малой родины, а для *кожамык* – любовная и этнородовая тематика. Триада «Человек – Природа – Социум» в песенной традиции тоджинцев проявляется следующим образом: в *кожамык* раскрываются взаимоотношения человека с социумом, в *ыр* – связь человека с природой.

Структурные особенности двух песенных жанров проявляются в различном взаимодействии вербального и музыкального компонентов песни. Так, *ыр* свойственно закрепление за устойчивым текстом определенного напева, *кожамык* – импровизация текста на один из типовых напевов.

Для системы стихосложения поэтических текстов песен нормативом является строфа, построенная из четырех восьмисложных строк с цезурой после четвертого слога, то есть равномерно цезурированная силлабика. Ненормативные элементы являются своеобразными маркерами жанров. Так, например, для вербальных строк *ыр* более характерны расширенные структуры (9-, 10-, 11-сложники), а для *кожамык* – усеченные (6-, 7-сложники). Соответственно, при подключении музыкального ряда применяются различные способы изотемпорального выравнивания строк. В первом случае это дробление ритмического рисунка, стяжение соседних гласных или редуцирование звуков, во втором – распевы и дополняющие вставные частицы.

Дифференциация жанров по слогоритмической организации выявляется довольно ярко. Так, для каждого песенного жанра характерны собственные слогоритмические типы, проявляющиеся на уровне строки: в *кожамык* их пять, в *ыр* – четыре. В *кожамык* заметно выделяется тенденция к соединению идентичных сегментов-полустрок в СРТ, в *ыр* преобладает стремление к индивидуализации СРТ, наличие увеличенных сегментов и большая вероятность появления распевов слогов. Вместе с тем, слогоритмические системы двух жанров оказываются родственными на сегментном уровне. На данном уровне также обнаруживаются параллели к песенным традициям других тюркоязычных этносов Сибири.

Темповые показатели, в особенности слогоритмический, архитектурный темп и строковая плотность, представили четкую оппозицию протяжной (*ыр*) и скорой (*кожамык*) песни. Кроме того, они выявили две группы внутри жанра *ыр*. Изучение внутреннего темпа позволило сделать вывод о временном единстве песенной традиции тоджинцев, проявляющимся в приблизительно равной насыщенности единицы времени ритмическими элементами.

Мелодическая дифференциация *кожамык* установила количество и границы типовых напевов, выявила механизм их функционирования в культуре с точки зрения оппозиции «коллективное – индивидуальное» и позволила обнару-

жить противопоставление мелодического разнообразия и мобильности напевов *кожамык* стабильности четырех напевов *ыр*.

Для ладозвукорядной организации тоджинских *ыр* и *кожамык* характерна ангемитонная пентатоника. При этом виды пентатоники различны в двух жанрах: для *ыр* характерны I и IV, для *кожамык* – I, II и V лады. Ладовая функциональность ступеней различна в двух жанрах, в том числе, относящихся к одному (первому) ладу. *Кожамык* отличается большим многообразием проявления основных закономерностей ладозвукорядной организации на всех рассмотренных нами уровнях. Так, зонность ступеней в напевах *кожамык* значительно шире, количество и структура звукорядов намного разнообразнее. Наряду с «классическим» типом ангемитонной пентатоники в *кожамык* присутствует так называемая «дорийская пентатоника» (звукоряд с тритоном), которая во многих случаях вполне самостоятельна.

Полиморфная ладовая организация *кожамык* и гомоморфная организация *ыр* позволяет сформулировать гипотезу о неодновременности формирования данных жанров. Представляется весьма вероятным позднее возникновение современных тоджинских *ыр*. Дальнейшее исследование песенной традиции могло бы более обосновано представить историю ее развития.

Перспективными аспектами исследования в области временной организации является более детальное изучение музыкальной ритмики. С точки зрения звуковысотной организации необходимо инструментальное изучение вопросов строя, установление полной функциональности ступеней, мелодической организации напевов на всех иерархических уровнях (от отдельного мелодического оборота до напева в целом), принципов мелодического варьирования. Наконец, необходимо включить в число перспективных исследовательских задач изучение тембро-артикуляционной специфики *ыр* и *кожамык*. В дальнейшем следует вести изучение песенной традиции в более широком контексте интонационной культуры тоджинцев.

Тоджинская традиция в дальнейшем должна сопоставляться не только с общетувинской песенной культурой, но и с ее конкретными локальными

разновидностями. Лишь такой путь изучения позволит выявить самобытность каждой из рассматриваемых традиций. Самостоятельной исследовательской проблемой является углубление и расширение сравнительных исследований песенных традиций народов Алтае-Саянского региона. Уже на данном этапе исследования ясно, что песенная традиция тоджинцев родственна тувинской, а в более широком контексте – тюркским и монгольским традициям Южной Сибири. Однако для корректного решения задач сравнительно-исторического порядка, представляющихся наиболее сложными в этномузыкологии [77], потребуется разработка специальной методологии исследования.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АТМ – Архив традиционной музыки

ГАНИИИЯЛ – Горно-Алтайский научно-исследовательский институт истории, языка и литературы

ИРАО – Императорское русское археологическое общество

КСИЭ – Краткие сообщения Института этнографии

МАЭ – Музей антропологии и этнографии

НМНСК – Новосибирская межвузовская научная студенческая конференция

СРВЦФ – Сибирский региональный вузовский центр по фольклору

ТИГИ – Тувинский институт гуманитарных исследований (наименование ТНИИЯЛИ с 2001 г.)

ТНИИЯЛИ – Тувинский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории (наименование ТИГИ в 1945–1996 гг.)

УЗ – Ученые записки

СРТ – слогоритмический тип

РЭ – ритмический элемент

СРЭ – слогоритмический элемент

ТН – типовой напев

ТНК – типовой напев колыбельной

ВП – временная протяженность

ХКТ – хозяйственно-культурный тип

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Аксенов, А. К. Тувинская народная музыка [Текст] / А. Н. Аксенов; под ред. и с предисл. Е. В. Гиппиуса. – М.: Музыка, 1964. – 254 с.
2. Алексеев, Э. Е. Нотная запись народной музыки: теория и практика [Текст] / Э. Е. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1990. – 168 с.
3. Алексеев, Э. Е. Проблемы формирования лада [Текст] / Э. Е. Алексеев. – М.: Музыка, 1976. – 288 с.
4. Амирова, Д. Ж. Диалог о лирике [Текст] / Д. Ж. Амирова, И. И. Земцовский // Песенная лирика устной традиции: Научные статьи и публикации / Сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. – Спб.: РИИИ, 1994. – С. 23–50. (Фольклор и фольклористика)
5. Байыр-оол, А. В. Частицы тувинского языка, образованные от бытийных глаголов: (в сопоставлении с якутскими и хакасскими языками) [Текст]: автореферат дис. ... канд. филол. наук: специальность 10.02.20 – сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание / А. В. Байыр-оол; Новосибир. гос. ун-т. – Новосибирск: 2009. – 24 с.
6. Банин, А. А. Методология лингво-музыкального анализа музыки устных традиций [Текст] / А. А. Банин // Первый всероссийский конгресс фольклористов. – М., 2005. – Т. 1. – С. 372–384.
7. Банин, А. А. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма: вопросы методики и методологии [Текст] / А. А. Банин // Памяти К. В. Квитки (1880–1953): Сб. статей к 100-летию со дня рождения. – М.: Сов. композитор, 1983. – С. 165–179.

8. Банин, А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики [Текст] / А. А. Банин // Музыкальная фольклористика. – М.: Сов. композитор, 1978. – Вып. 2. – С. 117–158.
9. Бражник, Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья [Текст] / Л. В. Бражник. – Казань, 2002. – 283 с.
10. Вайнштейн, С. И. Тувинцы-тоджинцы. Историко-этнографические очерки [Текст] / С. И. Вайнштейн; отв. ред. Л. П. Потапов. – М.: Изд-во восточной литературы, 1961. – 216 с.
11. Галицкая, С. П. Монодия: проблемы теории [Текст] / С. П. Галицкая, А. Ю. Плахова; Новосибирская гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки.. – М.: Academia, 2013. – 318 с.
12. Гарбузов, Н. А. Зонная природа темпа и ритма [Текст] / Н. А. Гарбузов; АН СССР, Ин-т философии, Сектор психологии. – М.: Изд-во АН СССР, 1950. – 72 с.
13. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов [Текст] / А. ван Геннеп; пер. с франц. Ю. Е. Ивановой, А. В. Покровской – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с. (Этнографическая библиотека).
14. Гиршман, Я. М. Пентатоника и ее развитие в татарской музыке [Текст] / Я. М. Гиршман. – М.: Сов. композитор, 1960. – 176 с.
15. Гошовский, В. Л. У истоков народной музыки славян [Текст]: очерки по музыкальному славяноведению / В. Л. Гошовский. – М.: Советский композитор, 1971. – 303 с.
16. Дмитриев В. Ф. Об алгоритме совмещения звукорядов при отсутствии дрейфа высоты в методе статистической сегментации [Текст] / В. Ф. Дмитриев, Н. М. Кондратьева // Народная культура Сибири: Материалы XIX научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2005. – С. 43–45.
17. Донгак, У. А. Тувинское стихосложение [Текст] / У. А. Донгак. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2006. – 152 с.

18. Дондупова (Новикова), О. В. О некоторых интонационных традициях тувинцев – тоджинцев [Текст] / О. В. Дондупова // Народная культура Сибири: Материалы VII научно-практического семинара СРВИЦФ. – Омск: Изд-во Ом ГПУ, 1998. – С. 80–84.

19. Дьячковская, М. Н. Аллитерация и рифма в якутской поэзии: проблемы эволюции и классификации [Текст] / М. Н. Дьячковская; АН РС (Я); Ин-т гуманитар. исслед.; отв. ред. Н. Н. Тобуроков. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1998 – 153 с.

20. Енговатова, М. А. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований [Текст] / М. А. Енговатова, Б. Б. Ефименкова // Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа): Материалы научно-практической конференции. – М., 1991. – С. 40–88.

21. Ефименкова, Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора [Текст] / Б. Б. Ефименкова. – М, Композитор, 2001. – 256 с.

22. Ефименкова, Б. Б. Ритмика русских традиционных песен [Текст]: учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество» / Б. Б. Ефименкова. – М.: Изд-во МГИК, 1993. – 154 с.

23. Ефименкова, Б. Б. Севернорусская причеть. Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская область) [Текст] / Б. Б. Ефименкова. – М.: Сов. композитор, 1980. – 391 с.

24. Жирмунский, В. М. Рифма, ее история и теория [Текст] / В. М. Жирмунский. – Петроград: Academia, 1923. – 340 с. (Вопросы поэтики: Непериодическая серия, Издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств. Выпуск III).

25. Жирмунский, В. М. Теория стиха [Текст] / В. М. Жирмунский. – Л: Сов. Писатель, 1975. – 664с.

26. Жирмунский, В. М. Тюркский героический эпос. Избранные труды [Текст] / В. М. Жирмунский. – Л: Наука, 1974. – 727 с.

27. Кан-оол, А. Х. Жанрово-культурологическая типология песенной традиции эрзинских тувинцев [Текст] / А. Х. Кан-оол // Чатхан: история и современ-

ность: материалы IV Международного симпозиума (Абакан, 1-4 июля 2010 г.). – Абакан: Хакаское кн. изд-во, 2010. – С. 77–83.

28. Кан-оол, А. Х. Исполнительские особенности народных песен эрзинских тувинцев: к проблеме исследования [Текст] / А. Х. Кан-оол // Вестник музыкальной науки. – 2013. – № 1. – С. 30–34.

29. Кан-оол, А. Х. К вопросу изучения местных певческих традиций Тувы [Текст] / А. Х. Кан-оол // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: Материалы межрегиональной научно-практической конференции. – Кызыл, 2008. – С. 101–104.

30. Кан-оол, А. Х. Композиционное строение *кожамыктар* эрзинских тувинцев [Текст] / А. Х. Кан-оол // Вестник КемГУКИ. – 2014. – № 27. – С. 116–123.

31. Кан-оол, А. Х. Музыкально-диалектологическое изучение Тувы: к постановке проблемы [Текст] / А. Х. Кан-оол // Тезисы научных докладов V-го Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии. – Кызыл, 2008. – С. 82–88.

32. Кан-оол, А. Х. Музыкальный фольклор Юго-Восточной Тувы [Текст] / А. Х. Кан-оол, Г. Б. Сыченко // Сибирская этномузыкологическая экспедиция: Сравнительное изучение процессов трансформации в интонационных культурах народов Сибири и Непала. – Новосибирск, 2009. – С. 7–19.

33. Кан-оол, А. Х. Песенная традиция в контексте интонационной культуры эрзинских тувинцев [Текст] / А. Х. Кан-оол // Музыковедение. – 2010. – № 3. – С. 30–36.

34. Кан-оол, А. Х. Скотоводческие заговоры в традиционной культуре тувинцев Эрзинского кожууна [Текст] / А. Х. Кан-оол // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусства. – 2012. – № 1 (2). – С. 31–35.

35. Капицына, Н. С. Народные песни сибирских татар [Ноты] / Н. С. Капицына, Н. М. Кондратьева; М-во культуры Новосиб. обл. – Новосибирск: Окарина, 2013. – 172 с.

36. Капицына, Н. С. Песенная традиция обских чатов [Текст]: дис. ... магистра по специальности «Музыкальное искусство» / Н. С. Капицына; Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки; науч. рук. Н. М. Кондратьева. – 2005. – 216 с.

37. Капицына, Н. С. Песенная традиция чатов [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство / Н. С. Капицына; Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки; науч. рук. Н. М. Кондратьева. – 2011. – 396 с.

38. Капицына, Н. С. Темповые характеристики как жанродифференцирующие признаки песенной традиции обских чатов [Текст] / Н. С. Капицына, Н. М. Кондратьева // Народная культура Сибири: Материалы XIII научного семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2004. – С. 71–73.

39. Каргин, А. С. Комплексный подход к изучению фольклора: от полидисциплинарности к интерконтекстуальной фольклористике [Текст] / А. С. Каргин // Первый всероссийский конгресс фольклористов. – М., 2005. – Т. 1. – С. 29–43.

40. Карелина, Е. К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование [Текст] / Е. К. Карелина; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; науч. ред. док. иск. В. Н. Юнусова. – М.: Изд-во «Композитор», 2009. – 552 с.

41. Каташев, С. М. Основные ритмические определители алтайских народных песен [Текст] / С. М. Каташев // Улагашевские чтения / Горно-Алт. науч.-исслед. ин-т истории, языка и лит. – Вып. 1. [отв. за вып. Р. А. Палкина; ред. А. И. Алиева]. – Горно-Алтайск, 1979. – С. 112–133.

42. Каташев, С. М. Рифма в алтайской поэзии [Текст] / С. М. Каташев // Учебные записки ГАНИИИЯЛ. – Вып. 10. – Горно-Алтайск, 1971. – С. 80–104.

43. Квитка, К. В. Избранные труды [Текст]: в 2-х томах / К. В. Квитка. – М.: Сов. композитор, 1971. – Том 1. – 383 с.; 1973. – Т. 2. – 422 с.

44. Кондратьев, М. Г. Чувашская музыка: От мифологических времен до становления современного профессионализма [Текст] / М. Г. Кондратьев; чувашский государственный институт гуманитарных наук. – М.: ПЭР СЭ, 2007. – 288 с.

45. Кондратьева, Н. М. Высотная сегментация как проблема музыкальной грамматики [Текст] / Н. М. Кондратьева // Музыка устной традиции: Материалы Международных научных конференций памяти А. В. Рудневой. – М., 1999. – С. 152–158.

46. Кондратьева, Н. М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: новые теоретические и технологические подходы [Текст] / Н. М. Кондратьева // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. – Т. 2. – М., 2006. – С. 31–41.

47. Кондратьева, Н. М. К теории интонационных культур: интонационная культура теленгитов [Текст] / Н. М. Кондратьева, В. В. Мазепус, Г. Б. Сыченко // Вопросы музыкознания. – Новосибирск: Изд. НГК, 1999. – С. 212–225.

48. Кондратьева, Н. М. Критерии определения ступеней звукоряда при реализации скользящих высотных сегментов в вокальных традициях Северной Азии [Текст] / Н. М. Кондратьева // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 117–123.

49. Кондратьева, Н. М. Модальная организация теленгитских скотоводческих заговоров [Текст] / Н. М. Кондратьева, В. В. Мазепус // Языки коренных народов Сибири. – Новосибирск, 1999. – Вып. 6. – С. 19–43.

50. Кондратьева, Н. М. О результатах музыкально-этнографической экспедиции в Сут-Хольский район Республики Тыва [Текст] / Н. М. Кондратьева, О. В. Новикова // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара СРВИЦФ. – Омск, 2005. – С. 43–45.

51. Кондратьева, Н. М. Принципы описания звуковысотной организации в традиционных музыкальных культурах Сибири [Текст] / Н. М. Кондратьева // Теоретические концепции XX века: Итоги и перспективы отечественной музы-

кальной науки: Материалы Всероссийской научной конференции. – Новосибирск, 2000. – С. 351–355.

52. Кондратьева, Н. М. Ритмико-архитектоническая структура теленгитских заговоров и ее историческая интерпретация [Текст] / Н. М. Кондратьева // Вопросы музыкознания. – Новосибирск: Изд. НГК, 1999. – С. 226–240.

53. Кондратьева, Н. М. Скотоводческие заговоры теленгитов [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство / Н. М. Кондратьева; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1996. – 235 с.

54. Кондратьева, Н. М. Статистический анализ звукорядов западно-тувинских *кожамыктар* [Текст] / Н. М. Кондратьева // Отечественная этномузыкалогия: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф., 30 сентября – 3 октября 2010 г. / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Редкол.: Лобкова Г. В. (науч. ред.), и др. – Т. 1. – СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. – С. 349–364.

55. Корш, Ф. Е. Древнейший народный стих турецких племен (Посвящается В.В. Радлову) [Текст] / Ф.Е. Корш. – Санкт-Петербург: тип. Имп. акад. наук, 1909. – 29 с. (Отд. отт. из: Записки Восточного отделения Имп. Русского археологического общества, Т. 19, с. 139-167).

56. Крупич (Тирон), Е. Л. *Ёохор* в традиционной культуре окинцев – сойотов и бурят [Текст] / Е. Л. Крупич // Материалы Межрегиональной студенческой музыкально-теоретической конференции. – Новосибирск, 2004. – С. 88–91.

57. Крупич (Тирон), Е. Л. Образно-тематическая характеристика жанра *кожамык* тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Крупич // Мельниковские чтения: Материалы второй региональной научно-практической конференции (Новосибирск, 24-26 февраля 2005 г.). – Новосибирск, 2007. – С. 303–308.

58. Крупич (Тирон), Е. Л. Образно-тематическая характеристика песен *ыр* тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Крупич // Современные проблемы гуманитар-

ных и социально-экономических наук: Тезисы докладов НМНСК «Интеллектуальный потенциал Сибири». – Новосибирск, 2005. – С. 16–17.

59. Крупич (Тирон), Е. Л. Песенная культура тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Крупич // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: Тезисы докладов НМНСК «Интеллектуальный потенциал Сибири». – Новосибирск, 2004. – С. 45.

60. Крупич (Тирон), Е. Л. Сакрализация среды обитания в песнях *ырлар* тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Крупич, Г. Б. Сыченко // Сибирский музыкальный альманах – 2004: ежегодник. Вып. 5 / гл. ред. Б. А. Шиндин; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2007. – С. 56–62.

61. Крупич (Тирон), Е. Л. Система стихосложения песенной традиции тоджинцев в контексте родственных традиций Южной Сибири [Текст] / Е. Л. Крупич // Материалы международной научной конференции «Немецкие исследователи на Алтае», посвященной 170-летию со дня рождения выдающегося ученого-востоковеда, исследователя Центральной Азии Радлова Фридриха Вильгельма (Василия Васильевича). – Горно-Алтайск, 2007. – С. 86–89.

62. Крупич (Тирон), Е. Л. Слогоритмическая организация *ыр* и *кожамык* тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Крупич // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара СРВЦФ. – Омск, 2005. – С. 50–52.

63. Крупич (Тирон), Е. Л. Тувинская музыкальная культура [Текст] / Е. Л. Крупич, А. М. Лесовиченко. // Историческая энциклопедия Сибири. – Т. 3. – Новосибирск, 2009. – С. 306–308.

64. Крупич (Тирон), Е. Л. *Чадаган* в песенной культуре тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Крупич // Чатхан: История и современность: Материалы II Международного симпозиума по чатханной музыке и горловому пению. – Абакан: Хакаское книжное издательство, 2005. – С. 61–67.

65. Крупич (Тирон), Е. Л. Этнокультурный контекст песенной традиции тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Крупич // Народная культура Сибири: Материалы XIII научного семинара СРВЦФ. – Омск, 2004. – С. 96–100.

66. Кужугет, А. К. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация [Текст] / А. К. Кужугет. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – 320 с.
67. Курбатский, Г. Н. Тувинские праздники. Историко-этнографический очерк [Текст] / Г. Н. Курбатский. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1973. – 80 с.
68. Куулар, Д. С. Н. Ф. Катанов и тувинский фольклор [Текст] / Д. С. Куулар // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып. 10. – Кызыл, 1963. – С. 220–227.
69. Куулар, Д. С. Тувинская поэзия. Очерк истории [Текст] / Д. С. Куулар. – Кызыл, 1970. – 115 с.
70. Кушнарев, Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки [Текст] / Х. С. Кушнарев. – Л.: Музгиз, 1958. – 627 с.
71. Кыргыз, З. К. Песенная культура тувинского народа [Текст] / З. К. Кыргыз; ред. И. В. Мациевский. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1992. – 142 с.
72. Кыргыз, З. К. Тувинские колыбельные песни [Текст] / З. К. Кыргыз // Музыка и время, 2005. – № 9. – С. 28–30.
73. Кыргыз, З. К. Тувинский музыкальный фольклор [Текст] / З. К. Кыргыз // Музыка Сибири и Дальнего Востока: Сб. статей / сост. И. М. Ромащук. – Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 120–143.
74. Кыргыз, З. К. Тувинское горловое пение: Этномузыковедческое исследование [Текст] / З. К. Кыргыз. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.
75. Кыргыз (Нурсат), З. К. Жанр частушки в музыкальном творчестве тувинцев [Текст] / З. К. Кыргыз (Нурсат) // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып. 16. – Кызыл, 1973. – С. 116–126.
76. Лапин, А. В. Групповая свадебная причеть: вид, жанр или жанровая разновидность? [Текст] / А. В. Лапин // От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов. Том I. – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. – С. 298–304.

77. Лапин, А. В. Об историзме в изучении русского музыкально-песенного фольклора [Текст] // Методы изучения фольклора: Сб. трудов / Ред. Е. Хваленская. – Ленинград, 1983. – С. 31–44.

78. Линин, А. М. К вопросам формального изучения поэзии турецких народов [Текст] / А. М. Линин // Известия Вост. факультета Азербайджанского гос. ун-та им. В. И. Ленина. – Баку, 1926. – Т. 1. – С. 139–201; 1928. – Т. 2. – С. 37–60.

79. Личность в культурной традиции: Сб. научных статей [Текст] / Сост. и отв. ред. Л. В. Фадеева. – М: Государственный институт искусствознания, 2014. – 432 с.

80. Лобанов, М. А. Данные о звуковысотном строении напева в свете проблем систематизации русского музыкального фольклора [Текст] / М. А. Лобанов // Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа): сб. ст. – М., 1991. – С. 89–113.

81. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха [Текст]: пособие для студентов / Ю. М. Лотман. – Л.: Изд-во «Просвещение», 1972. – 272 с.

82. Мазепус, В. В. Культурный контекст этномузыкальных систем [Текст] / В. В. Мазепус // Музыкальная этнография Северной Азии. – Новосибирск: Изд. НГК, 1988. – С. 28–44.

83. Мазепус, В. В. Перевод с англ. яз. статьи М. Колински Определение темпа [Текст] / В. В. Мазепус, Н. С. Капицына // Сибирский музыкальный альманах, 2006: ежегодник. Вып. 7 / гл. ред. Б. А. Шиндин; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2009. – С. 125–132.

84. Мазепус, В. В. Тофалары и тоджинцы: музыкально-поэтические параллели [Текст] / В. В. Мазепус, Н. М. Скворцова // Народная культура Сибири: Материалы XII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск, 2003. – С. 91–94.

85. Мехнецов, А. М. О задачах комплексного исследования фольклора [Текст] / А. М. Мехнецов // Первый всероссийский конгресс фольклористов. – М., 2005. – Т. 1. – С. 360–371.

86. Монгуш, А. Д.-Б. Вопросы жанровой классификации тувинского музыкального фольклора: к постановке проблемы [Текст] / А. Д.-Б. Монгуш // Музыкальное изучение. 2009. – № 2. – С. 41–44.

87. Монгуш, А. Д.-Б. Жанр сиротской песни в музыкальном наследии тувинцев (к вопросу проявления феномена традиции) [Текст] / А. Д.-Б. Монгуш // Культура Тувы: прошлое и настоящее: материалы научно-практических конференций. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – Вып 1. – С. 52–60.

88. Монгуш, А. Д.-Б. Тувинский песенный фольклор: ладозвукорядный аспект [Текст] / А. Д.-Б. Монгуш. – Абакан: ООО «Кооператив Журналист», 2013. – 200 с.

89. Монгуш, М. В. История буддизма в Туве [Текст] / М. В. Монгуш. – Новосибирск: Наука, 2001. – 197 с.

90. Монгуш, У. О. Музыкальная терминология в тувинском языке [Текст] дис. ...канд. филол. наук: специальность 10.02.02 – Языки народов Российской Федерации (тувинский язык) / У. О. Монгуш; Тувинский государственный университет. – Кызыл, 2014. – 306 с.

91. Новикова, О. В. Пентатоника в песенной традиции бурят [Текст] / О. В. Новикова. – Новосибирск, 2010. – 180 с.

92. Образцы народной литературы тюркских племен, изданные В. В. Радловым. – Ч. IX. Наречия урянхайцев (сойотов), абаканских татар и карагасов. Тексты, собранные и переведенные Н. Ф. Катановым. Перевод. – СПб, 1907. – XXV+658 с.

93. Образцы народной литературы тюркских племен, изданные В. В. Радловым. – Ч. IX. Наречия урянхайцев (сойотов), абаканских татар и карагасов. Тексты, собранные и переведенные Н. Ф. Катановым. Тексты. – СПб, 1907. – XXXII+668+XLVIII с.

94. Ондар Б. К. Топонимический словарь Тувы [Текст] / Б. К. Ондар. 2-е изд. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2007. – 552 с.

95. Островских, П. Е. Краткий отчет о поездке в Тоджинский кожуун Урянхайской земли [Текст] / П. Е. Островских // Урянхай. Тыва дептер: антология

научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае – Танну-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы. [Текст]: в 7 т. Т. 5: Урянхайский край: от Урянхая к Танну-Туве / составитель С. К. Шойгу. – М.: Слово / Slovo, 2014. – С. 146–156.

96. Райков, М. И. Отчет о поездке к верховьям реки Енисея, совершенной в 1987 г. [Текст] / М. И. Райков // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае – Танну-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы. [Текст]: в 7 т. Т. 5: Урянхайский край: от Урянхая к Танну-Туве / составитель С. К. Шойгу. – М.: Слово / Slovo, 2014. – С. 188–201.

97. Ритм и форма: сборник статей [Текст] / Ред. Н. Ю. Афонина, Л. И. Иванова. – СПб.: Союз художников, 2002. – 224 с.

98. Родионов, В. Г. Чувашский стих: проблемы становления и развития [Текст] / В. Г. Родионов. – Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1992. – 224 с.

99. Руднева, А. В. Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора [Текст] / А. В. Руднева. – М.: Композитор, 1994. – 224 с.

100. Рысалиев, К. Киргизское стихосложение [Текст]: автореф... докт. филол. наук / К. Рысалиев; Академия наук Казахской ССР. – Фрунзе, 1965. – 131 с.

101. Саая, О. М. Долгие гласные тувинского языка (в сравнении с тюркскими языками Южной Сибири и монгольскими) [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: специальность 10.02.20 – Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание / О. М. Саая. – Новосибирск, 2005. – 21 с.

102. Скворцова, Н. М. Наблюдения над изменениями фонетики распетого стиха в тоджинских песнях *ыр* [Текст] / Н. М. Скворцова // Народная культура Сибири: Материалы XIV научного семинара СРВИЦФ. – Омск, 2005. – С. 46–49.

103. Скворцова, Н. М. Ритмическая структура тофаларских народных песен) [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 – музыкаль-

ное искусство / Н. М. Скворцова; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2003. – 301 с.

104. Скворцова, Н. М. Тофалары [Текст] / Н. М. Скворцова // Музыкальная культура Сибири. – Т. 1. – Новосибирск, 1997. – С. 301–316.

105. Сузукей, В. Ю. Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта [Текст] / В. Ю. Сузукей. – Кемерово, 2006. – 207 с.

106. Сузукей, В. Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии [Текст] / В. Ю. Сузукей. – М., 2007. – 408 с.

107. Сузукей, В. Ю. Проблема лада в тувинской народной музыке: (теоретические и практические аспекты) [Текст] / В. Ю. Сузукей. – Кызыл, 1989. – 66 с.

108. Сузукей, В. Ю. Тувинцы [Текст] / В. Ю. Сузукей // Музыкальная культура Сибири. – Т. 1. – Новосибирск, 1997. – С. 346–365.

109. Сыченко, Г. Б. Метод построения диаграмм движения для изучения звуковысотности в типовых напевах [Текст] / Г. Б. Сыченко, О. С. Пинжина // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 123–130.

110. Сыченко, Г. Б. Музыкально-поэтические традиции шорского фольклора [Текст] // Фольклор шорцев: в записях 1911, 1925–1930, 1959–1960, 1974, 1990–2007 / Сост. Л. Н. Арбачакова. – Новосибирск: Наука, 2010. – С. 41–68. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 29).

111. Сыченко, Г. Б. Музыкальный фольклор Эрзинского кожууна: научно-популярное мультимедийного издание [Мультимедиа] / Г. Б. Сыченко, Е. Л. Тирон, А. Х. Кан-оол. – Новосибирск, 2011. (Серия «Музыкальный фольклор тувинских кожуунов»). (CD-ROM).

112. Сыченко, Г. Б. Мультимедийная серия «Музыкальный фольклор тувинских кожуунов»: новое научно-популярное издание [Текст] / Г. Б. Сыченко, Е. Л. Тирон, А. Х. Кан-оол // Мультимедийные и цифровые технологии в собира-

нии, сохранении и изучении фольклора / Сост. В. Л. Кляус, Е. В. Миненок. Под ред. В. М. Гацака. – М., 2012. – С. 156–161.

113. Сыченко, Г. Б. Песенные и шаманские традиции народов Южной Сибири: некоторые аспекты сравнения [Текст] / Г. Б. Сыченко // Народная культура Сибири: Материалы XVI научного семинара СРВИЦФ. – Омск, 2007. – С. 78–87.

114. Сыченко, Г. Б. Песня и обряд в традиционной культуре алтайцев [Текст] / Г. Б. Сыченко // Вопросы музыкознания. – Новосибирск, 1999. – С. 241–256.

115. Сыченко, Г. Б. Региональные исследования в Южной Сибири и в Республике Тыва [Текст] / Г. Б. Сыченко // Тезисы научных докладов V-го Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей» (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии. – Кызыл, 2008. – С. 60–66.

116. Сыченко, Г. Б. Результаты полевых и научных исследований Новосибирской консерватории в Республике Тыва (1997-2009 гг.) [Текст] / Г. Б. Сыченко, Е. Л. Тирон, А. Х. Кан-оол // От конгресса к конгрессу: материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Том 3. – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. – С. 281–299.

117. Сыченко, Г. Б. Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири: проблемы изучения [Текст] / Г. Б. Сыченко, Е. Л. Крупич, О. С. Пинжина // Народная культура Сибири: Материалы XV научного семинара СРВИЦФ. – Омск, 2006. – С. 36–40.

118. Сыченко, Г. Б. Традиционная песенная культура алтайцев [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство / Г. Б. Сыченко; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1998. – 291 с.

119. Тирон, Е. Л. Жанровая дифференциация лирических песен тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Тирон // Музыковедение. – 2014. – №5. – С. 52–58.

120. Тирон, Е. Л. О результатах фольклорно-этнографической экспедиции в Овюрский кожуун Республики Тыва [Текст] / Е. Л. Тирон, А. Х. Кан-оол //

Народная культура Сибири: Материалы XIX научного семинара СРВИЦФ. – Омск, 2010. – С. 75–80.

121. Тирон, Е. Л. Особенности стихосложения песен тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Тирон // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 2. – С. 48–55.

122. Тирон, Е. Л. Темп и методология его исследования (на примере песен тоджинцев) [Текст] / Е. Л. Тирон // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф., 30 сентября – 3 октября 2010 г. / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Редкол.: Лобкова Г. В. (науч. ред.), и др. – Т. 1. – СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. – С. 375–388.

123. Тирон, Е. Л. Фольклор тувинцев-тоджинцев: история собирания и публикации [Текст] / Е. Л. Тирон // Историческая этнография: сборник научных статей. – Вып. 5 / Под ред. И. И. Верняева, А. Г. Новожилова. – СПб., 2014. – С. 182–185.

124. Тирон, Е. Л. *Ыр* «Одуген-Тайга» тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Тирон // Народная культура Сибири: Материалы XXII научного семинара СРВИЦФ. – Омск, 2014. – С. 159–165.

125. Тогуй-оол, А. С. Опыт исследования тувинского стихосложения [Текст] / А. С. Тогуй-оол // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып.1. – Кызыл, 1953. – С. 93–110.

126. Тувинские народные песни [Текст] / ред. С. М. Бюрбю. – Кызыл, 1963. – 24 с.

127. Тувинские народные сказки [Текст] / сост. З. Б. Самдан. – Новосибирск: Наука, 1994. – 460 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

128. Унгвицкая, М. А. Хакасское народное поэтическое творчество [Текст] / М. А. Унгвицкая, В. Е. Майногашева. – Абакан: Красноярское кн. изд-во. Хак. отд-ние, 1972. – 401 с.

129. Унгвицкая, М. А. Хакасское стихосложение [Текст] / М. А. Унгвицкая. – Абакан, 1950. – 234 с.
130. Фольклор тувинцев Бай-Тайги: в записях от школьников [Текст] / Сост. Н. А. Алексеев, У. А. Донгак. – Новосибирск, 2006. – 60 с.
131. Фольклор. Комплексная текстология [Текст] / Ред. В. М. Гацак. – М., Наследие, 1998. – 320 с.
132. Хамраев, М. К. Основы тюркского стихосложения [Текст]: автореф. ... докт. филол. наук / М. К. Хамраев; Казахский гос. ун-т им. С. М. Кирова. – Алма-Ата, 1964. – 85 с.
133. Харлап, М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики [Текст] / М. Г. Харлап // Проблемы музыкального ритма [Текст]: сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1978. – С. 48–104.
134. Харуто, А. В. Использование компьютерного анализа в исследовании звуковысотного строения народной музыки [Текст] / А. В. Харуто, Д. В. Смирнов // Музыка устной традиции: материалы междунар. науч. конференции памяти А. В. Рудневой. Науч. труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – Сборник 27. – М., 1999. – С. 335–340.
135. Хелимский, Е. А. Глубинно-фонологический изосиллабизм ненецкого стиха [Текст] / Е. А. Хелимский // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. – Т. 82. – Helsinki, 1989. – Р. 223–268.
136. Чадамба, З. Б. Тоджинский диалект тувинского языка [Текст] / З. Б. Чадамба; отв. ред. Э. В. Севортян. – Кызыл: Тув. кн. Изд-во, 1974. – 136 с.
137. Чекановска, А. Музыкальная этнография [Текст]: методология и методика / А. Чекановска. – М.: Сов. композитор, 1983. – 189 с.
138. Шейкин, Ю. И. Интонационная культура этноса (опыт системного рассмотрения) [Текст] / Ю. И. Шейкин, В. М. Цеханский, В. В. Мазепус // Культура народностей Севера: традиции и современность. – Новосибирск, 1986. – С. 235–247.
139. Юша, Ж. М. Обрядовая поэзия тувинцев: структура и семантика [Текст] / Ж. М. Юша. – Новосибирск: ООО «Апельсин», 2009. – 166 с.

140. Кушкаш, Т. Т. *Тожунун бурунгузу* (Древние традиции Тоджи) [Текст] / Т. Т. Кушкаш. – Кызыл, 1996. – 48 с. [на тув. яз.]
141. Кыргыз, З. К. *Тыва улустун кожамыктары* (Тувинские народные частушки) [Текст] / З. К. Кыргыз; ред. Д. К. Хуреш-оол. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1975. – 68 с. [на тув. яз.]
142. Сюрюң-оол, С. *Тыва шүлүктү рифмалаар дугайында* (О том, как рифмуются тувинские стихи) [Текст] / С. Сюрюң-оол // Улуг-Хем. – №15. – Кызыл, 1959. – А. 206–210. [на тув. яз.]
143. *Тыва кожамыктар* (Тувинские песни и частушки) [Текст] / Сост. Ю. Ш. Кюнзегеш, ред. С. С. Сурун-оол. – Кызыл, 1965. – 224 с. [на тув. яз.]
144. *Тыва улустуң алгыш-йорээлдери* (Тувинские народные благопожелания) [Текст] / Сост. З. К. Кыргыз. – Кызыл, 1990. – 141 с. [на тув. яз.]
145. *Тыва улустуң ырлары* (Тувинские народные песни) [Текст] / Сост. М. М. Мунзук, К. Н. Мунзук. – Кызыл, 1973. – 216 с. [на тув. яз.]
146. Хөвеңмей Б. Д. *Шүлүктер* [Текст] / Б. Д. Хөвеңмей. – Кызыл, 1970 – 139 с. [на тув. яз.]
147. *Ынакшылым – оңмас чечээм* [Текст] / сост. Х. С. Сирин. – Кызыл, 1997. – С. 58. [на тув. яз.]
148. *Ырлажыылы: ырлар чыындызы* [Текст] / Сост. С. Б. Пюрбю. – Кызыл, 1959. – 246 с. [на тув. яз.]
149. *Ырлар* (Песни) [Текст] / Сост. М. М. Мунзук, Ю. Ш. Кюзенгеш. – Кызыл, 1956. [на тув. яз.]
150. Ругбу, Т. *Anjak čogaalčylarga tuza* (В помощь молодым писателям) [Текст] / Т. Ругбу. – Кызыл, 1939. – 61 а. [на тув. яз.]
151. Abraham, O. von. Suggested methods for the transcription of exotic music [Text] / O. Abraham, E. M. Hornbostel // Ethnomusicology. – 1994. – Vol. 38. – № 3. – P. 425-456 (нем. ориг. 1908 г.).
152. Krohn, I. Welche ist die beste Methode, um Volks- und Volksmassige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen

[Text] / I. Krohn // Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft, 1903. – Heft 4. – S. 643–660 [на нем. яз.].

153. Radloff, W. Über die Formen der gebundenen Rede bei den alteischen Tataren. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft [Text] / W. Radloff. – Berlin, 1866. [на нем. яз.]

154. Sliužinskas, R. Anhemitonika lietuviu liaudies dainu melodikoje: Monografija [Text] / R. Sliužinskas; Klaipėdos universitetas, Muzikologijos institutas. – Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2003. – 418 p. [на лит. и рус. яз.]

155. Sychenko, G. About two types of texts in the shamanic traditions of Southern Siberia [Text] / G. Sychenko // Perspectives on the song of the indigenous peoples of northern Eurasia: performance, genres, musical syntax, sound / Ed. by J. Niemi. – Tampere, 2009. – P. 88–121. [на англ. яз.]

156. Экспедиционный дневник Дондуповой О. В. – 1997 г.

157. Экспедиционный дневник Крупич Е. Л. – 2003 г.

158. Экспедиционный дневник Скворцовой Н. М. – 1999 г.

159. Экспедиционный дневник Сыченко Г. Б. – 1997 г.

160. Экспедиционный дневник Сыченко Г. Б. – 1999 г.

161. Экспедиционный дневник Сыченко Г. Б. – 2003 г.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

- Таблица 1. Колыбельные тувинцев-тоджинцев.
- Таблица 2. Модель описания темы малой родины в *ыр*.
- Таблица 3. Композиционные структуры тоджинских *ыр* и *кожамык*.
- Таблица 4. Типы композиционных структур *ыр* и *кожамык* (в количественном соотношении).
- Таблица 5. Слоговое строение и структура строк тоджинских *ыр* и *кожамык*.
- Таблица 6. Слоговой и лексический состав полустрок тоджинских *ыр*.
- Таблица 7. Слоговой и лексический состав полустрок тоджинских *кожамык*.
- Таблица 8. Лексический состав полустрок тоджинских *ыр* и *кожамык*.
- Таблица 9. «Базовый» лексический состав полустрок *ыр* и *кожамык*.
- Таблица 10. Слогоритмические типы *ыр* и *кожамык*.
- Таблица 11. Временная реализация СРТ *кожамык*.
- Таблица 12. Распределение равных и удлинённых строк в строфах *кожамык*.
- Таблица 13. Временная реализация СРТ *ыр*.
- Таблица 14. Распределение равных и удлинённых строк *ыр* в строфе.
- Таблица 15. Сегменты СРТ *ыр* и *кожамык*.
- Таблица 16. Метрономические показатели песенных жанров.
- Таблица 17. Метрономический показатель *кожамык*.
- Таблица 18. Метрономический показатель *кожамык* по группам.
- Таблица 19. Метрономический показатель песен *ыр*.
- Таблица 20. Показатели архитектурного темпа *кожамык*.
- Таблица 21. Показатели архитектурного темпа *ыр*.

Таблица 22. Продолжительность строк *кожамык*.

Таблица 23. Продолжительность строк *ыр*.

Таблица 24. Продолжительность строк *ыр* по группам.

Таблица 25. Строковая плотность *кожамык*.

Таблица 26. Строковая плотность *ыр*.

Таблица 27. Отношение РЭ к СРЭ в *кожамык*.

Таблица 28. Отношение РЭ к СРЭ в *ыр*.

Таблица 29. Внутренний темп *кожамык*.

Таблица 30. Внутренний темп *ыр*.

Таблица 31. Внутренний темп *ыр* и *кожамык* по группам.

Таблица 32. Слогоритмический темп *кожамык*.

Таблица 33. Слогоритмический темп *ыр*.

Таблица 34. Напевы *кожамык*.

Таблица 35. Варианты реализации ступени cis^2/d^2 в звукорядах тоджинских *кожамык*.

Таблица 36. Количество ступеней и амбитус звукорядов *кожамык* тувинцев-тоджинцев.

Таблица 37. Статистическое распределение финалисов песен на уровне напевов, групп напевов и жанра.

Таблица 38. Композиционные функции ступеней тоджинских *кожамык* группы *Е*.

Таблица 39. Статистическое распределение конечностроковых тонов напевов группы *Е*.

Таблица 40. Статистическое распределение финалисов начальных полустрок напевов группы *Е*.

Таблица 41. Статистическое распределение инициальных тонов строк *кожамык* группы *Е*.

Таблица 42. Статистическое распределение роли инициальных ступеней конечных полустрок *кожамык* группы *Е*.

Таблица 43. Композиционные функции ступеней тоджинских *кожамык* группы G.

Таблица 44. Статистическое распределение конечностроковых тонов напевов группы G.

Таблица 45. Статистическое распределение финалисов начальных полустрок *кожамык* группы G.

Таблица 46. Статистическое распределение инициальных тонов строк *кожамык* группы G.

Таблица 47. Статистическое распределение инициальных ступеней конечных полустрок *кожамык* группы G.

Таблица 48. Композиционные функции ступеней звуковысотной системы тоджинских *кожамык*.

Таблица 49. Временная протяженность ступеней тоджинских *кожамык*.

Таблица 50. Распространенность песен *ыр* среди представителей тоджинских родов.

Таблица 51. Количество ступеней и амбитус звукорядов *ыр*.

Таблица 52. Композиционные функции ступеней *ыр*.

Таблица 53. Мелодические структуры строф и строк *ыр*.

Таблица 54. Соотношение инициальных и финальных тонов тоджинских *ыр*.

Таблица 55. Временная протяженность ступеней тоджинских *кожамык*.

Таблица 56. Композиционные функции ступеней звуковысотной системы тоджинских *ыр*.

Таблица 57. Функциональная система звуковысотной системы тоджинских песен.

Таблица 58. Отличия тувинцев-тоджинцев от тувинцев степной зоны.

СПИСОК ОСНОВНЫХ НОТНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

↓, ↑ – повышение и понижение высоты менее чем на полтона;

┐ – отмена микроальтерации;

↘, ↗ – глиссандирование;

∨, ∧ – мордентообразное однократное изменение высоты;

^, √, _^, ~, ~_ – мордент в начальной, серединной и конечной фазе звука;

∞, ∞, ∞, ∞, ∞, ∞ (после ноты) – трелеобразное изменение высоты;

~ , ^, ^ (перед нотой) – входящее опевание;

◡, ◤ – микроукорочение и микроудлинение длительности;

♩ – речевое интонирование

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОБРАЗЦЫ ПЕСЕН ТУВИНЦЕВ-ТОДЖИНЦЕВ

2.1. КОЖАМЫК

1 слогоритмический тип

Типовой напев 1

1.

У - луг Тол - бул у - руу бол - гаш 4,1 s

У - жу - р чо - гум а - р - га - ла чок. 4,1 s

У - жу - р - ла чок у - руг ме - нээ 3,6 s

У - я - - - ра - н - чыг ы - р - ла - [р] бол - за. 3,5 s

Кал - бак Тол - бул у - руу бол - гаш 3,3 s

Ха - маан чо - гум а - р - га - ла чок. 3,7 s

Ха - маан - на чок у - руг ме - нээ 3,5 s

Кар - гы - раа - лаар ар - га бол - за. 3,4 s

Улуг Толбул уруу болгаш

Из-за того, что дочь Большого Толбула,

Ужур чогуу арга-ла чок.
Ужур-ла чок уруг меңээ
Уяранчыг ыр-ла болза.

Калбак Толбул уруу болгаш
Хамаан чогуу арга-ла чок.
Хамаан-на чок уруг меңээ
Каргыраалаар арга болза.
2.

Чары мунган күжүр бодум
Шарым-Тайгаа чеде бердим.
Шар[ы]-ла мунган Салчак оглу
Чарын чарлап каяа чедер.

Иви мунган күжүр бодум
Өдүгенге чеде бердим.
Инек мунган Хемчик оглу
Изин истеп чедер эвес.
3.

Ырак черден келбээн улус
Аяанарны көдүрүнер
Алаак суурга чоруурум кай
Онза эки чоруңарам
4.

Дөргөн-бежен кадыргылыг
Төктүп аккан Тоора-Хемим.
Дөргөн кижии аразында
Дөспөс чараш уругларны.

Алдан-бежен кадыргылыг
Агар-акпас Тоора-Хемни.
Алдан кижии аразында
Артык чараш уругларны.
5.

Хоржок болза холуң эккел
Холун тыртар меңээ херек.
Кокшак болза корнуң дыңзыт
Козурадыр меңээ херек.

Дакпыш болза корнуң кошкат
Дазарадыр меңээ херек.
Талаар болза холуң эккел
Таалың тыртар меңээ херек.
6.

Кокшак болза корнуң дыңзыт,
Козурадыр меңээ херек.
Хоржок болза холуң эккел,
Колун тыртар меңээ херек.

Дакпыш болза корнуң дыңзыт
Дадырадыр меңээ херек.
Талаар болза холуң эккел

Беспечная я действительно.
Беспечной мне девушке
Заунывную песню бы.

Из-за того, что дочь Широкого Толбула,
Безразличная я действительно.
Безразличной мне девушке
Найти бы способ петь каргыра.

На олене-производителе верхом жалкий я
До Шарым-Тайги доехал.
На воле сын Салчака
Не доедет, не объявит куда доехал.

На олене верхом жалкий я
До Одугена доехал.
На корове сын Хемчикаа
По следу не пойдет.

Люди, не пришедшие с дальних мест,
Поднимите бокалы!
В поселке Аалак так и жила бы,
А вы живите очень хорошо!

Имеющая сорок-пятьдесят хариусов
Разливающаяся моя река Тоора-Хем.
Среди сорока людей
Непоседливые, красивые девушки.

Имеющая шестьдесят-пятьдесят хариусов
С медленным течением река Тоора-Хем.
Среди шестидесяти людей
Удивительно красивые девушки.

Если нельзя, то руку дай,
Подпругой затянутый мне нужен.
Слабо если, подпругу крепче затяни,
Копытами цокающий мне нужен.

Если тесно, то подпругу ослабь,
Очень быстро цокающий копытами мне нужен.
Не можешь если, руку дай,
Переметной сумкой навьюченный мне нужен.

Если слабо, то подпругу крепче затяни,
Копытами цокающий мне нужен.
Нельзя если, руку дай,
Подпругой затянутый мне нужен.

Если тесно, то подпругу крепче затяни,
Скачущий мне нужен.
Не можешь если, руку дай,

Таалың тыртар меңээ херек.
7.

Ой-ла сарыг киштей-ле тур,
Одарлаксай берген чоор бе?
Орус ыды ээре тур,
Ортун карам кээри ол бе?

Кара-Борам киштей-ле тур
Кажан ыттап алган-на чоор?
Калдар ыдым ээре тур
Кайгал карам кээри ол бе?
8.

Кадыр артты ажарымда
Кара челдиг Бора-Дайны.
Каашпастың харылзаазы
Карындаштап бижээн чагаам.

Улуг арттың даяңгыжы
Улуг челдиг Бора-Дайны.
Уттурбастың харылзаазы
Уручка бижээн чагаам.
9.

Орус чурту ырак болгай
Канчап чедип келгениң ол?
Новосибирск хоорайың
Дыка чараш чер-ле тур бе?

Ырак черден келген уруг
Ырлап-соглеп берейн, дуңмам.
Оруктарга, самолетка
Онза дурген чеде берем.
10.

Чылар-чылбас Улуг-Хемниң
Чырыткызы Кызыл хоорай.
Бадар-батпас Улуг-Хемни
Барыксанчыг Кызыл хоорай.

11.

Ужар куштуң чалгыны ышкаш
Узун баткан Тоора-Хемни.
Удазынның сенчизи дег
Узун чаагай увалышкы.

Чанган куштуң чалгыны дег
Чаттып баткан Тоора-Хемни.
Чалаа-кара сенчизи дег
Чараш-чаагай халышкылар.
12.

Көвей чылгы аразында
Көк-ле доруум бажы бедик.
Хөй-ле чоннун аразында
Хөөкүйнүң караа чымчак.

Переметной сумкой навьюченный мне нужен.

Светло-буланный [конь] ржет,
Неужели захотел он пастись?
Собака русского лает,
Неужели мой милый придет?

Мой Темно-Серый [конь] ржет,
Когда же он траву щипал?
Моя собака с подпалинами лает
Удалой, милый мой придет?

При переходе через перевал
На черногривом Бора-Дай [верхом поеду].
От разлуки средство –
Карандашом написанное мое письмо.

Большого перевала опора
С длинной гривой Бора-Дай.
Чтобы не забыли средство –
Ручкой написанное мое письмо.

Ведь далека страна русская,
Как же ты приехала?
Твой город Новосибирск –
Очень красивый город, да?

Тебе, девушке, приехавшей издалека,
Я спою-расскажу, сестра младшая моя.
В пути, в самолете
Ты очень быстро доезжай.

Спокойную реку Енисей
Освещает город Кызыл.
Спокойно текущая река Енисей,
Кызыл-город, куда хочется приехать.

Словно летящей птицы крылья
Длинная моя река Тоора-Хем.
Как украшения накожные
Высокие-богатые сестры.

Словно полетной птицы крылья
Широкая моя река Тоора-Хем.
Как шелковая нить в косе
Красивые-прекрасные братья.

Среди многочисленного табуна
Моего серо-гнедого голова высока.
Среди множества народа
Моего милого глаза ласковы.

Арын чылгы аразында
 Аскыр ойнун бажы бедик.
 Арбын чоннун аразында
 Анай-карам караа чымчак.
 13.

Аргамчының тээги дег
 Андарлыңнаан сени чоорул.
 Айның-хүннүң херели дег
 Анай-карам бар-ла болгай.

Садым багның тээзи дег
 Сыйбыңгырлаан сени чоорул.
 Шыдырааның бижиизи дег
 Чындыр-карам бар-ла болгай.

Среди множества табуна
 Моего буланого жеребца голова высока.
 Среди множества народа
 Моего милого глаза ласковы.

Зачем же ты мне, водящая глазами,
 Подобная чеке аркана.
 У меня ведь есть подруга,
 Похожая на лучи солнца и луны.

Зачем же ты мне легкомысленная такая,
 Похожая на чеку кожного аркана.
 У меня же ведь есть подруга,
 Похожая на шахматный рисунок.

Типовой напев 2

14.

5,1 s
Бо - дап - чо - руур бо - да - - лы - м - ны

2 5,4 s
Бо - дум чаас - каан э - ди - - лээ - йн.

3 5,4 s
Бо - ла хем - нин чо - ча - - гай - ын

4 5,0 s
Бо - ра - - - хок - пеш кай - ын то - дер.

5 5,4 s
Сак - тып чо - руур са - гы - жым - ны

6 5,5 s
Бо - дум чаас - каан э - ди - лээ - йн.

7 5,2 s
Са - рыг дыт - тын чо - ча - - гай - ын

8 4,9 s
Сай - лык куш - каш кай - ын то - дер.

Бодап чоруур бодалымны
Бодум чааскаан эдилээн.
Бо-ла хемниң чочагайын
Бора-хөкпеш кайыын төдер.

Думы, которые я думаю,
Я одна буду носить.
Шишек этой долины
Воробей всех не съест.

Сактып чоруур сагыжымны
Бодум чааскаан эдилээн.
Сарыг дыттың чочагайын
Сайлык кушкаш кайыын төдер.

Мысли, которые я мыслю,
Я одна буду носить.
Шишек желтой лиственницы
Трясогуска всех не съест.

15.

Арга-даштыг тулаа болган
Арысканга оьтгаар ивим.

У ставшего лесным-каменистым болотом,
У бурелома пасется мой олень.

Арыг-силиг оглу-биле
Амыранып чоруур ивим.

Чистому-опрятному олененку
Радующийся мой олень.

Типовой напев 3

16.

Ий - ле - хем - нин иш - ти - ней - де. 4,7 s

И - нек чи - вес си - ген не бар. 5,2 s

Ий - е өг - нүн иш - ти - ней - де. 4,7 s

Иш - тим ы - нак у - руг - ла бар. 5,1 s

Ий-ле хемнин иштинейде
Инек чивес сиген-не бар.
Ийе өгнүн иштинейде
Иштим ынак уруг-ла бар.

В ийской долине трава,
Корова сено которой не ест.
В той юрте девушка,
Откровенно любимая девушка есть.

Типовой напев 4

17.

Э - дер Хек - тин а - я - л - га - зы 3,5 s

Э - ди - м а - р - га та - ра - й бер - ген. 3,6 s

Э - жи кей - нин ча - - - гыг со - зу 3,7 s

Эъ - тте, бот - та си - - - не бер - ген. 3,4 s

Эдер хектин аялгазы
Эзим арга тарай берген.
Эжикейниң чагыг сөзү

Поющей кукушки голос
Распространился по всему лесу.
Моего друга слова наказа

Эътте, ботта сиңе берген.

Впитались в меня, в мое тело.

2 слогоритмический тип

Типовой напев 5

18.

4,8 s

Мээн чүр - түм Ө - дү - ге - ни 4,4 s

Мээн - ги хар - лыг бол - байн кан - чаар. 4,6 s

Мээн каъ - дым и - ви - жи - лер 5,8 s

Бер - ге чер - ге тур - байн кан - чар. 4,4 s

Ка - ра - Тай - га деп - ле тай - га 4,2 s

Ка - дар оъ - ду че - дер - ле иен. 4,4 s

Ха - мык маа - дар ка - дып а - л - гаш 5,8 s

Ка - дар - чы - лап кор - бес се - н бе?

9 4,6 s



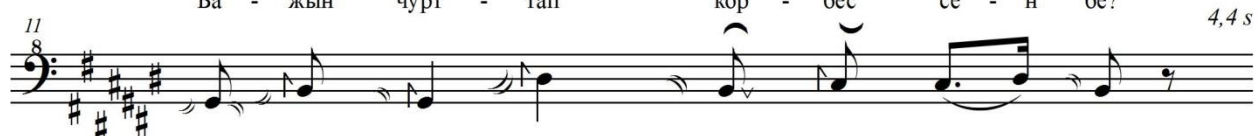
Бы - жы бе - дик Ө - дү - ге - н - ниң 4,1 s

10 4,4 s



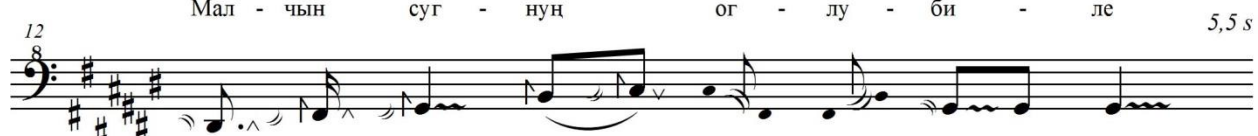
Ба - жын чурт - тап кор - бес се - н бе? 5,5 s

11 4,7 s



Мал - чын суг - нуң ог - лу - би - ле 4,1 s

12 4,2 s



Ба - ды - ла - дып ал - бас се - н бе? 4,1 s

13 4,1 s



Э - жи бо - луп ал - бас се - н бе?

Мээң чуртум Өдүгени
 Меңги харлыг болбайн канчаар.
 Мээң каъдым ивижилер
 Берге черге турбайн канчаар.

Моя милая родина Одуген
 Имеет вечные снега конечно.
 Мои соседи – олениводы
 Живут в труднодоступных местах конечно.

Кара-Тайга деп-ле тайга
 Кадар оъду чедер-ле иен.
 Хамык маадар кадып алгаш
 Кадарчылап корбес сен бе?

В тайге по имени Кара-Тайга
 Достаточно ковыля.
 Объединив многочисленное стадо
 Не попробовать ли тебе быть пастухом?

Быжы бедик Өдүгенниң
 Бажын чурттап корбес сен бе?
 Малчын сугнуң оглу-биле
 Бадыладып албас сен бе?

На самой вершине высокого Одугена
 Не попробовать ли тебе жить?
 С сыном животновода
 Не расписаться ли тебе?

Экти бедик Өдүгенниң
Эриин чурттап корбес сен бе?
Эрес-кежээ аңчы оолдун
Эжи болуп албас сен бе?
19.

Аскыр оюн мынмазымда
Семис тур бе, сергек тур бе?
Аалынга келбезимде
Амыр тур ба, шөлзөн тур бе?

Челер оюн мынмазымда
Сегии тур бе, сергек тур бе?
Чеминерни чивезимде
Четкил тур бе, арбын тур бе?

Ымыраалыг чайлаг чуртум
Ыржым-сериин турзун ынар.
Ыттыг-дааштыг мен-*даа* канчаар
Ырай бээр мен, хозай бээр мен.

Ховаганныг чайлаг чуртум
Хостуг-сериин турзун ынар.
Кожа чурттуг мен-*даа* канчаар
Хозай бээр мен, ырай бээр мен.
20.

Эдер хектиң могавазы
Эрнинде бе, дылында бе?
Эжимейниң утгунмазы
Эвинде бе, чанында бе?

Бора хектиң могавазы
Боскунда бе, дылында бе?
Бо-*ла* хейниң утгунмазы
Бодунда бе, чаңында бе?
21.

Өдүректи олүрбеңер
Мээң чуртум кужу чүве.
Хоокүйнү кончуваңар
Мээң таныш эжим чүве.

Ала-босту олүрбеңер
Мээң чуртум кужу чүве.
Аңчы-*ла* эшти кончуваңар
Мээң таныш эжим чүве.

22.

Демир боозу дегбес эвес,
Делегейи бербес эвес.
Октуг боозу дегбес эвес,
Оран-танды бербес эвес.

У берега плечистого Одугена
Не попробовать ли тебе жить?
Храброго парня-охотника
Не быть ли тебе подругой?

На жеребеце буланом когда не езжу,
Откормлен ли он, бодр ли он?
В аал когда не приезжаю,
Спокойно ли вам, свободно ли вам?

На рысакe буланом когда не езжу,
Здоров ли он, бодр ли он?
Пищу когда вашу не ем,
В достатке ли она, обильна ли она?

Изобилующая комарами летняя стоянка
Тихой-прохладной пусть остается.
Шумный-говорливый я, что ж,
Удалюсь я, уйду далеко я.

С бабочками летняя стоянка
Свободной-прохладной пусть остается.
Из соседнего края я, что ж,
Уйду я, удалюсь далеко я.

Неустанность поющей кукушки
На губе ли, на языке ли?
Незабываемость моего друга
В дружбе ли, в характере ли?

Неустанность серой кукушки
В горле ли, на языке ли?
Незабываемость этого молодца
В нем самом ли, в характере ли?

В утку не стреляйте,
Моей земли птица эта.
Испуганного не браните,
Мой милый приятель это.

В гоголя-селезня не стреляйте,
Моей земли птица эта.
Охотника-друга не браните,
Мой милый приятель это.

Ружье железное не мимо попадает в цель,
Край мой обязательно даст.
Ружье с пулей не мимо попадает в цель,
Страна моя обязательно даст.

Типовой напев 6

23.

3,5 s

Ол - бук, тор - гу ча - дып каа - н дег

2 3,4 s

Ор - гу шык - тыг Тоо - ра - Хем - ни.

3 3,3 s

О - ду - рар - ты но - гаан а - р - га

4 3,3 s

Он - за ча - раш То - жу хе - м - ни.

5 3,4 s

А - лаак - та - лып ту - руп ал - ган

6 3,7 s

А - зас хөл - дүң а - ян - нын, аа.

7 3,4 s

А - мы - та - н чоп чыг - лып ал - ган

8 3,4 s

А - зас хөл - дүң а - ян - нын, аа.

9 3,5 s
8 Ор - ту - лук - тап ту - руп ал - ган

10 4,0 s
8 Но - гаан - Хөл - дүн а - ян - нын, аа.

11 3,4 s
8 Ор - ту - зун - - да эм - ниг - таң - ныг

12 3,5 s
8 Он - за ча - раш Но - гаан - Хөл - дү.

13 3,4 s
8 Ор - ту - зун - - - да эм - ниг - таң - ныг

14 3,4 s
8 Он - за ча - - - раш Но - гаан - Хөл - дү.

Олбук, торгу чадып каан дег
Оргу шыктыг Тоора-Хемни.
Одурарты ногаан арга
Онза чараш Тожу хемни.

Подобно расстеленным коврам, шелкам
Равнинный, луговой Тоора-Хем.
Со склонами гор, с зеленым горным лесом
Особенно красива тоджинская долина.

Алаакталып туруп алган
Азас хөлдүн аяаннын, аа.
Амытан чоп чыгып алган
Азас хөлдүн аяаннын, аа.

Лесными полянами возвышающимися
Азас озеро привлекательно, а.
Народ ведь собрался
У Азас-озера привлекательного, а.

Ортулуктап туруп алган
Ногаан-Хөлдүн аяаннын, аа.
Ортузунда эмниг-таңныг
Онза чараш Ногаан-Хөлдү.
Ортузунда эмниг-таңныг
Онза чараш Ногаан-Хөлдү.

Островами возвышающимися
Ногаан-Хол привлекателен, а.
Посередине лечебные снадобья имеет
Особенно красивый Ногаан-Хол.
Посередине лечебные снадобья имеет
Особенно красивый Ногаан-Хол.

24.

Сын-мыйгак турлаа болган
Сыннар адаа Сыстыг-Хемни.
Чымчак алдын шыгжаа болган
Чырык-чаагай Тожу чуртум.

Маралов-маралух ставший стоянкой
На подножии хребтов горных Сыстыг-Хем.
Ставшая хранительницей мягкого золота
Светлая-богатая Тоджинская земля.

Типовой напев 7

25.

8 3,2 s
Уш - па, ку - лун, ту - р - ба, ку - лун

2 3,8 s
8 У - да - ва - йы - н са - лып - та - р мен.

3 3,5 s
8 Ут - па, (л)э - жи - м, каг - ба, (л)э - жим

4 5,5 s
8 У - да - ва - йын че - де бээ - р мен, че - де бээр мен.

5 3,3 s
8 Как - па, ку - лун, те - пе, ку - лун

6 3,2 s
8 Каш - ла хо - н - гаш са - лып - тар мен.

7 3,4 s
8 Каг - ба, (л)э - жим, ут - па, (л)э - жим

8 5,6 s
8 Каш - ла хон - гаш че - де бээр мен, че - де бээр мен.

9 3,3 s

8 Бе - дик даг - ла - р дуг - лап ал - ган

10 3,5 s

8 Мээң чур - тум кай - ыын көс - түр.

11 3,1 s

8 Бер - ге - лен - дир бо - дап ал - ган

12 5,2 s

8 Мээң э - жим кай - ыын ут - тур, кайыын ут - тур.

13 3,4 s

8 Ка - дыр даг - лар дуг - лап ал - ган

14 3,5 s

8 Мээң чур - тум кай - ыын көс - түр.

15 3,2 s

8 Ка - дыг - лан - дыр бо - дап ал - га - н

16 4,8 s

8 Мээң э - жим кай - ыын утт - ур, кайыын ут - тур.

Ушпа, кулун, турба, кулун

Удавайын салыптар мен.

Утпа, (л)эжим, кагба, (л)эжим

Удавайын чеде бээр мен, чеде бээр мен.

Какпа, кулун, тепе, кулун

Каш-ла хонгаш салыптар мен.

Кагба, (л)эжим, утпа, (л)эжим

Каш-ла хонгаш чеде бээр мен, чеде бээр мен.

Бедик даглар дуглап алган

Мээң чуртум кайыын көстүр.

Бергелендир бодап алган

Мээң эжим кайыын уттур,

Не спотыкайся, жеребенок-сосунок, не уставай, жеребенок-сосунок,

Скоро тебя отпущу я.

Не забывай, мой друг, не бросай, мой друг,

Скоро к тебя приеду я, к тебе приеду я.

Не лягайся, жеребенок-сосунок, не пинайся, жеребенок-сосунок,

Через несколько дней тебя отпущу я.

Не бросай, мой друг, не забывай, мой друг,

Через несколько дней к тебя приеду я, к тебе приеду я.

Высокие горы заслонили,

Мою стоянку отовсюду не видно.

Крепко возьму себя в руки,

Мой друг меня не забудет, меня не забудет.

кайыын уттур.

Кадыр даглар дуглап алган
Мээң чуртум кайыын көстүр.
Кадыгландыр бодап алган
Мээң эжим кайыын уттур,
кайыын уттур.

26.

Өске-башка чиме бодап
Өскүс бодум суларадым.
Өзү кара сени манап
Өөрүмгө өскелеттим,
өскелеттим.

Бышкы дижим турулгуже
Бажым дүгү көгергиже.
Кырый бээрим ол-ла чоор бе
Кырым сынар эскербээн мен,
эскербээн мен.

Хая турган кадыр мээсте
Хайыракан изин канчаар.
Карам-биле аравыста
Кадайларның ховун канчаар,
ховун канчаан.

Удур көргөн улуг мээсте
Улар куштуң изин канчаар.
Уруг-биле аравыста
Улустарның ховун канчаар,
ховун канчаан.

Ол-ла чарык кеже бээр мен
Ортулукка хона бээр мен.
Ортулукка хонган сен дээш
Ортун карам мени канчаар,
мени канчаан.

Дээ-ла чарык кеже бээр мен
Терезинге хона бээр мен.
Терезинге хонган сен дээш
Тенек карам мени канчаар,
мени канчаан.

Аътта-таа чок, беде-таа чок
Бөрү чипкен таптыг тур бе.
Сенде-таа чок, менде-таа чок
ССРЭ кирген, таптыг тур бе.

Крутые горы заслонили,
Мою стоянку отовсюду не видно.
Мужественно возьму себя в руки,
Мой друг меня не забудет, меня не забудет.

О другом-об измене думая,
Бедная я ослабела.
Коварного тебя ожидая,
У друзей чужой считалась, чужой считалась.

Передние зубы мои выпали,
На голове волосы поседали.
Неужели же состарилась я?
Честное слово, не заметила, не заметила (как это
произошло).

На солнечной стороне скалы крутой
Медвежьих следов как много!
Между мной и любимой
Как много сплетен среди женщин, среди
женщин.

На солнечной стороне этой большой горы
Следов индейки горной как много!
Между мной и девушкой моей
Как много сплетен среди людей, среди людей.

Переплавлюсь я на тот берег
И заночую на острове.
Что же сделает мой милый со мною
За то, что на острове ночевала, ночевала.

Переплавлюсь я на тот берег
И заночую на острове, где растёт чий блестящий.
Что же сделает мой дурочек со мною
За то, что на острове где растёт чий блестящий
ночевала.

Не получилось ни коня, ни кобылы.
Хорошо, что волк съел.
Не достался он ни тебе, ни мне.
Хорошо, что он уехал в СССР.

Типовой напев 8

27.

Э - ни - р чы - лын эт - кен хек - тин 4,0 s

Эр - ни чи - рик ди - жи - р чү - - ве. 4,0 s

Бо - ла чы - лын эт - ке - н хек - тин 3,6 s

Бок - су ду - юк ди - жир чү - ве. 3,5 s

Энир чылын эткен хектин
 Эрни чирик дижир чүве.
 Бо-ла чылын эткен хектин
 Боксу дюок дижир чүве.

28.

Инек малдыг кадай аар дээш
 Иви чараш малым кагдым.
 Хой-ла малдыг кадай аар дээш
 Хокаш чараш малым кагдым.

Мынды чарым мыныпсымда
 Мыйгак сугда берге-ле чок.
 Эдер чарым мыныпсымда
 Элик сугда берге-ле чок.

В прошлом году у певшей кукушки
 Губа с щербиной, говорят, была.
 В этом году у певшей кукушки
 Горло заложено, говорят, было.

Со стадом коров жену чтоб взять,
 Оленей красивых стадо я бросил.
 С отарой овец жену чтоб взять,
 Годовалых оленят красивых стадо я бросил.

На важенку сяду –
 Маралуху без затруднения подстрелю.
 На верхового оленя сяду –
 Косулю без затруднения подстрелю.

3 слогоритмический тип

Типовой напев 9

29.

3,5 s

8 Чор - туп а - жар ка - дыр арт - ты

2 3,8 s

8 Шо - о - ча - лап ка - ган э - мес.

3 3,3 s

8 Чор - туп ке - ли - р мэ - эң э - жим

4 4,3 s

8 Чо - оп бар - ган, кан - чап бар - ган.

5 3,5 s

8 Хал - дып а - жар ка - дыр арт - ты

6 3,7 s

8 Хаал - - га - лап ка - ган э - мес.

7 3,4 s

8 Хал - дып ке - ли - р мээң э - жим

8 4,2 s

8 Кан - чап бар - га - н, чооп бар - ган.

9 4,2 s

8 Ы - рак чур - ту мээң чур - тум

10 3,9 s

8 Ын - дыы кы - дыы кө - зул - бейн тур.

11 3,4 s

8 Ыр - ма - зын - чыг Төт - ке - лиим - де 4,2 s

12

8 Ыг - лак - сан - чыг чу - ме - ле бар.

13 3,6 s

8 Ка - ды - р ха - вак чур - ту - май - ның 3,6 s

14

8 Ы - раан кар - гаар а - пар - ган мен. 3,8 s

15

8 Кап - ла ка - ра э - жи - кей - ниң 3,6 s

16

8 Ы - наан кай - гап о - лу - ру мен.

Чортуп ажар кадыр артты
Шоочалап каган эмес.
Чортуп келир мээң эжим
Чооп барган, канчап барган.

Халдып ажар кадыр артты
Хаалгалап каган эмес.
Халдып келир мээң эжим
Канчап барган, чооп барган.

Ырак чурту мээң чуртум
Ынды кыды көзулбейн тур.
Ырмазынчыг Төткелиимде
Ыглаксанчыг чуме-ле бар.

Кадыр хавак чуртумайның
Ыраан каргаар апарган мен.
Кап-ла кара эжикейниң
Ынаан кайгап олуру мен.
30.

Кечим шайнын кезии тур он
Кезе шаппайн хайындырынар.
Кезек хойук уруу-дур мен
Хензиг дивейн эдертинер.

Крутой перевал, по которому скачут медленно,
Замком не закрыли ведь.
Медленно прискачет ли мой друг?
Что с ним случилось, где он пропал?

Крутой перевал, по которому скачут,
Воротами не закрыли ведь.
Прискачет мой ли друг?
Где он пропал, что с ним случилось?

(Та) далекая стоянка – моя стоянка,
Даже далекий край его не видать.
В моем милом Тоткелиге
Есть кто-то, о котором хочется плакать.

Я стал удивляться,
Как далека моя стоянка Кадыр-Хавак.
Я очень удивляюсь,
Как любит меня мой милый друг.

Это одна восьмая плитки кирпичного чая
(Поэтому) кипятите ее, не разрубая.
Я ведь дочь малочисленного Хойука,
(Поэтому) берите меня с собой, не говоря
«маленькая».

Узун шайнын кезии тур он
Ууй шаппайн хайындырынар.
Улуг хойук уруу-дур мен
Уяратпайн эдертинер.

31.

Караганныг Баш-ла-Хемниң
Хартыгазы бол даан, Оюм.
Кара чангыс уруг боттуң
Ханы ынаа бол даан, эжим.

Элезинниг Баш-ла-Хемниң
Эзир кужу бол даан, Оюм.
Эгел чангыс уруг боттуң
Эки эжи бол даан, эжим.

Агар-акпас Баш-ла-Хемге
Аъдым дууу дагжатпаңар.
Алыр-албас чумелерге

Адым-сураам ундурбенеңер.

Бо-ла баткан Тоора-Хемге
Борам дууу дагжатпаңар.
Болур-болбас чумелерге
Боттуң-адын ундурбенеңер.
32.

Ырлавас дээш ырлавас мен.
Ырлапсымза ындынныг мен.
Ырлаар дээштиң ырлапсымза,
Ынак эжиң чарыптар мен.

Каткырбас дээш каткырбас мен,
Каткырыпса халаптыг мен.
Каткырыпкаш олурзумза,
Караң эжиң чарып каар мен.

Чугаалашкаш мээң эжим
Чуртундува чана берген.
Чуртумаида турар шагда
Чугаалажып чораан ийик мен.

Хадып-хадып чаап турар,
Хараганныг мээң чуртум.
Карак базып чаңнап оар,
Кадай оглу сен-не хейни.

Это часть длинного кирпичного чая
(Поэтому) кипятите ее, не измельчая.
Я ведь дочь большого Хойука,
(Поэтому) берите меня с собой, не давая
грустить.

Заросшего караганником Баш-Хема
Будь соколом, мой буланный.
Мой друг, будь верным любимым,
Моим, мне одинокой девушке.

Песчаного Баш-Хема
Будь орлом, мой буланный.
Мой друг, будь хорошим другом
Моим, мне одинокой девушке.

У спокойного Баш-Хема
Не заставляйте стучать копытом мою лошадь.
Среди людей, сомневающих брать меня (в
жены)
Не склоняйте мое имя, мое племя.

У этой текущей реки Тоора-Хем
Не заставляйте стучать копытом моего сивого.
Среди людей, сомневающих (во мне)
Не склоняйте мое имя, мое племя.

Не пою, чтоб не петь я.
Запою, очень умею петь я.
Запою, чтобы петь,
Отниму твоего любимого друга я.

Не смеюсь, чтоб не смеяться я.
Засмеюсь, случится беда.
Засмеюсь, чтобы смеяться я,
Отниму твоего любимого друга я.

Мой друг, с которым я договаривался,
В свой край родной уехал.
Когда он жил в моем краю
С ним разговор вел, разговаривал я.

Где ветер воет, дождь идет
Мой край родной с караганником (таков).
Ты молодчина, сын матери,
Который заигрывает со мною, подмигивая.

Типовой напев 10

33.

А - зас хөл - дүн ак - ла бал - лы 3,0 s

А - рык - ты - р бе, се - мис - ти - р бе? 3,0 s

А - зас хөл - дүн у - руг - ла - ры 2,7 s

А - мыр - ды - р бе, мен - ди - дир бе? 2,9 s

Ак - ла Сук - пак суу те - рен 2,9 s

Аъ - дым ба - гай, кан - чап ке - жейн. 2,9 s

А - най ка - рам ар - ны ча - раш 2,8 s

Ар - ным хи - р - лиг кан - чап ду - жайн. 2,8 s

Азас хөлдүн ак-ла баллы
 Арык-тыр бе, семис-тир бе?
 Азас хөлдүн уруглары
 Амыр-дыр бе, менди-дир бе?

Рыба сиг озера Азас
 Худа ли, жирна ли?
 Девушки живущие у озера Азас
 Спокойны ли, здоровы ли?

Ак-ла Сукпак суу терен
 Аъдым багай, канчап кежейн.
 Анай карам арны чараш
 Арным хирлиг канчап дужайн.

Вода реки Ак-Сукпак глубока
 Как же мне переплыть, лошадь у меня плоха.
 Лицо у моей любимой красивое
 Как же мне (с ней) встретиться, лицо мое
 грязное.

34.

Алаак шыгтыг кежээ-ле дээш
 Арбас оюм алыксаар мен.
 Анай карам сени дээштин,
 Ажылымдан ундурткен мен.

Из-за тебя отвлеклась вечером,
 Крепкого игривого хотела получить я.
 Из-за тебя молодого черноокого,
 Работу потеряла я.

Тулаа шыктыг кежээ-ле дээш
Турбас оюм алыксар мен.
Дунда кара [...]
[...] бадыйткаар мен.

Из-за тебя ехала через болото вечером,
Вставшего игривого хотела получить я.
[Из-за тебя] первого черноокого
[...] вступила в брак я.

Типовой напев 11

1 вариант

35.

3,2 s

1 Ту - рум суг - нун бай - ла - ны дег 3,1 s

2 Ту - р - лун - гу - р - лаан о - ну чоор мен. 2,9 s

3 Ту - р - ган хүн - нүн хе - ре - ли дег 2,8 s

4 Дун - да ка - - рам ба - за - ла бар.

5 2,8 s

6 А - гым суг - нун бай - ла - ны дег 3,4 s

7 Аң - зың - гы - р - лаан о - ну чоор ме - н. 3,5 s

8 Ай - ның - хүн - нүн хе - ре - ли дег 2,8 s

8 А - на - й - ка - рам ба - за - ла бар.

Турум сугнун байлаңы дег
Турлунгурлаан ону чоор мен.
Турган хүннүн херели дег
Дунда карам база-ла бар.

Как малек в стоячей воде,
Кривляка такой не нужен мне.
Как лучи восходящего солнца,
Первый друг есть же у меня.

Агым сугнун байлаңы дег
Аңзыңгырлаан ону чоор мен.
Айның-хүннүн херели дег

Как малек в текучей воде,
Ломака такой не нужен мне.
Как лучи луны-солнца

Анай-карам база-ла бар.
36.

Ээк талдың баарында
Эрге карам олур дээн мен.
Эрге карам олур дээним
Ээк төжек болган эрген.

Чаңгыс хады баарында
Чараш карам олур дээн мен.
Чараш карам олур дээним
Чаңгыс төжек болган эрген.
37.

Чараш аңныг, шевер аңныг
Чаважынга чурттаксаар мен.
Чараш кара саанчының
Чанынайга олуруксаар мен.

Кара аңныг, шевер аңныг
Кадыр-Өөске чурттаксаар мен.
Кадарчының, ивижиниң
Казанаанга кириксээр мен.
38.

Алды арттың изи киргеш
Чиде берген ийи хулун.
Албаза-даа, чивезе-даа
Алган аттыг кадай уруу.

Ийи арттың изи киргеш
Чиде берген ийи хулун.
Ишпезе-даа, чивезе-даа
Ишкен аттыг кадай уруу.
39.

Чайырай бер, хувурай бер!
Чажыг шалбаа сенден дээр.
Чажыг шалбаа чыткан черден
Шавыдарым суггарар мен.

Хувурай бер, чайырай бер!
Курттуг шалбаа сенден дээр.
Курттуг шалбаа чыткан черден
Куладайым суггарар мен.

40.

Ыылава, ыылава
Ымыраадан дора тур сен.
Ымыраа деп ыргак чүвең
Ыылаза сендеп артык.

Аалава, аалава
Аңгыр куштан дора тур сен.
Аңгыр куш деп ала чүвең

Молодой друг есть же у меня

Я думал сидит
У плакучей ивы моя милая.
То, что я думал,
Оказалось наклоненным пнем.

Я думал сидит
У одинокой сосны красавица моя.
То, что я думал,
Оказалось одиноким пнем.

В изобилующем красивым, опрятным зверем
Чаваше хочется жить мне.
С красивой, милой дояркой
Рядом хочется жить мне.

В изобилующем черным, опрятным зверем
Кадыр-Оосе хочется жить мне.
К пастуху, оленеводу
В лачугу хочется войти мне.

За нижний перевал перевалили
Потерявшиеся два жеребенка.
Хоть и не брала, не ела я,
Скажут она, дочь старухи взяла.

За два перевала перевалили
Потерявшиеся два жеребенка.
Хоть и не пила, не ела я,
Скажут она, дочь старухи выпила.

Провались, черт с тобой!
Тухлое болото тебя лучше.
Там, где болото тухлое
Хоть игреневого напою я.

Черт с тобой, провались!
Червивое болото тебя лучше.
Там, где червивое болото,
Хоть саврасого напою я.

Не пищи, не пищи,
Комара хуже ты.
Даже комар согнутый
Пищит тебя лучше.

Не крякай, не крякай,
Турпана-птицы хуже ты.
Даже турпан-птица пестрая

Аалаза сенден артык.

Крякает тебя лучше.

2 вариант

41.

2,5 s

А - а - лың - га бар - бас - даа мен

2,4 s

А - мы - р бол - зун, шө - лээн бол - зун.

2,2 s

А - жыг бо - жаң иш - пес - даа мен

2,5 s

Ар - бы - н бол - зун, кө - вей бол - зун.

2,2 s

Өө - - - нер - ге бар - бас - даа мен

2,3 s

А - мы - р бол - зун, шө - лээн бол - зун.

2,2 s

Ө - ле бо - жаң иш - пес - даа мен

2,5 s

Ө - р - гүн бол - зун, кө - вей бо - л - зун.

2,4 s

Ө - ле бо - жаң иш - пес - даа мен

2,3 s

Өр - гүн бол - зун, кө - вей бол - зун.

Аалынга барбас-даа мен
 Амыр болзун, шөлээн болзун.
 Ажыг божаң ишпес-даа мен
 Арбын болзун, көвей болзун.

Я не поеду в аал,
 Пусть будет спокойным, тихим.
 Я не буду пить твой кислый божа,
 Пусть будет его больше и много.

Өөнөргө барбас-даа мен
Амыр болзун, шөлээн болзун.
Өле божаң ишпес-даа мен
Өргүн болзун, көвей болзун.
Өле божаң ишпес-даа мен
Өргүн болзун, көвей болзун.

Я не зайду в твою юрту,
Пусть будет спокойной, тихой.
Я не буду пить твой незрелый божа,
Пусть будет его больше, много.
Я не буду пить твой незрелый божа,
Пусть будет его больше, много.

3 вариант

42.

3,3 s

У - луг - Даг дег бе - дик бол - за

3,3 s

Ус - чу куш - ту кө - р - гей эр - тик

3,1 s

У - жа - р куш дег чүг - лүг бол - за

3,7 s

У - жуп ба - рып кө - р - гей эр - тик

2,9 s

Дээ - ри - [ге - н] дег бе - дик бо - л - за

3,3 s

Тей - лиг бөт - түг о - р - гай эр - - тик.

3,0 s

Тээй - ли - ген дег чүг - лүг бол - за

2,8 s

У - жуп ба - рып кө - р - гей эр - - тик.

Улуг-Даг дег бедик болза
Усчу кушту көргей эртик.
Ужар куш дег чүглүг болза
Ужуп барып көргей эртик.

Как Улуг-Даг высоким если б был,
Ремез-птицу увидел бы.
Как летящая птица если б был,
Полетел бы, посмотрел бы.

Дээри[ген] дег бедик болза
Тейлиг бөттүг оргай эртик.

Как небеса высоко если б был,
В высокой шапке сидел бы.

Тээйлиген дег чүглүг болза
Ужуп барып көргей эртик.
43.

Улуг-Хая, Улаамбукта
Уштуум хадып кагбаан-на мен.
Улус чоннуң херээнейден
Улам черле анчыгзынма.

Кара-Хая, Уламбукта
Хадым хадып кагбаан-на мен.
Комсомолдуң хуралы дээш
Катап черле анчыгзынма.

Как коршун в перьях если б был,
Полетел бы, посмотрел бы.

В Улуг-Хае, Улаамбукте
Я же не терял обшлага.
Ты не считай совсем обременительным
Дело народа, людей.

В Кара-Хае, Улаамбукте
Я же не терял ягоды свои.
Ты не считай снова обременительным
Собрание, сбор комсомола.

Типовой напев 12

44.

3,4 s
До - руг - Дай - ым баг - лаа - жы - н - да

3,5 s
О - ну мы - на р - ша - а - ң ба - р бе?

3,2 s
Доп - шу - луу - рум хо - лу - ма - й - да

3,4 s
О - ну ка - га - р ша - а - ң ба - р бе?

реально на полтона ниже
3,1 s
Ка - ра - Дай - ым баг - лаа - жы - н - да

3,2 s
О - ну мы - на - р шааң ба - р ба?

3,0 s
Га - р - мош - ка - м - на хо - лу - май - да

3,0 s
О - ну О - ну ой - наар шааң ба - р ба?

Доруг-Дайым баглаажында
Ону мынар шааң бар бе?
Допшулуурум холумайда
Ону кагар шааң бар бе?

Кара-Дайым баглаажында
Ону мынар шааң бар ба?
Гармошка-на холумайда
Ону ойнаар шааң бар ба?

Мой Доруг-Дай на коновязи.
На нем проехать верхом сможешь ли?
Допшулуур в моей руке.
По (струнам) ударить сможешь ли?

Мой Кара-Дай на коновязи.
На нем проехать верхом сможешь ли?
Гармошка в моей руке.
На ней играть сможешь ли?

Типовой напев 13

45.

8 4,0 s

Ша - вы - лыы - ры кош - кай бер - ген

2 3,7 s

Кай - да че - лип о - лур ир - ги?

3 3,9 s

Чаа - - - ка - йы кы - за бер - ген

4 4,4 s

Кай - да чан - нап о - лур ир - ги?

5 3,6 s

Хөн - де - р - ге - зи кош - ка - й бер - ген

6 3,5 s

Кай - да че - лип ту - ру - лаир ги?

7 3,5 s

Хө - ре - ке - йи сын - мас бол - ган

8 4,4 s

Кай - да чаң - нап о - лур ир - ги?

9 3,5 s

Кү - зүн кү - зээн кү - зээн ол бе? 3,3 s

10 3,3 s

Кү - зу - рум - нуг а - рыг ол бе? 3,7 s

11 3,7 s

Кү - зеп ал - ган э - жиң ол бе? 3,5 s

12 3,5 s

Күс - тү - гүр - ле хү - рен у - руг?

Шавылыры кошкай берген
Кайда челип олур ирги?
Чаакайы кыза берген
Кайда чаннап олур ирги?

Где же бежит рысью
Со своей ослабевшей задней подпругой?
Где же характер показывает
Со своей покрасневшей щекой?

Хөндөргези кошкай берген
Кайда челип туру-ла ирги?
Хөрекейи сынмас болган
Кайда чаңнап олур ирги?

Где же бежит рысью
Со своей ослабленной передней подпругой?
Где же характер показывает
С думой, не вмещающей в грудь?

Күзүн күзээн күзээн ол бе?
Кузурумнуг арыг ол бе?
Күзеп алган эжиң ол бе?
Күстүгүр-ле хүрэн уруг?

Неужели эта твоя осенняя стоянка
Лес с опавшей хвоей.
Неужели эта твоя желанная подруга
Сутулая коричневая девушка.

Чайын чайлаар чайлаан ол бе?
Чашпанныг-ла сарыг хона?
Сактып алган эжиң ол бе?
Часпыгыр-ла сарыг уруг?

Неужели эта твоя летняя стоянка
Заросший сорняками желтое стойбище.
Неужели подруга, по которой скучал
Узколицая светлая девушка.

Типовой напев 14

46.

8 4,6 s
Ий - ле хем - ниң иш - ти - ней - - де

2 4,7 s
И - нек чи - вес си - ген - не ба[р].

3 4,6 s
Иш - тим - хөң - нүм чам - дыы бол - га[н]

4 4,7 s
И - де - гел - диг че - рим ол - - - ду[р].

8 4,7 s
Ка - ра - Бо - ра аът - тыг - ла мен 5,1 s

2
Хал - дып ке - зип чо - раай - ла мен.

3 4,7 s
Кай - гал ка - ра э - жим се - нээ

4 4,6 s
Ка - жан - даа - ла ы - нак ту - р мен.

Ий-ле хемниң иштинейде
Инек чивес сиген-не бар.
Иштим-хөңнүм чамдыы болган
Идегелдиг черим ол-дур.

В ийской долине есть трава,
Корова сено которой не ест.
Частью моей души ставшая
Эта надежная местность.

Кара-Бора аъттыг-ла мен
Халдып кезип чораай-ла мен.
Кайгал кара эжим сеңээ
Кажан-даа-ла ынак тур мен.

Кара-Бора – моя лошадь,
Буду скакать на ней я.
Тебя, мой славный друг,
Навсегда люблю я.

Типовой напев 15

47.

1 5,2 s
Сы - ы - н - мый - гак ту - р - лаа бол - ган

2 4,5 s
Сы - н - нар а - даа Ий - ле хе - мим.

3 4,4 s
Сы - ры - н - нал - ды - р че - лип ке - ли - р

4 4,2 s
Сы - ын баш - тыг са - рыг ча - рым.

5 4,5 s
Э - лик - хул - бүс тур - лаа бол - - - ган

6 4,3 s
Э - зим а - даа Ий - ле хе - м - ни.

7 4,0 s
Э - зи - н - нел - ди - р че - лип о - - - рар

8 3,9 s
Э - лик баш - тыг са - рыг ча - - - рым.

Сыын-мыйгак турлаа болган
Сыннар адаа Ий-ле хемим.
Сырынналдыр челип келир
Сыын баштыг сарыг чарым.

Маралов-маралух ставшая стоянкой
На подножии хребтов горных моя долина Ий.
С легким ветерком прибежит рысью ко мне
С головой как у марала мой светло-желтый олень.

Элик-хулбүс турлаа болган
Эзим адаа Ий-ле хемни.
Эзиннелдир челип олар
Элик баштыг сарыг чарым.

Самок-самцов косуль ставшая стоянкой
У подлесья моя долина Ий.
С ветерком прибежит рысью ко мне
С головой как у косули мой светло-желтый олень.

48.

Элик-хулбүс турлаа болган
Эзим адаа Ий-ле хемни.
Эзиннелдир челип олар
Элик баштыг сарыг чарым.

Самок-самцов косуль ставшая стоянкой
У подлесья моя долина Ий.
С ветерком прибежит рысью ко мне
С головой как у косули мой светло-желтый олень.

Типовой напев 16

49.

Ий - и - Дас - кыл ба - а - ры - н - да 3,7 s

И - ви мал - дап чо - руу[p] се - н бе? 3,1 s

И - виң соон - да, мал - ды - ң соо - н - да 3,2 s

И - ви ма - нап чо - руу - ру - н - ну. 3,6 s

Ко - жа - Дас - кыл баа - - - ры - н - да 2,8 s

Хо - каш сү - рүп чо - руур се - н бе? 2,9 s

Хо - каш соон - да, мал - дың соо - н - да 2,8 s

Хоор - - - ту - нуп чо - руур се - н бе? 2,7 s

Ийи-Даскыл баарында
Иви малдап чоруур сен бе?
Ивиң соонда, малдың соонда
Иви манап чорууруңну.

У гольца Ийи-Даскыл
За стадом оленей будешь ли ходить?
За оленем вслед, за скотом вслед,
Оленей стережешь ты.

Кожа-Даскыл баарында
Хокаш сүрүп чоруур сен бе?
Хокаш соонда, малдың соонда
Хоортунуп чоруур сен бе?

У гольца Кожа-Даскыл
За годовалым оленем будешь ли ходить?
За годовалым оленем вслед, за скотом вслед,
За ними будешь ли ходить?

4 слогоритмический тип

Типовой напев 17

50.

8 Ы - р - лап - кан дээш ме - ни кан - чаар 3,4 s

2 Ы - р - гай - би - ле ка - гар э - вес. 3,5 s

3 Ы - р - га - й - би - ле как - са - даа - ла 3,3 s

4 Ы - р - лап чо - руур каг - бас - ла мен. 3,7 s

Ырлапкан дээш мени канчаар
 Ыргай-биле кагар эвес.
 Ыргай-биле какса-даа-ла
 Ырлап чоруур кагбас-ла мен.

За то, что я спела, что со мной сделают.
 Иргой же не будут бить.
 Иргой хоть и будут бить,
 Петь не перестану я.

51.

Самалгадай киреримде
 Сарыг торгум кедип аар мен.
 Сарымайга дужарымда
 Саванцанып чунуп аар мен.

В Самалтай когда поеду,
 Из желтого шелка (халат) надену я.
 На свидание с милым когда пойду,
 Помоюсь мылом я.

Эрзин-Тесче киреримде
 Эрзин торгум кедип аар мен.
 Эжикейге дужарымда
 Эриннерим будуп аар мен.

В Эрзин-Тес когда поеду,
 Из пестрого шелка (халат) надену я.
 На свидание с другом когда пойду,
 Накрашу губы я.

52.

Чортуп ажар Толбул сынын
 Шоочалап кагган эвес.
 Чортуп келир мээң эжим
 Чооп барган, канчап барган.

Толбулский хребет, по которому скачут медленно,
 Замком не закрыли ведь.
 Медленно прискачет ли мой друг?
 Что с ним случилось, где он пропал?

Халдып ажар Толбул сынын
 Хаалгалап кагган эвес.
 Халдып келир мээң эжим
 Канчап барган, чооп барган.

Толбулский хребет, по которому скачут,
 Воротами не закрыли ведь.
 Прискачет мой ли друг?
 Где он пропал, что с ним случилось?

53.

Черим болган, чуртум болган
 Чеди дыттыг Чекпелигни.
 Чемим болган аъжым болган

Ставший моей землей, ставший моей родиной
 Семилиственничный Чекпелиг мой.
 Ставший моей пищей, ставший моим питьем

Чеди аяк сүттүг шайым.

Семипиалочный молочный чай.

Аалым болган, чуртум болган
Алды дыттыг Чекпелигни
Аъжым болган чемим болган
Алды аяк сүттүг шайым
54.

Ставший моим аалом, ставший моей родиной
Шестилиственничный Чекпелиг мой.
Ставший моей едой, ставший моим питьем
Семипиалочный молочный чай.

Инек малдыг кадай аар дээш
Иви чараш малың кардын.
Хой-ла малдыг кадай аар дээш
Хокаш чараш малың кагдын.

Со стадом коров жену чтоб взять,
Оленей красивых стадо ты бросил.
С отарой овец жену чтоб взять,
Годовалых оленят красивых стадо ты бросил.

Типовой напев 18

55.

3,0 s
Ол - ла ча - рык, бо - ла ча - рык

2 3,5 s
Ий - и чур - туг бо - лу - рум кай.

3 2,8 s
О - он би - ле, мо - он би - ле

4 2,6 s
Ий - и эш - тиг бо - лу - рум кай.

5 2,7 s
Хал - дып а - жа - р ха - ха - на сы - нын

6 2,7 s
Хаал - - - га - [л]ап каг - ган э - мес.

7 2,5 s
Ка - рак - ку - лаа бу - дун чү - ве

8 2,7 s
Хал - дып а - жып кээр - - - лей - нен.

9 2,7 s

Чор - туп а - жар Тол - бу - л сы - ны - н

10 2,6 s

Соо - - - ча - лап каг - ган э - мес.

11 2,5 s

Чо - раан бо - ду бу - дун чу - ме

12 2,5 s

Чор - туп а - жын кээр - - - лей - нен.

Ол-ла чарык, бо-ла чарык
Ийи чуртуг болурум кай.
Оон-биле, моон-биле
Ийи эштиг болурум кай.

Халдып ажар хана сынын
Хаалгаап кагган эмес.
Карак-кулаа будун чүве
Халдып ажып кээр-ле ийнен.

Чортуп ажар Толбул сынын
Соочалап кагган эмес.
Чораан боду будун чуме
Чортуп ажын кээр-ле ийнен.

56.

Төрүттүнген мээң чуртум
Төөгүлүг Толбул чүве.
Төрээн чурттуң кады-чимис
Дөгерези бар-ла чүве, ээ, бар-ла чүве.

Та сторона, эта сторона,
Были бы у меня две стоянки.
То с тем, то с этим,
Были бы у меня два друга.

Похожий на стену перевал, по которому скачут,
Воротами не закрыли ведь.
Глаза-уши его целые,
Приедет же, прискачет же он.

Толбулский хребет, по которому скачут медленно,
Замком не закрыли ведь.
Тело его все целое,
Шагом приедет же, прискачет же он.

Страна, где я родилась
Это исторический Толбул.
Все ягоды-фрукты родины
Там имеются, ээ, там имеются.

Типовой напев 19

57.

1 5,2 s
Та - раан та - раа да - зыр шөл - де

2 4,7 s
Тап - тыг ү - нүп о - лур - ла_ый - наан.

3 4,6 s
Та - ныш - ка - ным таан - даа ы - - - рак

4 5,7 s
Сак - тып - бо - дап о - лур - ла_ый - наан.

5 4,6 s
Хен - че та - раа, хе - век та - раа

6 5,1 s
Ке - дээр ү - нүп о - лур - ла_ый - наан.

7 4,6 s
Э - жи - ке - ним ы - рак чер - де

8 4,3 s
О - ну та - ныыр шаг - лыг сен бе.

Тараан тараа дазыр шөлде
Таптыг үнүп олур-ла ыйнаан.
Танышканым таан-даа ырак
Сактып-бодап олур-ла ыйнаан.

Хенче тараа, хевек тараа
Кедээр үнүп олур-ла ыйнаан.
Эжикеним ырак черде
Ону таныыр шаглыг сен бе.

Хлеб, посеянный на голом поле
Конечно хорошо растет.
Знакомый мой очень далеко
Конечно скучает обо мне.

Маленький хлеб, хлеб-посо
Конечно растет в стороне гор.
Мой друг в далекой местности
Узнаешь ли ты его?

2.2. БҮРЛЭР

«ӨДҮГЕН-ТАЙГА»

58.

8 Ө - дү - ген - - - Тай - га чурт - туг - - - ла мен, 8,2 s

2 Өй - гээм - - - чи - зиг чыт - тыг - - - ла мен. 8,8 s

3 Ша - рым - - - Тай - га чурт - туг - - - ла мен, 8,6 s

4 Шаа - нак - - - си - ген чыт - тыг - - - ла мен. 9,9 s

5 Э - дер ча - рым мы - ныш - сым - за 8,9 s

6 Э - лик суг - да де - зиг - ле чок. 9,3 s

7 Мын - ды ча - ры - м мы - ныш - сым - за 8,7 s

8 Мый - гак суг - да де - зиг - ле чок. 9,3 s

9 Эр - ти - не - лиг - д - ген - ни 8,0 s

10 Э - рес а - чы ээ - зи - ле мен. 8,8 s

11 Э - зим - ар - га ка - дыр - берт - ти 7,8 s

12 Эг - лиш ди - вес ээ - зи - ле мен. 8,0 s

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
 Өйгээмчизиг чыттыг-ла мен.
 Шарым-Тайга чурттуг-ла мен,

Одуген-Тайга – родная местность моя,
 Багульником пахну я.
 Шарым-Тайга – родная местность моя,

Шаанак сиген чыттыг-ла мен.

Эдер чарым мыныпсымза
Элик сугда дезиг-ле чок.
Мынды чарым мыныпсымза
Мыйгак сугда дезиг-ле чок.

Эртинелиг Өдүгенниң
Эрес аңчы ээзи-ле мен.
Эзим-арга кадыр-берттиң
Эглиш дивес ээзи-ле мен.
59.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
Өйгээмчизиг чыттыг-ла мен.
Чалым-Тайга чурттуг-ла мен,
Шаанак сиген одарлыг мен.

Элезинниг Өдүгенниң
Эрес аңчы ээзи-ле мен.
Хайыралдыг Өдүгенниң
Кайгал аңчы ээзи-ле мен.
Хайыралдыг Өдүгенниң
Кайгал аңчы ээзи-ле мен.
60.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
Өйгээмчи сиген чыттыг-ла мен.
Чалым-хая чурттуг-ла мен,
Шаанак сиген чыттыг-ла мен.

Мынар мынды мыныпсымза
Мыйгак сугда дезиг-ле чок.
Аъдым, чарым мыныпсымза
Адыг ында дезиг-ле чок.

Шарлан каыттар аразында
Чаштып маннаанн чарым туру.
Чалым туруг аразындан
Чаржып унер аңчыларны.
61.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
Өйгээмчи сиген чыттыг-ла мен.
Шарым-Тайга чурттуг-ла мен,
Шаанак сиген чыттыг-ла мен.

Мынды чарым мыныпсымза
Мыйгак сугда дезиг-ле чок.
Эдер чарым мыныпсымза
Элик сугда дезиг-ле чок.
62.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
Өйгээмчи сиген чыттыг-ла мен.
Шарым-Тайга чурттуг-ла мен,

Можжевельником-травой пахну я.

На верхового оленя сяду –
Косуля не убежит.
На важенку сяду –
Маралуха не убежит.

Сокровенного Одугена
Мужественный охотник, хозяин я.
Горного леса-тайги отвесной-труднопроходимой
Несгибаемый хозяин я.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
Багульником пахну я.
Чалым-Тайга – родная местность моя,
Имею пастбище, пахнущее можжевельником-травой.

Песчаного Одугена
Мужественный охотник, хозяин я.
Милостливого Одугена
Удалой охотник, хозяин я.
Милостливого Одугена
Удалой охотник, хозяин я.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
Багульником-травой пахну я.
Чалым-хая – родная местность моя,
Можжевельником-травой пахну я.

На верховую важенку сяду –
Маралуха не убежит.
На коня, на оленя сяду –
Медведь не убежит.

Среди осиновых хребтов,
Прячься, бегают мой верховой олень.
Со стороны неприступной скалы, отвесной скалы,
Состязаясь, выходят охотники.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
Багульником-травой пахну я.
Шарым-Тайга – родная местность моя,
Можжевельником-травой пахну я.

На важенку сяду –
Маралуха не убежит.
На верхового оленя сяду –
Косуля не убежит.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
Багульником-травой пахну я.
Шарым-Тайга – родная местность моя,

Шаанак сиген чыттыг-ла мен.
63.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
Өйгээмчизиг чыттыг-ла мен.
Шарым-Тайга чурттуг-ла мен
Шаанак сиген одарлыг мен.

Иви чарым мыныпсымза
Элик сугда дезиг-ле чок.
Мынды чарым мыныпсымза
Мыйгак сугда дезиг-ле чок.
64.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
Өйгээмчизиг чыттыг-ла мен.
Чалым-Тайга чурттуг-ла мен,
Шаанак сиген одарлыг мен.
65.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
Өйгээмчизиг чыттыг-ла мен.
Шарым-Тайга чурттуг-ла мен,
Шаанак сиген чыттыг-ла мен.

Мынды чарым мыныпсымза
Мыйгак сугда дезиг-ле чок.
Эдер чарым мыныпсымза
Элик сугда дезиг-ле чок.

Агар-Белим терең-даа бол
Харбап кежер сугжу-ла мен.
Каскак черниң аңын аңнаар
Калыынныг-ла аңчы-ла мен.

Эгер-Белим терең-даа бол
Эштип кежер сугжу-ла мен.
Эзим черниң элиин аңнаар
Эдискилээр аңчы-ла мен,
Эдискилээр аңчы-ла мен,
66.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
Өйгээмчизиг чыттыг-ла мен.
Шарым-Тайга чурттуг-ла мен,
Шаанак сиген чыттыг-ла мен.
67.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
Өйгээмчизиг чыттыг-ла мен.
Шарым-Тайга чурттуг-ла мен,
Шаанак сиген одарлыг мен.

Эдер чарым мыныпсымза
Эликти-ле эккээр-ле мен.
Мынды чарым мыныпсымза
Мыйгак андан адып кээр мен.

Можжевельником-травой пахну я.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
Багульником пахну я.
Шарым-Тайга – родная местность моя,
Имею пастбище, пахнущее можжевельником-травой.

На оленя сяду –
Косуля не убежит.
На важенку сяду –
Маралуха не убежит.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
Багульником пахну я.
Чалым-Тайга – родная местность моя
Имею пастбище, пахнущее можжевельником-травой.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
Багульником пахну я.
Шарым-Тайга – родная местность моя,
Можжевельником-травой пахну я.

На важенку сяду –
Маралуха не убежит.
На верхового оленя сяду –
Косуля не убежит.

Река Агар-Белим хоть и глубока,
Переплывающий ее гребя руками водник же я.
Промышляющий по крутым склонам
Удалой охотник же я,

Река Эгер-Белим хоть и глубока,
Переплывающий ее гребя руками водник же я.
Приманивающий по лесам
Охотник на косуль же я.
Охотник на косуль же я.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
Багульником пахну я.
Шарым-Тайга – родная местность моя,
Можжевельником-травой пахну я.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
Багульником пахну я.
Шарым-Тайга – родная местность моя,
Имею пастбище, пахнущее можжевельником-травой.

На верхового оленя сяду –
Косулю обязательно привезу я.
На важенку сяду –
Маралуху обязательно привезу я.

68.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
 Өйгээмчизиг чыттыг-ла мен.
 Шарым-Тайна чурттуг-ла мен,
 Шаанак сиген чыттыг-ла мен.

Кайгамчыктыг Өдүгеннин
 Кайгал-эрес оглу-ла мен.
 Эртинелиг Өдүгеннин
 Эрге-чассыг оглу-ла мен.
 69.

Өдүген-Тайга чурттуг-ла мен,
 Өйгээмчизиг чыттыг-ла мен.
 Шарым-Тайга чурттуг-ла мен,
 Шаанак сиген одарлыг мен.

Хайыралдыг Өдүгеннин
 Кайгал аңчы ээзи-ле мен.
 Эдер чарым мыныпсымза
 Элик-хулбус дезиг-ле чок.

Энерелдиг Өдүгеннин
 Эрес аңчы ээзи-ле мен.
 Эдер чарым манапсымза
 Элик-хулбус дезиг-ле чок.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
 Багульником пахну я.
 Шарым-Тайга – родная местность моя,
 Можжевельником-травой пахну я.

Удивительного Одугена
 Храбрый-мужественный сын я.
 Драгоценного Одугена
 Ласковый-нежный сын я.

Одуген-Тайга – родная местность моя,
 Багульником пахну я.
 Шарым-Тайга – родная местность моя,
 Имею пастбище, пахнущее можжевельником-травой.

Милостливого Одугена
 Удалой охотник, хозяин я.
 На верхового оленя сяду –
 Косули не убегут.

Дорогого Одугена
 Мужественный охотник, хозяин я.
 На верхового оленя сяду –
 Косули не убегут.

«ЧАШПЫ-ХЕМ»

70.

Чаш - пы - Хем - ни - н чаш - ла хаак - ка 7,2 s

Чаш - пы - Хем - ни - н чаш - ла хаак - ка 3

Ча - да - га - н - нап ор - ба - дың бе. 6,5 s

Ча - ра чел - зип ке - ли - ри - м - ге, 3

Чаш - ты хо - на бе - р - бе - ди - н бе, 6,5 s

бе - р - бе - ди - н бе. 9,4 s

Хө - ну бат - ка - н Чаш - пы - Хем - ге 7,2 s

Хөө - ме й - леп ор - ба - дың бе. 6,5 s

Хө - ме чел - зип ке - ли - ри - м - ге 3

Кор - бээ - чен - нээр чо - р - ба - дың бе, 6,5 s

чо - р - ба - дың бе. 18 9,4 s

Чашпы-Хемнің чаш-ла хаакка
 Чадаганнап орбадың бе.
 Чара челзип келиримге,
 Чашты хона бербедің бе, бербедің бе

В Чашпы-Хеме у молодого ивняка
 На чадагане ты играл же, ты играл же.
 Когда я примчался рысью,
 Ты быстро спрятался же, спрятался же.

Хөну баткан Чашпы-Хемге
Хөөмейлеп орбадың бе
Хөме челзип келиримге
Корбээченнээр чорбадың бе, чорбадың бе.
71.

Аалдар чайлаар аян-шыктыг

Айы-бези арбын Чашпым,
арбын Чашпым.

Ажык черден келген чоннар
Айын-безин кайгап чанар,
кайгап чанар.

Өглер чайлаар өлең-шыктыг

Өлук-дииңниг өргүн Чашпым,
өргүн Чашпым.

Өске черден келген чоннар
Өлук-дииңин кайгап чанар,
кайгап чанар.

Чашпы-Хемниң чаш-ла хаакка
Чадаганнап орбадың бе,

орбадың бе.

Чара челзип келиримге,
Чашты хона бербедиң бе,
бербедиң бе.

Хөну баткан Чашпы-Хемге
Хөөмейлеп орбадың бе,

орбадың бе.

Хөме челзип келиримге,
Корбээченней бербедиң бе,
бербедиң бе.

72.

Чашпы-Хемниң чайлаг Хаака
Чадаганнап орбадың бе.
Чара челзип келиримге,
Чаштына хона бербедиң бе, бербедиң бе,

Аалдар чайлаар аян-шыктыг

Аңы-меңи арбын Чашпым
Айлык черден келген чоннар
Айын-безин кайгап чанар, кайгап чанар
73.

Аалдар чайлаар аян-шыктыг

Айы-бези арбын Чашпым.
Айлык черден келген чоннар

В просторном Чашпы-Хеме
Хоомей же пел ты.

Когда я примчался рысью,
Ты сделал вид, что не видел же, что не видел же.

Аалы проводят лето на летнем стойбище, где
долины-луга,
Сараной-кандыком обилен мой Чашпы,
мой Чашпы.

Из степной местности приехавшие люди,
Саране-кандыку удивляясь, уедут домой,
удивляясь, уедут домой.

Юрты проводят лето на летнем стойбище, где
осока-луга,
Пушницей-белкой богатый мой Чашпы,
мой Чашпы.

Из других мест приехавшие люди,
Пушнине-белке удивляясь, уедут домой,
удивляясь, уедут домой.

В Чашпы-Хеме у молодого ивняка
На чадагане ты играл же,
ты играл же.

Когда я примчался рысью,
Ты быстро спрятался же,
спрятался же.

В просторном Чашпы-Хеме
Хоомей ты пел же,
ты пел же.

Когда я примчался рысью,
Ты же сделал вид, что не видишь,
что не видишь.

У Чашпы-Хема на летнем стойбище Хаак
На чадагане ты играл же.
Когда я примчался рысью,
Ты быстро спрятался же, спрятался же.

Аалы проводят лето на летнем стойбище, где
долины-луга,
Зверем обилен мой Чашпы.
Из далекой местности⁶⁸ приехавшие люди,
Саране-кандыку удивляясь, уедут домой.

Аалы проводят лето на летнем стойбище, где
долины-луга,
Сараной-кандыком обилен мой Чашпы.
Из далекой местности приехавшие люди,

⁶⁸ Местности, находящейся на расстоянии месячного пути.

Айын-безин кайгап чанар.

Өглер чайлаар өлең-шыктыг

Өлук-диинниг өргүн Чашпым
Өске черден келген чоннар
Өлук-диинин кайгап чанар.

Чашпы-Хемниң чаш-ла хаакка
Чадаганнап оорбадың бе.
Чаза челзип келиримге,
Чаштына хона бербедиң бе.

Хондергейниң кок-ле хаакка
Хөөмейлеп оорбадың бе.
Хөме челзип келиримге,
Корбээченней бербедиң бе, бербедиң бе.

74.

Чашпы-Хемниң чайлагларга
Чадаганнап орбадың бе, орбадың бе.
Чаза челзип келиримге,
Чашты хона бербедиң бе, бербедиң бе.

Хондергейниң кок-ле хаакка
Хөөмейлеп оорбадың бе.
Хөме челзип келиримге,
Корбээченней бербедиң бе, бербедиң бе.

75.

Аалдар чайлаар аян-шыктыг

Айы-бези арбын Чашпым
Айлык черден келген чоннар
Айын-безин кайгап чанар, кайгап чанар.

Өглер чайлаар өлең-шыктыг

Өлук-диини өргун Чашпым
Өске черден келген чоннар
Өлук-диинин кайгап чанар, кайгап чанар.

Чашпы-Хемниң чаш-ла хаакка
Чадаганнап оорбадың бе.
Чаза челзип келиримге,
Чашты хонар чорбадын бе, чорбадын бе.

Хөну баткан Чашпы-Хемге
Хөөмейлеп орбадың бе
Хөме челзип келиримге
Корбээченнээр чорбадың бе, чорбадың бе.
Хөме челзип келиримге

Сараной-кандыком удивляясь, уедут домой.

Юрты проводят лето на летнем стойбище, где
осока-луга,
Пушниной-белкой богатый мой Чашпы.
Из других мест приехавшие люди,
Пушнине-белке удивляясь, уедут домой.

В Чашпы-Хеме у молодого ивняка
На чадагане ты играл же.
Когда я примчался рысью,
Ты быстро спрятался же.

В Хондергее у молодого ивняка
Хоомей ты пел же.
Когда я примчался рысью,
Ты сделал вид, что не видишь же, что не видишь же.

В Чашпы-Хеме у молодого ивняка
На чадагане ты играл же, ты играл же.
Когда я примчался рысью,
Ты быстро спрятался же, спрятался же.

В Хондергее у молодого ивняка
Хоомей ты пел же.
Когда я примчался рысью,
Ты сделал вид, что не видишь же, что не видишь же.

Аалы проводят лето на летнем стойбище, где
долины-луга,
Сараной-кандыком обилен мой Чашпы.
Из далекой местности люди приехавшие,
Саране-кандыку удивляясь, уедут домой.

Юрты проводят лето на летнем стойбище, где
осока-луга,
Пушниной-белкой богатый мой Чашпы.
Из других мест люди приехавшие,
Пушнине-белке удивляясь, уедут домой.

В Чашпы-Хеме у молодого ивняка
На чадагане ты играл же.
Когда я примчался рысью,
Ты быстро спрятался же, спрятался же.

В просторном Чашпы-Хеме
Хоомей ты пел же.
Когда я примчался рысью,
Ты сделал вид, что не видишь же, не видишь же.
Когда я примчался рысью,

Корбээннээр чорбадың бе, чорбадың бе.

Ты сделал вид, что не видишь же, не видишь же.

«ТООРА-ХЕМ»

76.

Доо - ра - ла, кы - я - ла са - гын - мас мен, 4,9 s

Тоо - ра - ла - Хе - мим - не доо - раш - кы - лыг. 4,9 s

Чай - зы - ла, кый - зы - ла са - гын - мас мен, 4,6 s

Ча - лың - на шө - лүм - не ча - маш - кы - лыг. 4,9 s

Кы - жын - на кыш - таар - ла кы - р - ган - на Сал - дам, 4,5 s

Кы - ры - ла сы - на - р - ла эн - чек каг - бас. 4,8 s

Чай - ын - на чай - лаар - ла Чек - пе - лиг - ге, 4,7 s

Чо - да - ла сы - на - р - ла и - дик кет - пес. 4,3 s

Доора-ла, кыя-ла сагынмас мен,
Тоора-ла-Хемим-не доорашкылыг.
Чайзы-ла, кыйзы-ла сагынмас мен,
Чалың-на шөлүм-не чамашкылыг.

О другом, о постороннем не буду думать я,
Мой Тоора-Хем имеет мясо [рыбу].
Об ином, о постороннем не буду думать я,
Мой Чалын-Шол имеет заплату.

Кыжын-на кыштаар кырган-на Салдам,
Кыры сынар-ла энчек кагбас.

Зимой зимуют в старом Салдаме,
Честное слово, войлочным покрывалом не
укрываются.

Чайын-на чайлаар Чекпелиге,

Проводят лето в Чекпелиге,

Чода-ла сынар-ла идик кетпес.
77.

Доора-ла, кыя-ла сагынмас мен,
Тоора-ла-Хемим-не кадыргылыг.
Тогдук-ла кужу-ла ужуп-ла келгеш,
Тодуп-ла чанар-ла Тоора-ла-Хемим.

Чайзы-ла, кыйзы-ла сагынмас мен,
Чалың-на шөлүм-не чамашкылыг.
Сайлык-ла кужу-ла ужуп-ла келгеш,
Сактып-ла чанар-ла Чалың-на-Шөлүм.

Кыжын-на кыштаар-ла кырган-на Салдам,
Кыры-ла сынар-ла элдик-ле кетпес.

Чайын-на чайлаар-ла Чекпелигге,
Чода-ла сынар-ла идик-ле кетпес.
Чайын-на чайлаар-ла Чекпелигге,
Чода-ла сынар-ла идик-ле кетпес.
78.

Чайзы-ла, кыйзы-ла сагынмазын,
Чалың-на шөлүм-не чамашкылыг.
Тогдук-ла кужкаш-ла ужуп-ла келгеш,
Тодуп-ла чанган-ла Тоора-ла-Хемим.

Кыжын-на кыштаар-на кырган-на Салдам,
Кыры-ла сынар-ла элдик-ле кетпес.
79.

Доора-ла, кыя-ла сагынмазын,
Тоора-ла-Хемим доорашкылыг.
Тогдук-ла кушкеш-ла ужуп келгеш,
Тодуп-ла чанар-ла Тоора-ла-Хемим.
80.

Доора-ла, кыя-ла сагынмас мен,
Тоора-ла-Хемим-не кадыргылыг.
Тогдук-ла куштар-ла ужуп-ла келгеш,
Тодуп-ла чанар-ла Тоора-ла-Хемим.

Чайзы-ла, кыйзы-ла сагынмас мен,
Чалың-на-Шөлүм-не чамашкылыг.
Сайлык-ла куштар-ла ужуп-ла келгеш
Сактып-ла чанар-ла Чалың-на-Шөлүм.
Сактып-ла чанар-ла Чалың-на-Шөлүм.

Кыжын-на кыштаар кырган-на Салдам,
Кыры-ла сынар-ла энчек кагбас.

Чайын-на чайлаар-на Чекпелигге,
Чода-ла сынар-ла идик-ле кетпес,
Чода-ла сынар-ла идик-ле кетпес.
81.

Честное слово, обувь не носят.

О другом, о постороннем не буду думать я,
Мой Тоора-Хем имеет хариусов.
Дрофа птица прилетает,
Наевшись, улетает из моего Тоора-Хема.

Об ином, о постороннем не буду думать я,
Мой Чалын-Шол имеет заплату.
Трясогузка птица прилетает,
Скучая, улетает из моего Чалын-Шола.

Зимой зимуют в старом Салдаме,
Честное слово, войлочным покрывалом не
укрываются.
Проводят лето в Чекпелиге,
Честное слово, обувь не носят.
Проводят лето в Чекпелиге,
Честное слово, обувь не носят.

Об ином, о постороннем не буду думать я,
Мой Чалын-Шол имеет заплату.
Дрофа птица прилетает,
Наевшись, улетает из моего Тоора-Хема.

Зимой зимуют в старом Салдаме,
Честное слово, не носят рукавицы.

О другом, о постороннем не буду думать я,
Мой Тоора-Хем имеет мясо [рыбу].
Дрофа птица прилетает,
Наевшись, улетает из моего Тоора-Хема.

О другом, о постороннем не буду думать я,
Мой Тоора-Хем имеет хариусов.
Дрофа птица прилетает,
Наевшись, улетает из моего Тоора-Хема.

Об ином, о постороннем не буду думать я,
Мой Чалын-Шол имеет заплату.
Трясогузка птица прилетает,
Скучая, улетает из моего Чалын-Шола.
Скучая, улетает из моего Чалын-Шола.

Зимой зимуют в старом Салдаме,
Честное слово, войлочным покрывалом не
укрываются.
Проводят лето в Чекпелиге,
Честное слово, обувь не носят,
Честное слово, обувь не носят.

Доора-ла, кыя-ла сагынмас мен,
Тоора-ла-Хемим доорашкылыг.
Тогдук-ла куштар-ла ужуп-ла келгеш,
Тодуп-ла чанар-ла Тоора-ла-Хемим.

Чайзы-ла, кыя-ла сагынмас мен,
Чалың-на-Шөлүм-не чамашкылыг.
Сайлык-ла кушта-ла ужуп-ла келгеш,
Сактып-ла чанар-ла Чалың-Шөлүм.
82.

Доора-ла, кыя-ла сагынмас мен,
Тоора-ла-Хемим-не кадыргылыг.
Тогдук-ла кужу-ла ужуп-ла келгеш,
Тодуп-ла чанар-ла Тоора-ла-Хемим.

Чайзы-ла, кыйзы-ла сагынмас мен,
Чалың-на-Шөлүм-не чамашкылыг.
Сайлык-ла кужу-ла ужуп-ла келгеш,
Сактып-ла чанар-ла Чалың-на-Шөлүм.

Кыжын-на кыштаар-ла кырган-на Салдам,
Кыры-ла сынар-ла энчек-ле тутпас.

Чайын-на чайлаар-ла Чекпелигге,
Чода-ла сынар-ла идик-ле кетпес.
Чайын-на чайлаар-ла Чекпелигге,
Чода-ла сынар-ла идик-ле кетпес.

О другом, о постороннем не буду думать я,
Мой Тоора-Хем имеет мясо [рыбу].
Дрофа птица прилетает,
Наевшись, улетает из моего Тоора-Хема.

Об ином, о постороннем не буду думать я,
Мой Чалын-Шол имеет заплату.
Трясогузка птица прилетает,
Скучая, улетает из моего Чалын-Шола.

О другом, о постороннем не буду думать я,
Мой Тоора-Хем имеет хариусов.
Дрофа птица прилетает,
Наевшись, улетает из моего Тоора-Хема.

Об ином, о постороннем не буду думать я,
Мой Чалын-Шол имеет заплату.
Трясогузка птица прилетает,
Скучая, улетает из моего Чалын-Шола.

Зимой зимуют в старом Салдаме,
Честное слово, войлочным покрывалом не
укрываются.

Проводят лето в Чекпелиге,
Честное слово, обувь не носят.
Проводят лето в Чекпелиге,
Честное слово, обувь не носят.

«ТОЖАМА»

83.

О - ра - ны_м - ны - н То - - - жа - ма - м - нын 5,7 s

Он - на он - нуг са - - - рыг че - чээ. 6,2 s

О - ра - ным - да То - - - жа - ма - м - да 6,3 s

О - на бе_р - ге - н о - - - лур - ла боор. 6,4 s

Че - ри - мей - ниң То - - - жа - ма - м - ның 6,5 s

Че - ди он - нуг са - - - рыг че - чээ 6,9 s

Че - ри - мей - де То - - - жа - ма - м - да 6,5 s

Чет - чи бе - р - ген о - - - лу - р - ла боор, 8

о - - - лур - ла боор. 9,6 s

Оранымның Тожамамның
Он-на өңнуг сарыг чечээ
Оранымда Тожамамда
Она берген олур-ла боор.

Черимейниң Тожамамның
Чеди өңнуг сарыг чечээ
Черимейде Тожамамда

Моего края Тожама
Десять разноцветных желтых цветов
В моем крае Тожама
Увядавшие стоят, навверное.

Моей земли Тожама
Семь разноцветных желтых цветов
На моей земле Тожама

Четчи берген олур-ла боор, олур-ла боор.
84.

Черимейниң Тожамамның
Чеди өңнуг сарыг чечээ
Черимейде Тожамамда
Четчи берген олур ыйнаан *оо, ооо, оо.*

Оранымның Тожамамның
Он-на өңнуг сарыг чечээ
Оранымда Тожамамда
Оңа берген олур ыйнаан *оо, ооо, оо.*

Бедик артты ажарымны
Чоруум билзин, куудийим билзин.

Уруг эшке дужарымны
Хувум билзин, салым билзин.
85.

Черимейниң Тожамамның
Чеди өңнуг чараш чечээ
Черимейде Тожамамда
Четчи берген олур-ла боор, *оо, аа, оок.*

Оранымның Тожамамның
Он-на өңнуг сарыг чечээ
Оранымда Тожамамда
Онза чараш олур-ла боор, *оо, аа, оок.*

Чазак-чазак чарыларым
Чазыт-Тайга оџдун оџттаар.
Чараш кара мээң эжим
Чазыт-Тайга чурттуг-ла ыйнаан, *оо, аа, оок.*
Чараш кара мээң эжим
Чазыт-Тайга чурттуг-ла ыйнаан, *оо, аа, оок.*

Созревшие стоят, наверное, стоят, наверное.

Моей земли Тожама
Семь разноцветных желтых цветов
На моей земле Тожама
Созревшие стоят, наверное, стоят, наверное, о.

Моего края Тожама
Десять разноцветных желтых цветов
В моем крае Тожама
Увядавшие стоят, наверное, о.

Как высокий перевал переехать,
Моя поездка пусть знает, мой верховой олень
пусть знает.
С девушкой-подругой когда мне увидеться,
Моя судьба пусть знает, моя доля пусть знает.

Моей земли Тожама
Семь разноцветных желтых цветов
На моей земле Тожама
Созревшие стоят, наверное, стоят, наверное, о, а,
ок.

Моего края Тожама
Десять разноцветных желтых цветов
В моем крае Тожама
Увядавшие стоят, наверное, о, а, ок.

Ладные-ладные олени мои
В Чазыт-Тайге пасутся.
Красавица-подруга моя
В Чазыт-Тайге живет, о, а, ок.
Красавица-подруга моя
В Чазыт-Тайге живет, о, а, ок.

2.3. КОЛЫБЕЛЬНЫЕ

МЕЛОДИЧЕСКИЕ РЕЧИТАЦИИ

86.

Баай-баай-баай, уруг, баай, уруг, баай-баай,
баай-баай!

Өпей, уруг, баай-баай-баай, удуп көрем,
өпейең!

Өпей-өпей, өпей-өпей, өпей-өпейең!

Баай-баай-баай, уруг, багай уруг!

Удуп көрем көрем, Удуп көрем, багай уруг!

Баай-баай-баай, уруг, баай, уруг, баай-баай,
баай-баай!

Өпей, уруг, баай-баай-баай, удуп көрем,
өпейең!

Өпей-өпей, өпей-өпей, өпей-өпейең!

Баай-баай-баай, уруг, багай уруг!

87.

Багай уруум удузун, баай-баай, баай!

Өдек-биле кургаглааштын

Өшкү дүгүн чымчаглааштын.

Өстүрүп каан уруум, баай, уруум.

Удузун кызым, баай-баай, баай!

Удузун, уруум, баай-баай, баай-баай,

Өпей уруум, өпейең, опея.

Кызым, уду, ..., өпей, өпей, өпей, өпей,

88.

Өөвей, өөвей, өпей-өөвей,

Өөвей-өөвей-өөвей,

Чассыгбайым, удуй берзин,

Өпей-өпей, өпей-өпей сарыым.

Сарыг баштыг кысчыгажым,

Удуп көрем, өпей сарыым,

Өпей-өпей, өпей-өпей.

Бай-бай-бай, ребенок, бай, ребенок, бай-бай,
бай-бай!

Опей, ребенок, бай-бай-бай, усни, опеиен!

Опей-опей, опей-опей, опей-опеиен!

Бай-бай-бай, ребенок, плохонький ребенок!

Усни, усни, плохонький ребенок!

Бай-бай-бай, ребенок, бай, ребенок, бай-бай,
бай-бай!

Опей, ребенок, бай-бай-бай, усни, опеиен!

Опей-опей, опей-опей, опей-опеиен!

Бай-бай-бай, ребенок, плохонький ребенок!

Бедная моя доченька, спи, бай-бай, бай!

Сухой навоз поменян

Под козлиной мягкой шерстью.

Выращенная мною доченька, бай, доченька.

Спи, доченька, бай-бай, бай!

Спи, доченька, бай-бай, бай-бай,

Опей, доченька, опеиен, опея.

Доченька, спи, ..., опей, опей, опей, опей

Овей, овей, опей-овеи,

Овей-овеи-овеи,

Ласковая моя, усни-ка

Опей-опей, опей-опей, милая моя.

Светловолосая девочка моя, пожалуйста,

Усни, опей, милая моя,

Опей-опей, опей-опей

89.

М, у - вай, у - вай, у - руум. 6,91 s

М - м - м - м - м - м - м - м - м - м 6,49 s

Ба - ю, ба - ю, у - ду - зун 6,50 s

М - м - м - м - м у - дуй бер - - - зин. 6,50 s

М - м - м - м - м - м - м - м - м - м 5,23 s

М, увай, увай, уруум.

М-м-м-м...

Баю, баю, удузун.

М-м-м-м... удуй берзин.

М-м-м-м...

М, увай, увай, ребенок (дочка).

М-м-м-м...

Баю, баю, засыпай.

М-м-м-м... усни-ка.

М-м-м-м...

ПЕСНИ

90.

Өпей-өпей, өпей, сарыым,
 Удуп алам, өпей сарыым,
 Ааттыңган кавайыңдан
 Ажыр өзе берген-дир сен.

91.

Өпей-өпей, өпей, сарыым,
 Ааттыңган кавайың тур.
 Ажыы-биле чугаалаарга
 Азырап каан аваң тур мен.

Өрү-куду кыспакгажыр,
 Өөрүшкүмнү, кызымайны.
 Өөнөргө олурарга,
 Өшпес кара аваң тур мен.

Опей-опей, опей, любимый мой,
 Усни-ка, опей, любимый мой,
 Где качался колыбель
 Перерос ты.

Опей-опей, опей, любимый мой,
 Колыбель, где ты вырос, стоит.
 Если откровенно говорить,
 Я сверху-снизу обнимающая тебя мама.

Вверх-вниз, моя дочка,
 Радость моя, моя дочурка.
 В вашей юрте сидящая,
 Не устающая мама я твоя.

92.

Өпей-өпей, өпей, сарыым,
 Өпей сарыым, удуй берем,
 Сарыг баштыг ытчыгажым,
 Увай-увай, увай, сарыым,
 Удуй берем, увай, сарыым,
 Улуг кара хугужуугум,
 Өпей-өпей, өпей, сарыым.

93.

Өпей-өпей, өпей, сарыым,
 Өрү көрөм айның чырыын.
 Оон артык хуннүң чырыы
 Оглум сеңээ эртен келир.
 Ваай-уу, ваай-уу!

94.

Өпей-өпей, өпей, сарыым,
 Өрү көрөм хуннүң чырыын.
 Оон артык арыг дээрни
 Аваң-ачаң хуннеп чору,
 Хүлүмзүрүп ырлап чору.

95.

Авай-авай, авайымны,
 Авайзынган авайымны,
 Авайымдан артык ынак
 Ааттынган кавайымны.

Увай-увай, увайымны,
 Увазынган увайымны,
 Увайымдан артык ынак
 Удуп өскөн кавайымны.

96.

Өпей-өпей, өпей сарыым,
 Өрү көрөм, айның чырыын.
 Оон артык хуннүң чырыы
 Оглум сеңээ эртен келир.

Тудуг кылган күжүр ачаң
 Турупкан тур, хээрге, сарыым.
 Дүнекиниң хостуг шагын
 Түвек чокка удуп алзын.

Ачаң кылган чараш тудуун
 Алгыдар сен, хөгжүдөр сен.
 Аваңның мээң өпей ырым –
 Амыр-дыштың ыры болзун!

Опей-опей, опей, любимый мой,
 Опей, любимый мой, усни-ка,
 Светловолосая собачонка моя,
 Увай-увай, увай, любимый мой,
 Усни-ка, увай, любимый мой,
 Большенький совенок мой,
 Опей-опей, опей, любимый мой.

Баю-баю, баю, милый мой,
 Вверх посмотри, какая луна яркая.
 Яркий луч солнца,
 Сын мой, для тебя завтра придет.
 Баю, баю!

Баю-баю, баю, милый мой,
 Вверх посмотри, какое солнце яркое.
 (Как) чистое небо яркое
 Отец-мать светят тебе,
 С улыбкой поют.

Мама, мама, мама моя,
 Мамуся, мама моя,
 Лучше моей мамы любимой
 Вырастившая меня колыбель.

Сестра, сестра, старшая сестра моя,
 Замечательная сестра старшая моя,
 Лучше моей милой сестры
 Взрастившая меня колыбель моя.

Опей-опей, опей, милый мой,
 Вверх посмотри, какая луна яркая.
 Яркий луч солнца,
 Сын мой, для тебя завтра придет.

На стройке бедный отец
 Устал, пожалей его, любимый мой.
 В свободное ночное время
 Без хлопот пусть спокойно он выспится.

Отцом возведенную красивую постройку
 Расширять будешь ты, развивать будешь ты.
 Мамы твоей колыбельная песня
 Покоя-отдыха песней станет!

97.

1 8 6,72 s
Ө - пей, ө - пей, оо - й ө - пей, са - рым, оой,

2 8 7,01 s
Ө - рү кө - рем, оо - й, Ай - ның чы - рын, оой

3 8 7,42 s
Оон ар - тык, оо - й, Хү - ннүң чы - рын, оой,

4 8 6,97 s
А - чаң тут - кан, оо - й, ча - раш ту - дуун, оой,

5 8 6,91 s
Ал - гы - дар сен, оо - й, хөг - жү - дер сен, оой,

6 8 6,61 s
А - ваң - нын мээң, оо - й, ө - пей ы - рым, оой,

7 8 6,88 s
Ог - лум се - нээ, оо - й, ал - дар бол - зун, оой.

Өпей-өпей, *оой*, өпей, сарыым, *оой*,
 Өрү көрем, *оой*, айның чырыын, *оой*.
 Оон артык, *оой*, хүннүн чырыы, *оой*,

Ачаң туткан, *оой*, чараш тудуун, *оой*,
 Алгыдар сен, *оой*, хөгжүдөр сен, *оой*.
 Аваңнын мээң, *оой*, өпей ырым, *оой*,
 Оглум сеңээ, *оой*, алдар болзун, *оой*!

98.

Өпей-өпей, өпейен, өпей, сарыым,
оой,

Баю-баю, ой, баю, мой милый, ой,
 Вверх посмотри, ой, какая луна яркая, ой.
 Яркий луч, ой, солнечный свет, ой.

Отцом построенную, ой, красивую постройку, ой,
 Расширять будешь ты, ой, развивать будешь ты.
 Мамы твоей, ой, колыбельная песня, ой,
 Сын мой, ой, прославят тебя, ой!

Опей-опей, опей, опей, милый мой, ой,

Өрү көрөм, ээй, хүннүң чырыын, оой.
Оон артык, оой, хүннүң чырыы, оой,
Оглум сеңээ, ээй, эртен келир, оой.

Тудуг кылган, оой, күжүр ачаң, оой,
Турупкан боор, ээй, кээрге, сарыым,
оой.
Дүнекиниң, оой, хостуг шагын, ээй,
Түвек чокка, оой, удуп алзын, ээй,

Ачан туткан, оой, чараш тудуун, ээй,
Алгыдар сен, оой, хөгжүдөр сен, оой.
Аваңнын мээң, оой, өпей ырым, оой,
Амыр-дыштың, оой, ыры болзун, ээй!
Аваңнын мээң, оой, өпей ырым, оой,
Амыр-дыштың, оой, ыры болзун, ээй!
99.

Өпей-өпей, оой, өпей, сарыым, оой
Өрү көрөм, оой, айның чырыын, ээй.
Оон артык, оой, хүннүң чырыы, оой,
Оглум сеңээ, ээй, эртен унер, оой.

Ачаң туткан, оой, чараш тудуун, оой,
Алгыдар сен, оой, хөгжүдөр сен, ээй.
Аваңнын мээң, оой, өпей ырым, ээй,
Амыр-дыштың, оой, ыры болзун, ээй!

Адар даңнын, оой, сырынындан, ээй,
Адыр дыттан, оой, хараар боор сен, оой.

Аваң күжүр, оой, ырлап каарга, оой,
Амыр-дыш чок, оой, дыңнап аар сен, оой.
100.

Өпей-өпей, оой, удуй берзин, оой,
Чассыгбайым, оой, удуй берзин, оой.
Сарыг баштым, оой, чассыг кызым, оой,
Уду, уруум, оой, удуй берзин, ээй,
Өпей-өпей, оой, өпей сарыым, оой,
Уду, кызым, оой, удуй берзин, оой
101.

Өпей-өпей, ээй, өпей-өпей, ээй-ээй!
Удуй берзин, оой, чассыгбайым, оой!
Чаш-ла хевээр, оой, чассыг уруум, оой!
Чассыгбайым, оой, уду-уду, оой!
102.

Баай-баай, баай-баай, баай-баай,
Баай, уруг, баай, удуй берзин, баай-баай!
Уду-уду, оой, өпей-өпей, ээй!
Удуй берзин, оой, чассыгбайым, оой!
103.

Өпей-өпей, оой, өпей сарыым, ээй,

Вверх посмотри, эй, на яркое солнце, ой.
Яркий луч, ой, солнечный свет, ой,
Сын мой, эй, для тебя завтра придет, ой.

На стройке, ой, бедный отец, ой,
Видимо устал, пожалей его, эй, когда придет, любимый мой,
ой.
В свободное, ой, ночное время, эй,
Без хлопот, ой, пусть спокойно он выспится, эй.

Отцом возведенную, ой, красивую постройку, эй,
Расширять будешь ты, ой, развивать будешь ты, ой.
Мамы твоей, ой, колыбельная песня, ой,
Покоя-отдыха, ой, песней станет, ой!
Мамы твоей, ой, колыбельная песня, ой,
Покоя-отдыха, ой, песней станет, ой!

Опей-опей, ой, опей, милый мой, ой,
Вверх посмотри, ой, какая луна яркая, эй.
Яркий луч, ой, солнечный свет, ой,
Сын мой, эй, для тебя завтра придет, ой.

Отцом возведенную, ой, красивую постройку, ой,
Расширять будешь ты, ой, развивать будешь ты, эй.
Мамы твоей, ой, колыбельная песня, эй,
Покоя-отдыха, ой, песней станет, эй!

На рассвете зари, ой, с легким ветерком, эй
На листовнице с развилкой, ой, будешь обозревать
местность, наверное, ты, ой.
Мамы дорогой, ой, песни спетые, ой,
Без устали будешь, ой, слушать ты, ой.

Опей-опей, ой, усни-ка, ой,
Ласковая моя, ой, усни-ка, ой.
Желтоволосяя моя, ой, ласковая доченька, ой,
Усни, дочь моя, ой, усни-ка, эй,
Опей-опей, ой, опей, любимая моя, ой,
Усни, дочь моя, ой, усни-ка, ой.

Опей-опей, эй, опей-опей, эй-эй!
Усни-ка, ой, ласковая моя, ой!
Все такая же маленькая, ой, ласковая девочка моя, ой!
Ласковая моя, ой, спи-спи, ой!

Бай-бай, бай-бай, бай-бай,
Бай, ребенок, бай, усни-ка, бай-бай!
Спи-спи, ой, опей-опей, эй!
Усни-ка, ой, ласковая моя, ой!

Опей-опей, ой, опей, милый мой, эй,

Өрү көрөм, *оой*, айның чырыын, *эй*.
 Оон артык, *оой*, хүннүн чырыы, *эй*,
 Оглум сеңээ, *оой*, эртен келир, *эй*.

Ачаң туткан, *оой*, чараш тудуун, *эй*,
 Алгыдар сен, *оой*, хөгжүдөр сен, *эй*.
 Аваннын мээң, *эй*, өпей ырым, *оой*,
 Амыр-дыштың, *оой*, ыры болзун, *эй*!

Тудуг кылган, *оой*, күжүр ачаң, *эй*,
 Турупкан-дыр, *оой*, көрнең сарыым, *эй*,
 Дунекиниң, *оой*, хостуг шагын, *эй*,
 Түвек чокка, *оой*, удуп алзын, *чээ*.
 104.

Орай дүжүп, дээрде сылдыс четчи берген,
 Ойнаар-кызың удаан болгай.
 Хар дег аккыр чоорган-биле шуглап каайн,
 Кавайыңга дыштан, уруум.

Кончуг чараш чимистерлиг садывыста,
 Ховаганың удаан болгай.
 Чаагай өйде төрүттүнгөн мээң уруум,
 Чассыгбайым, удуп көрөм.
 105.

Өпейлеңниң ачазы
 Өвүр чорааш чедип келген.
 Өшку чарнын шиштеп алган,
 Өөнейде удуп чыдыр.
 Эрте эрте келгештин
 Өпейлеңнин алыр боор,
аа-шуу, декей-оо!

106.

Увай-увай, увайымны,
 Удуп өскөн кавайымны.
 Увайымдан артык ынак
 Ааттыңган кавайымны.

Увай-увай, увайымны,
 Увазыңган увайымны,
 Увазыңган күжүр увам
 Улуг шөлде удуй берди, удуй берди.

Авай-авай авайымны,
 Авазыңган авайымны,
 Ааттыңган күжүр авам
 Арга черде удуй берди,

Вверх посмотри, ой, какое солнце яркое, ой.
 Еще лучший, ой, солнечный свет, эй,
 Сын мой, ой, для тебя завтра придет, эй.

Отцом возведенную, ой, красивую постройку, эй,
 Расширять будешь ты, ой, развивать будешь ты, эй.
 Мамы твоей, эй, колыбельная песня, ой,
 Покоя-отдыха, ой, песней станет, эй!

На стройке, ой, несчастный отец, эй,
 Устал, ой, пожалей его, любимый мой, эй.
 Пусть он, ой, в свободное время ночи темной, эй,
 Без хлопот, ой, спокойно выспится, че.

Поздно, звезды появились на небе,
 Кукла твоя уснула ведь.
 Как снег укрывающее тебя ярко-белое одеяло,
 В колыбели отдохни, ребенок.

В нашем саду, имеющем очень красивые фрукты,
 Бабочка уснула ведь.
 В прекрасное время родившийся мой ребенок,
 Ласковый мой, усни, смотри.

Укачиваемого отец
 В Овюр съездив, приехал.
 Козы лопатку жарить на вертеле поставил,
 В юрте спит теперь.
 Раннее утро когда придет
 С укачиваемым нянчиться будет наверное,
а-шу, декей-о!

Сестра, сестра, старшая сестра моя,
 Взрастившая меня колыбель моя.
 Лучше моей милой сестры
 Меня качавшая колыбель моя.

Сестра, сестра, старшая сестра моя,
 Замечательная сестра старшая моя,
 Земечательная, славная моя сестра
 В большом поле уснула, уснула

Мама-мама, мама моя,
 Любимая мама моя,
 Качавшая меня, славная мама моя,
 В лесной местности уснула, уснула

2.4. ПЕСНИ СВАДЕБНОЙ ТЕМАТИКИ

ВАРИАНТЫ АВТОРСКИХ ПЕСЕН

107.

Куспак челдиг Кула-Дайны
Баглаажынгa шинчилeнep.
Хува сарыг кундаганы
Ширээзингe хүндүлeнep.

В обхват с гривой Саврасого
На привязи осматривайте.
Чарку желтую-чашу
(С уважением) на *ширээ*⁶⁹ ставьте.

Чарба челдиг чараш ойну
Баглаажынгa шинчилeнep.
Сарыг хува кундаганы
Ширээзингe хүрдүлeнep.

С откинутой в обе стороны гривой красивого буланого
На привязи осматривайте,
Желтую чарку-чашу
(С уважением) на *ширээ* ставьте.

Алдын дашка ширээзинде
Чындыңайнып манап туру.
Акы-дунма найырлалга
Аяавысты шинчедиили.

Золотая чаша на *ширээ*,
Плавнo колыхаясь, ждет.
Братья-друзья, на торжестве,
Не торопясь, двинем же чарку!

108.

Куспак челдиг Кула-Дайны
Баглаажынгa тургузунap.
Хува сарыг кундаганы
Ширээзингe тургузунap.

В обхват с гривой Саврасого
На привязи осматривайте.
Чарку желтую-чашу
(С уважением) на *ширээ* ставьте.

Чарба челдиг Чараш-Ойну
Баглаажынгa шинчилeнep.
Хува сарыг кундаганы
Ширээзингe тургузунap.

С откинутой в обе стороны гривой красивого Буланого
На привязи осматривайте,
Чарку желтую-чашу
(С уважением) на *ширээ* ставьте.

109.

Куспак челдиг Кула-Дайны
Баглаажынгa шинчилeнep.
Хува сарыг кундаганы
Ширээзингe хүндүлeнep.

В обхват с гривой Саврасого
На привязи осматривайте,
Чарку желтую-чашу
(С уважением) на *ширээ* ставьте.

Алдын дашка ширээзинде
Хөлбеңейнип турган ышкан.
Акы-дунма байырлалга
Аяавысты көдүрээли.
Акы-дунма байырлалга
Дашкавысты көдүрээли!

Золотая чаша на *ширээ*
Колыхаясь плавнo ждет,
Братья-друзья, на торжестве,
Не торопясь, двинем же чарку!
Братья-друзья, на торжестве
Чашу поднимем!

Арагының ажыг доңу
Шилинейде хылаң-хылаң.
Авайымның аа сүдү
Аскымайда хөлбең-хөлбең.

Арака горькая крепкая
В бутылочке блесит-блестит,
Моей мамы молоко только
Во рту моем булькает-булькает.

Эзиртирниц изиг доңу
Шилинейде хылаң-хылаң.

Горячая пьянящая (жидкость) крепкая
В бутылочке блесит-блестит,

⁶⁹ Ширээ – низкий столик.

Иемейниң изиг сүдү
Иштимейде хөлбең-хөлбең.
110.

Куспак челдиг Кула-Дайны
Кудуруунда сырға-ла бар.
Кускун кара эжикейниң
Кулаанайда сырға-ла бар.

Чаваа челдиг Чараш-Ойну
Баглаажынга шинчиленер.
Баштак кара эжикейнин
Бажынынга хүндүленер.
111.

Ушпа, кулун, турба, кулун

Удавайын салыптар мен.
Утпа, эжим, кагба, эжим
Удавайын чеде бээр мен.

112.

Хүрең-Дайның маңын көрээл,
Күдээвистиң күжүн көрээл.
Ада-ие, кудаларың
Алгыш-йөрөөл сөзүн дыңнаал.

Омак-хөглүг чурттазыннар.
Оглу-кызы көвей болзун.
Байлак-тодуг чурттазыннар,
Байыр-найыр үзүнбезин.

Дээди чаагай чуртталганың
Дириг чечээ келин кыстар.
Арга-эзим ыраажызы –
Айлаң кушту магадатсын.

Куда-байыр, найыр-дою
Кундаганы шимчедили.
Өгленишкен оолдуң-кыстың
Өөрүшкүзүн күзээлиңер!

113.

Хүрең дайның маңын көрээл,
Күдээвистиң күжүн көрээл.
Ада-ие, кудаларың
Алгыш-йөрөөл сөзүн дыңнаал.

Куда-байыр, найыр-дою
Кундаганы шимчединер.
Өгленишкен оолдуң-кыстың
Өөрүшкүзүн күзээлиңер!

Моей матери молоко горячее только
В животе моем булькает-булькает.

В обхват с гривой Саврасого
На хвосте серьга есть.
У моей ласковой подруги
В ушах серьги есть.

Как у стригунка с гривой красивого Буланого
На привязи осматривайте,
Шутливую ласковую подругу
У нее дома уважайте.

Не спотыкайся, жеребенок-сосунок, не уставай,
жеребенок-сосунок,
Скоро тебя отпущу я.
Не забывай, мой друг, не бросай, мой друг,
Скоро к тебя приеду я.

Бурого Саврасого бег посмотрим,
Зятя нашего силу посмотрим.
Отца-матери, сватьев
Напутствие-благословение послушаем.

Радостно-весело пусть живут,
Сыновей-дочерей много пусть будет.
Богато-сытно пусть живут,
Торжества-праздники пусть не прервутся.

Вышей прекрасной жизни
Живые цветы – невесты.
Леса-тайги певчие
Соловьи-птицы пусть вызывают восхищение.

На свадьбе-торжестве, празднике-пире
Чашу давайте двинем,
Брачующимся парню-девушке
Радостей пожелаем!

Бурого саврасого бег посмотрим,
Зятя нашего силу посмотрим.
Отца-матери, сватов
Напутствие-благословение послушаем.

На свадьбе-торжестве, празднике-пире
Чашу давайте двинем,
Брачующимся парню-девушке
Радостей пожелаем!

114.

Хүрeң-Дайның маңын көрээл,
 Күдээвистиң күжүн көрээл.
 Ада-ие, кудаларың
 Алгыш-йорээл сөзүн дыңнаал.

Куда-байыр, найыр-дою
 Кундаганы шимчединңер.
 Ада-ие, кудаларың
 Алгыш-йорээл сөзүн дыңнаал.
 115.

Кудаларым кунук силер,
 Кулун дилеп мынмаан-на мен.
 Хоорларым багай силер,
 Мал-даа дилеп мынмаан-на мен.
 116.

Кудаларым кунук силер,
 Кулун дилеп мынмаан-на мен.
 Кулун дилеп кээримде,
 Куду көрүп орган силер.

Маарларым багай силер,
 Мал-даа дилеп мынмаан-на мен.
 Мал-даа дилеп кээримде,
 Багай көр[н]үп турган силер.

Бурого Саврасого бег посмотрим,
 Зятя нашего силу посмотрим.
 Отца-матери, сватьев
 Напутствие-благословение послушаем.

На свадьбе-торжестве, празднике-пире
 Чашу давайте двинем,
 Отца-матери, сватьев
 Напутствие-благословение послушаем.

Сваты мои, очень грустные вы,
 Жеребенка я не просил, чтобы ездить.
 Милые мои, бедные вы,
 Скота я не просил, чтобы ездить .

Сваты мои, очень грустные вы,
 Жеребенка я не просил, чтобы ездить.
 Когда пришел просить жеребенка,
 Вы стали вниз смотреть.

Милые мои, бедные вы,
 Табун не просил, чтобы ездить я.
 Когда пришел просить табун,
 Вы ко мне плохо отнеслись.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. КОММЕНТАРИИ К ПЕСЕННЫМ ОБРАЗЦАМ

3.1. КОЖАМЫК

1 слогоритмический тип

Типовой напев 1

1. *Кожамык*. Исп. *С. Д. Доржу*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон, нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 88.

2. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 25.

3. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 193.

4. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 30.

5. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста

3. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 31.

6. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 190.

7. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 161.

8. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 191.

9. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 165.

10. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 183.

11. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 184.

12. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 186.

13. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 187.

Типовой напев 2

14. *Кожамык*. Исп. *Л. О. Комбукай*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 181.

15. *Кожамык*. Исп. *Л. О. Комбукай*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 180.

Типовой напев 3

16. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 №29.

Типовой напев 4

17. *Кожамык*. Исп. *К. К. Шошукпан*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 97. Вариант текста опубликован в [1, с.112].

2 слогоритмический тип

Типовой напев 5

18. *Кожамык*. Исп. *Б. Б. Дажырган*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 167.

19. *Кожамык*. Исп. *Б. Б. Дажырган*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 168.

20. *Кожамык*. Исп. *Б. Б. Дажырган*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 169.

21. *Кожамык*. Исп. *Б. Б. Дажырган*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 170.

22. *Кожамык*. Исп. *Б. Б. Дажырган*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 68.

Типовой напев 6

23. *Кожамык*. Исп. *Д. И. Баалчын*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 33.

24. *Кожамык*. Исп. *А. К. Чатпал*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 85. См. вариант по тексту в [143, с. 23].

Типовой напев 7

25. *Кожамык*. Исп. *А. А. Кеский*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 177.

26. *Кожамык*. Исп. *Г. Б. Хертек*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 174.

Типовой напев 8

27. *Кожамык*. Исп. *Ч. М. Бараан*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 81.

28. *Кожамык*. Исп. *Ч. М. Бараан*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 82. Во второй строфе используется текст *ыр* «*Өдүген-Тайга*».

3 слогоритмический тип

Типовой напев 9

29. *Кожамык*. Исп. *Т. Б. Байыржап*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста

3. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 21.

30. *Кожамык*. Исп. *С. Д. Доржу*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 87.

31. *Кожамык*. Исп. *Т. Б. Байыржап*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 22.

32. *Кожамык*. Исп. *Т. Б. Байыржап*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 23.

Типовой напев 10

33. *Кожамык*. Исп. *А. К. Далдай*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 10.

34. *Кожамык*. Исп. *А. К. Далдай*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 9.

Типовой напев 11

1 вариант

35. *Кожамык*. Исп. *Г. Л. Кол*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста 3. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 114.

36. *Кожамык*. Исп. *Г. Л. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 115.

37. *Кожамык*. Исп. *Г. Л. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 116.

38. *Кожамык*. Исп. *Г. Л. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 117.

39. *Кожамык*. Исп. *Г. Л. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 119.

40. *Кожамык*. Исп. *Г. Л. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 120.

2 вариант

41. *Кожамык*. Исп. *А. Д. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 1.

3 вариант

42. *Кожамык*. Исп. *К. С. Ак.* Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 153.

43. *Кожамык*. Исп. *К. С. Ак.* Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 155.

Типовой напев №12

44. *Кожамык*. Исп. *Г. Л. Иргит*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 179.

Типовой напев №13

45. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 183. В четвертой строфе исполнитель переходит на типовой напев 1.

Типовой напев № 14

46. *Кожамык*. Исп. *Л. О. Комбукай*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 178. В первой паре строк – текстовый вариант *кожамык* № 16.

Типовой напев № 15

47. *Кожамык*. Исп. *Х. М. Чоодурай*. Записан в 1997 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 124. Текстовый вариант *кожамык* № 24, а также [143, с. 23].

48. *Кожамык*. Исп. *Х. М. Чоодурай*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 125. Текстовый вариант *кожамык* № 24 и 47.

Типовой напев № 16

49. *Кожамык*. Исп. *М. О. Ак*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 152.

4 слогоритмический тип

Типовой напев № 17

50. *Кожамык*. Исп. *А. К. Далдай*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 45.

51. *Кожамык*. Исп. *А. К. Далдай*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 51.

52. *Кожамык*. Исп. *К. Т. Чаптыяк*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 53. Текстовый вариант *кожамык* № 29.

53. *Кожамык*. Исп. *К. Т. Чаптыяк*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 54.

54. *Кожамык*. Исп. *Т. Б. Байыржан, А. К. Далдай, К. Т. Чаптыяк*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 58. Текстовый вариант № 28.

Типовой напев 18

55. *Кожамык*. Исп. *Г. Л. Иргит*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 165. Вторая и третья строфы являются текстовыми вариантами *кожамык* № 29 и № 52.

56. *Кожамык*. Исп. *Г. Л. Иргит*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 146.

Типовой напев 19

57. *Кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 185. Во второй строке второй строфы происходит переход на напев 3 СРТ.

2.2. ЫРЛАР

«ӨДҮГЕН-ТАЙГА»

58. Исп. *Т. Б. Байыржан*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 42.

59. Исп. *Г. Б. Хертек*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 16.

60. Исп. *Д. И. Баалчын*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 36.

61. Исп. *Т. Б. Байыржан, А. К. Далдай, К. Л. Чаппыяк*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 56.

62. Исп. *Х. М. Чоодурай*. Записан в 1997 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 139.

63. Исп. *Г. Л. Иргит*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 155.

64. Исп. *Л. О. Комбукай*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 177.

65. Исп. *А. Д. Кол*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 4. В третьей и четвертой строфах используется вариант текста *ыр «Ээрбедим»*.

66. Исп. *К. Б. Сереней*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 54.

67. Исп. *А. А. Долгар*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 101.

68. Исп. *П. А. Долгар*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 104.

69. Исп. *Е. Д. Самбайлык*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 169.

«ЧАШПЫ-ХЕМ»

70. Исп. *Г. Б. Хертек*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 15.

71. Исп. *Т. Б. Байыржан*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 43.

72. Исп. *А. К. Чатпал*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 86.

73. Исп. *А. А. Долгар*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 98.

74. Исп. *М. О. Ак*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 156.

75. Исп. *А. К. Кеский*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 173.

«ТООРА-ХЕМ»

76. Исп. *К. Т. Чашпыяк*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 52.

77. Исп. *Г. Б. Хертек*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 14.

78. Исп. *А. К. Далдай*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 46.

79. Исп. *Г. Л. Иргит*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 165.

80. Исп. *А. Д. Кол*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 3.

81. Исп. *Е. Д. Самбайлык*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 166.

82. Исп. *Е. Д. Самбайлык*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 170.

«ТОЖАМА»

83. Исп. *Г. Б. Хертек*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон, нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 18.

84. Исп. *Ш. С. Самбу*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 172.

85. Исп. *А. А. Кеский*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 172.

2.3. КОЛЫБЕЛЬНЫЕ

МЕЛОДИЧЕСКИЕ РЕЧИТАЦИИ

86. *Өпей ыры.* Исп. *С. М. Самия.* Записан в 1997 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка поэтического текста З. Б. Чадамба, перевод Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129, № 103.

87. *Өпей ыры.* Исп. *А. Д. Кол.* Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141, № 5.

88. *Өпей ыры.* Исп. *Т. Б. Байыржап.* Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141, № 25.

89. *Чаш уруг аадары.* Исп. *К. Б. Сереней.* Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон, нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141, № 57.

ПЕСНИ

90. *Өпей ыры.* Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129, № 189. Исполняется на напев 1 СРТ.

91. *Өпей ыры.* Исп. *Л. О. Комбукай.* Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, уточнение перевода и нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129, №175. Исполняется на типовой напев *кожамык* 2.

92. *Өней ыры*. Исп. *А. К. Далдай*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141, №12. Исполняется на напев 3 СРТ.

93. *Уругну утудары*. Исп. *С. Д. Доржу*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 89. Исполняется на напев 5 СРТ. Вариант поэтического текста С. Сарыг-оола.

94. *Өней ыры*. Исп. *Г. Л. Иргит*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 145. Исполняется на типовой напев *кожамык* 18. Вариант поэтического текста С. Сарыг-оола.

95. *Өней ыры*. Исп. *Е. Д. Самбайлык*. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 167. Исполняется на типовой напев *кожамык* 18. См. поэтический текст № 22.

96. *Өней ыры*. Исп. *А. А. Долгар*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 102. Исполняется на слогоритмический тип . Поэтический текст С. Сарыг-оола.

97. *Өней ыры*. Исп. *А. К. Далдай*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон, нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 44. Исполняется на типовой напев колыбельной. Поэтический текст С. Сарыг-оола.

98. *Өней ыры*. Исп. *Г. Б. Хертек*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон, нотировка Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 19. Исполняется на типовой напев колыбельной. Поэтический текст С. Сарыг-оола.

99. *Өней ыры*. Исп. *Д. И. Баалчын*. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 34. Исполняется на типовой напев колыбельной. Поэтический текст С. Сарыг-оола.

100. *Өней ыры*. Исп. *К. Б. Сереней*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 56. Исполняется на типовой напев колыбельной.

101. *Өней ыры*. Исп. *А. К. Чатпал*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 90. Исполняется на типовой напев колыбельной.

102. *Өней чайгаары*. Исп. *А. К. Чатпал*. Записан в 1999 г. в с. Ий Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 91. Исполняется на типовой напев колыбельной.

103. *Өней ыры*. Исп. *Т. Б. Байыржан*. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 24. Исполняется на типовой напев колыбельной.

104. *Өней ыры*. Исп. *Т. Б. Байыржан, А. К. Далдай, К. Т. Чаштыяк*. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша,

Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 63. Вариант авторской песни на слова И. Медээчинии, музыку А. Чыргал-оола.

105. *Баштаг чугаа*. Исп. А. К. Далдай. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 048.

106. *Кавай дугайында, мөчээн угбазының, авазының дугайынды ыры* / Песня про колыбель, поминальная по сестре, по маме. Исп. Н. Т. Кол. Записан в 1999 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 187. Вариант поэтического текста *Өней ыры* №10. Исполняется на типовой напев *кожамык* № 1, с переходом на напев 3 СРТ.

3.4. ПЕСНИ СВАДЕБНОЙ ТЕМАТИКИ

ВАРИАНТЫ АВТОРСКИХ ПЕСЕН

ПЕСНЯ «АЛДЫН ДАШКА». СЛОВА И МУЗЫКА А. ЛАПТАНА

107. *Куда ыры*. Исп. А. Д. Кол. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 2. Напев А. Лаптана.

108. *Куда ыры*. Исп. А. К. Далдай. Записан в 1999 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и Н. М. Скворцовой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0141 № 11. Напев А. Лаптана.

109. *Куда ыры*. Исп. Д. И. Баальчин. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 11. Напев А. Лаптана.

110. *Кундага ыры*. Исп. Г. Л. Иргит. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 163. Напев А. Лаптана.

111. *Шаандагы ыры*. Исп. Г. Л. Иргит. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 162. Напев А. Лаптана. Текстовый вариант имеется в первой строфе *кожамык* № 25.

ПЕСНЯ «КУДА ЫРЫ». МУЗЫКА А. ЧЫРГАЛ-ООЛА,
СЛОВА С. САРЫГ-ООЛА.

112. *Куда ыры*. Исп. Г. Б. Хертек. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 17. Напев А. Чыргал-оола.

113. *Куда ыры*. Исп. Т. Б. Байыржан, А. К. Далдай, К. Т. Чашпыяк. Записан в 1997 г. в с. Адыр-Кежиг Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 55. Напев А. Чыргал-оола.

114. *Куда ыры*. Исп. Г. Л. Иргит. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 161. Напев А. Чыргал-оола.

КУДА КОЖАМЫК

115. *Багай кудалар дугайында кожамык*. Исп. Н. Т. Кол. Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 187. Типовой напев *кожамык* 1.

116. *Багай кудалар дугайында кожамык*. Исп. *Н. Т. Кол.* Записан в 1997 г. в с. Тоора-Хем Г. Б. Сыченко и О. В. Новиковой. Расшифровка и перевод поэтического текста З. Б. Чадамба, уточнение перевода Ж. М. Юша, Е. Л. Тирон. АТМ НГК, коллекция А0129 № 188. Текстовый вариант предыдущего образца. Типовой напев *кожамык* 13.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. ТОДЖИНСКИЕ ИСПОЛНИТЕЛИ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Тоджинцы из рода *Ак*

Ак Канды Серембиловна. Род Тожу, Ак. Родилась 20.01.1926 в м. Улуг-Даг. Образование 4 класса средней школы. Работала оленеводом на ферме, няней в санлесной школе. С 1970-х гг. живет в с. Ий. В экспедиции 1999 г. от нее записаны *кожамыктар* и оленеводческие сигналы.

Ак Мылчыгыр Ойбак-ооловна. Род Тожу, Ак. Родилась 28.01.1927 в м. Улуг-Даг. Отец рыбак, охотник. Образования нет. В 1930–1940-е гг. работала оленеводом на ферме. С 1988 г. живет в с. Ий. В экспедиции 1999 г. от нее записаны песни (*кожамык* и *ыр «Чашпы-Хем»*) и оленеводческие сигналы.

Чоодурай Хунан-оол Мырлаевич. Род Тожу, Ак. Родился 15.02.1927 в верховьях р. Хамсыра. С 1949 г. живет в с. Ий. Окончил 6 классов средней школы, бухгалтерские курсы в г. Кызыл. Работал оленеводом, счетоводом колхозной бухгалтерии. В 1997 и 1999 гг. от него записаны *кожамыктар*, *ыр «Өдүген-Тайга»*, *тогуу чуга* о бабушке-шаманке, оленеводческие сигналы, охотничьи сигналы (для собаки), звукоподражания (кукушке, журавлю, вороне, ворону, утке, глухарю, филину, волку).

Шошукпан Клара Кургузаевна. Род Тожу, Ак. Родилась 04.03.1931 в м. Улуг-Даг. Образование 4 класса средней школы. С 1943 г. жила в сс. Салдам, Сыстыг-Хем, Ырбан, Тоора-Хем. Работала техничкой, кочегаром в райпо. В 1997 г. от нее записаны *кожамыктар*, оленеводческие сигналы, звукоподражание кукушке.

Долгар Александра Аковна. Род Тожу, Ак. Родилась в 1932 г. в м. Улуг-Даг. Образование 7 классов средней школы. С 1952 г. живет в с. Ий. Работала оленеводом, разнорабочей на стройке. В 1999 г. от нее записаны ырлар «*Чаппы-Хем*» и «*Өдүген-Тайга*», колыбельная, авторская песня.

Долгар Почта Акович. Род Тожу, Ак. Родился 15.12.1935 в м. Улуг-Даг. Образование 4 класса средней школы. С 1950 г. живет в с. Ий. Работал табунщиком. В 1999 г. от него записаны ыр «*Өдүген-Тайга*», *ойтулааш кожамык* и скотоводческие сигналы для управления лошадей.

Тоджинцы из рода *Бараан*

Бараан Чоргадай Манажапович. Род Тожу, Бараан (по матери), Маады (по отцу). Родился 15.09.1920 в м. Одуген-Тайга. С 1949 г. живет в с. Адыр-Кежиг. Работал оленеводом. В 1997 и 1999 г. от него записаны образцы *тоол* («*Кара-Могө*», о кукушке, о журавле и трясогуске), *кожамыктар*, шаманские песни *хам ыры*, благопожелание *йорээл*, звукоподражания (журавлю, вороне, гусю, филину, лебедю, цапле).

Самбу Шомбул Сатлаевич. Род Тожу, Бараан. Родился 15.07.1921 в м. Одуген-Тайга. Образование 4 класса средней школы, окончил заочные курсы в с. Тоора-Хем. Работал заведующим складом, секретарем партии. С 1950 г. живет в с. Адыр-Кежиг. В 1997 и 1999 гг. от него записаны заговоры *чалбарыг*, *хам алгыжы*, звукоподражание зайцу, *тоол* «*Ходегей-Мерген*», ырлар «*Өдүген-Тайга*» и «*Тожама*».

Дажырган Бараан Бармаевич. Род Тожу, Бараан. Родился 16.11.1923 г. в м. Одуген-Тайга. Образование 4 класса средней школы. С 1952 г. живет в с. Адыр-Кежиг. Работал оленеводом, 3 года был райком комсомола, 10 лет – председателем сельсовета. В 1997 и 1999 гг. от него записаны образцы жанра *тоол* («*Тайганын ээзи*», «*Кара-Могө*», «*Теве*»), благопожелание *йорээл*, *кожамыктар*.

Байыржан Тоокулай Бараевна. Род Тожу, Бараан. Родилась 08.04.1939 в м. Одуген-Тайга. Образование 4 класса средней школы. С 1972 г. живет в

с. Адыр-Кежиг. Работала оленеводом. Участница самодеятельного ансамбля ветеранов. В 1997 и 1999 гг. от нее записаны песни (*кожамыктар*, *ырлар* «*Өдүген-Тайга*» и «*Чашпы-Хем*», колыбельные, свадебная), скотоводческие заговоры (корове, козе и овце), заячье камлание *койгун хамнаары*, оленеводческие сигналы.

Сереней Кунзенмаа Балчыыевна. Род Тожу, Бараан. Родилась в 1941 г. в м. Одуген-Тайга. С 1948 г. живет в с. Адыр-Кежиг. Образование 4 класса средней школы. Работала разнорабочей в колхозе, совхозе. В 1999 г. от нее записаны *ыр* «*Өдүген-Тайга*», колыбельные *өпөй ыры* и *чаи уруг аадары*.

Тоджинцы из рода *Кол*

Кол Налчырма Туулай. Род Тожу, Кол. Родилась 18.06.1920 в с. Адыр-Кежиг. Жила в м. Торуг-Холь, с 1930 г. живет в с. Тоора-Хем. Работала техничкой в школе. В 1997 и 1999 г. от нее записаны *кожамыктар*.

Кол Ажыма Дуганчиевна. Род Тожу, Кол. Родилась 01.05.1921 в м. Талым (ферма Кок-чар). Образование 4 класса средней школы. Работала дояркой. С конца 1980-х живет в с. Адыр-Кежиг. В 1999 г. от нее записаны песни (*кожамык*, *ырлар* «*Өдүген-Тайга*» и «*Тоора-Хем*», колыбельная *өпөй ыры*), скотоводческий заговор (корове), скотоводческие сигналы для коровы.

Самбайлык Евгения Демчиковна. Род Тожу, Кол. Родилась 10.03.1922 г. в Тоора-Хеме. Образования нет. Работала медсестрой. С 1937 г. жила в с. Адыр-Кежиг, с 1997 г. живет в с. Тоора-Хем. В 1999 г. от нее записаны *кожамык*, *ыр* «*Өдүген-Тайга*», «*Тоора-Хем*», колыбельная *өпөй ыры*, авторские песни, благопожелание *алгыш*.

Чашпыяк Кол Тоорсеевна. Род Тожу, Кол. Родилась 30.12.1928 в м. Ак-Сукпак. Образование 4 класса средней школы. С 1950 г. живет в с. Адыр-Кежиг. Работала чабаном. Участница самодеятельного ансамбля ветеранов. В 1997 и 1999 г. от нее записаны *кожамыктар*, *ыр* «*Тоора-Хем*», скотоводческие заговоры (корове, овце и козе), скотоводческие сигналы (корове, овце, козе, лошади).

Комбукай Лидия Орлунашевна. Род Тожу, Кол. Родилась 27.09.1930 в м. О-Хем. Образование 6 классов средней школы. Работала машинисткой в райкоме

партии, оленеводом на ферме в Улуг-Даге. Жила в с. Ий, с 1995 г. – в с. Тоора-Хем. В 1997 г. от нее записаны *кожамыктар*, *ыр «Өдүген-Тайга»* и колыбельная *өпөй ыры*.

Кол Галина Лопсановна. Род Тожу, Кол. Родилась 16.03.1933 в местечке, расположенном между сс. Тоора-Хем и Адыр-Кежиг. С детства живет в с. Ий. Образования нет. Работала телятницей на ферме. В 1999 г. от нее записаны *кожамыктар*.

Хертек Галина Биче-ооловна. Род Тожу, Хоюк (по матери Соян). Родилась 15.03.1934 в м. Толбул. Образование 7 классов средней школы, два курса Педагогического училища в г. Кызыл. Работала учителем, воспитателем в садике, заведующей интернатом. Живет в с. Тоора-Хем. Муж из Бай-Тайгинского района. В 1997 и 1999 г. от нее записаны *ырлар «Өдүген-Тайга», «Чашпы-Хем», «Тоора-Хем» и «Тожама»*, *кожамык*, авторские песни (в том числе, свадебные), колыбельная *өпөй ыры*, скотоводческие сигналы (корове, лошади).

Доржу Сара Дондуповна. Род Тожу, Кол, Хоюк (по-матери Тодут). Родилась 15.10.1934 в м. Толбул. Окончила Педагогическое училище в г. Кызыл. Работала учительницей начальных классов. С 1945 г. живет в с. Тоора-Хем. В 1997 г. от нее записаны *кожамыктар*, колыбельная *уругну утудары* и скотоводческие сигналы для коровы.

Чатпал Анчымаа Коловна. Род Тожу, Кол. Родилась в 1937 г. в с. Сыстыг-Хем, жила в м. Чинге-Чазы. С 1953 г. живет в с. Ий. Образование 8 классов средней школы. Работала няней в саду. В 1999 г. от нее записаны *төөгү чугаа «Өскүс уруг»* с песенной вставкой, *кожамык*, *ыр «Чашпы-Хем», «Аңчы нын ыры»*, колыбельные *өпөй ыры* и *өпөй чайгаары*.

Иргит Галина Лопсановна. Род Тожу, Кол. Родилась 12.12.1939 в м. Толбул. Образование 8 классов средней школы, окончила музыкальное училище в г. Кызыл, вокальное отделение (1965 г.). Работала техничкой, пекарем, заведующей клубом. С 1963 г. живет в с. Тоора-Хем. В 1997 и 1999 г. от нее записаны песни (*кожамыктар*, *ыр «Өдүген-Тайга», «Тоора-Хем» и «Тооруктуг-Тайга»*, колыбельная *өпөй ыры*, свадебные, авторские песни), скотоводческий заговор (козе),

оленоводческие и скотоводческие сигналы, звукоподражания (козе, овце, корове, кукушке, филину, маленькой птичке).

Далдай Алевтина Кинеевна. Род Тожу, Кол (девичья фамилия). Родилась 26.08.1941 и живет в с. Адыр-Кежиг. Образование 7 классов средней школы. Работала в школе, няней в интернате. Участница самодеятельного ансамбля ветеранов. В 1997 и 1999 гг. от нее записаны песни (*кожамыктар*, *ыр «Тоора-Хем»*, колыбельные, авторские песни), *баштаг чугаа* (с песенной вставкой), благопожелания *алгыш* и *йорээл*, скотоводческие заговоры (корове), скотоводческие сигналы (корове, козе, овце и кобыле), звукоподражания (корове, овце, лошади), скороговорка *дүрген чугаа*.

Уроженцы других районов Тувы

Баалчын Долзат Иргитовна. Род Тожу. Родилась 01.03.1933 в Бай-Тайгинском районе. Живет в с. Тоора-Хем. По-русски практически не говорит. В экспедиции 1997 г. от нее записаны песни (*кожамык*, *ырлар «Самагалтай»* и *«Өдүген-Тайга»*, колыбельная и свадебная), скотоводческие заговоры (корове, козе и овце), птицеводческие и собаководческие сигналы.

Кеский (дев. *Даржап*) *Алевтина Алексеевна.* Отец из Улуг-Хемского района, мать – тоджинка, род Кол. Родилась 03.05.1942 г. в Бай-Тайгинском районе. Образование 8 классов средней школы, окончила торговое училище г. Кызыл. Работала продавцом. С 1956 г. живет в с. Тоора-Хем. В 1999 г. от нее записаны *кожамык*, *ырлар «Тожама»* и *«Чашпы-Хем»*.

ПРИЛОЖЕНИЕ 5. ТОДЖИНЦЫ: ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Тоджинцы (самоназвание *тожсу*) – этнолокальная группа тувинцев, населяющая северо-восточный район Республики Тыва (Тоджинский и часть Каа-Хемского кожунов). По данным переписи 1959 г. тоджинцы составляли 4,2⁷⁰ тыс. человек из 98 тыс. тувинцев и из 172 тыс. человек, проживающих на территории Тувы⁷¹. Тувинцы (тоджинцы и выходцы из Западной Тувы) составляют приблизительно 80% населения Тоджи, остальные 20% приходятся, в основном, на долю русского населения⁷², в то время как на всей территории Тувы это соотношение составляет 57:43. В 2000 г. 5114 жителей Тоджинского района Тувы Постановлением Правительства РФ включены в единый перечень из 45 коренных малочисленных народов России, как отдельное этническое сообщество, следующее традиционному образу жизни.

Первые этнографические сведения о предках тувинцев (и, возможно, тоджинцев) содержатся в китайской династийной хронике Тан-шу – истории Танской династии (618-907 гг.), в монгольской хронике 1240 г. Юан-Чао-би-ши «Сокровенное сказание», в летописи Рашид ад-Дина (конец XIII – начало XIV вв.)⁷³.

В XVII в. появляются первые русские письменные источники о таежных тувинцах – ясачные книги Красноярского уезда о родах «Саянской землицы»,

⁷⁰ По данным Всероссийской переписи 2002 г. эта цифра возросла до 4442 чел., а в 2010 г. – упала до 1858 чел.

⁷¹ Иконников, Н. П. К итогам переписи населения // УЗ ТНИИЯЛИ. – Кызыл, 1961. – Вып. 9. – С. 49–56.

⁷² Кроме того, встречаются отдельные представители других национальностей (монголов, хакасов).

⁷³ Бичурин, Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. – Т. I. – М., 1950. – 381 с.; Юан-Чао-би-ши. Сокровенное сказание / пер. С. А. Козина. М.-Л., 1941; Рашид ад-Дин. Сборник летописей. – Т. I. Кн. 1. – М.-Л.: АН СССР. – 1952.

сообщения русских послов к Алтын-хану Василия Тюменца и Ивана Петлина⁷⁴ [10].

В конце XVIII в. в трудах ученых приводятся сведения о сойотах-оленоводах: в третьем томе труда знаменитого ученого-энциклопедиста П. Палласа и в первой сводной этнографической работе о народах России немецкого исследователя, академика Императорской Академии наук и художеств И. Г. Георги, вышедшей в 1776-1780 гг. на немецком языке и частично переведенной на русский⁷⁵. Сведения о тувинцах-тоджинцах имеются в работе пограничного комиссара, геодезиста Е. Пестерева⁷⁶, работавшего на российско-китайской границе в районе Тувы в 1772 – 1781 гг.

В начале XIX в. о сойотах писал исследователь Сибири, член-корреспондент Императорской Академии наук Г. И. Спасский⁷⁷, который впервые отнес тувинцев к тюркам. Данные исследователь собрал у двух тоджинцев, которых он встретил на р. Июсе, будучи у качинцев в 1806 г.

К середине XIX в. относятся наблюдения о сойотском языке финского ученого А. М. Кастрена⁷⁸, который также определил его как тюркский. В 1858 г. в Тодже состоялась Сибирская экспедиция Русского географического общества под руководством Л. Э. Шварца⁷⁹. Участник экспедиции И. С. Крыжин приводит сведения о системе управления, имущественном положении, торговле и занятиях населения Тоджи, а также о родовом составе тоджинцев, упоминает о тоджинском буддийском монастыре *Өвгөн-хурээ*. Он выделяет пять тоджинских родов: Ак-

⁷⁴ Покровский, Ф. П. Путешествие в Монголию и Китай сибирского казака Ивана Петлина в 1618 году // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук 1913 г. – Т. XVIII, Кн. 4. – СПб, 1914.

⁷⁵ Паллас, П. Путешествие по разным провинциям Российского государства. – Ч. III, половина первая. – СПб., 1788; Георги, И. Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей. – Ч. 1–3. – СПб., 1776–1777.

⁷⁶ Примечания о прикосновенных около китайской границы жителях, как российских ясачных татарах, так и китайских мунгалах и сойотах, деланные Егором Пестеревым с 1772 по 1782 гг. в бытность его под названием пограничного комиссара при сочинении карты и при отыскании пришедших в неизвестность трактованных пограничных знаков и самой пограничной между Российской Империей и Китайским государством черты, лежащий от Иркутской губернии чрез Красноярской уезд до бывшего Зенгарско владения // Новые ежемесячные сочинения. – Ч. LXXIX – LXXXII. – СПб, 1793.

⁷⁷ Спасский, Гр. Изображение обитателей Сибири, или новое и достовернейшее описание некоторых коренных сибирских народов: их местопребывания, образа жизни, нравов, обрядов, веры, наречий и проч. – Т. 1–2. – СПб., 1820-1822.

⁷⁸ Gastrén, M. A. Reisenberichte und Briefe aus den Jahren 1845 – 1849. – St.-Petersb., 1856.

⁷⁹ Шварц, Л. Э. Подробный отчет о результатах исследований Математического отдела Сибирской экспедиции Императорского Русского географического общества. СПб, 1864.

Додот, Кара-Додот, Ак-Чооду, Кара-Чооду и Хойук. Два первых рода он относит к скотоводам, а три последних – к оленеводам⁸⁰.

Н. Ф. Катанов, который в 1889 г. проводил работу по сбору материалов у степных урянхайцев, кочующих в долинах рек Улуг-Хем и Бом-Хемчик, сообщает о существовании четырех сумонов Тоджинского кожуна: *Ах-Чеза, Хара-Чеда, Тоджи* и еще одном неизвестном сумоне.

В 1890 г. вышли статьи А. М. Африканова⁸¹, описывающие проблемы взаимоотношений между урянхайцами и русскими, административное деление урянхов на девять кожуунов и, в том числе, Тоджинский кожуун с составляющими его четырьмя сумонами: *Тоджа, Ак-джет [Ак-Чооду], Кара-дот, или джет [Кара-Чооду]* и *Куль*, жилище, пищу и одежду тувинцев (в том числе и тоджинцев). Сумон Тоджа располагается в верховьях Бий-Хема и его верхних притоках, правых от Тоора-Хема и левых от Ийсука; сумон Ак-Чооду – по рр. Хамсара и Ийк-Хему; сумон Кара-Чооду – по рр. Сиби, Болгаш, Карагаш, Тузу, Сыстыг-Хему, а также вверх по Бий-Хему от Тоора-Хема; сумон Куль – по р. Тоора-Хем и около оз. Доро-Куль и по р. Ийсуку. Е. К. Яковлев⁸² в 1900 г. также выделяет четыре сумона Тоджинского кожуна: *тоджи [тожу], ах чоды [Ак-Чооду], хара чоды [Кара-Чооду]* и *Тодут*.

Первое специальное этнографическое изучение тоджинцев предпринял П. Е. Островских⁸³, посетивший Тоджу летом 1897 г. по направлению Русского географического общества с целью проведения антропологических, этнографи-

⁸⁰ Николай Федорович Катанов. Письма / М-во образования и науки РФ, Федеральное агентство по образованию, Хакас. гос. ун-т им. Н. Ф. Катанова; сост. А. Н. Гладышевский. – Абакан: Изд-во Хакас. гос. ун-та, 2006. – 44 с.

⁸¹ Африканов, А. М. Урянхайская земля и ее обитатели // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае – Танну-Тове, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы: в 7 т. – Т. 5: Урянхайский край: от Урянхая к Танну-Тове / сост. С. К. Шойгу. – М.: Слово, 2007. – С. 118 – 143; Африканов А.М. Русская торговля в Урянхайской земле // Там же. – С. 94–117.

⁸² Яковлев, Е. К. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае – Танну-Тове, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы: в 7 т. – Т. 5: Урянхайский край: от Урянхая к Танну-Тове / сост. С. К. Шойгу. – М.: Слово, 2007. – С. 204–252.

⁸³ Островских, П. Е. Краткий отчет о поездке в Тоджинский хошун Урянхайской земли // Известия Русского географического общества. – Т. XXXIV, вып. 4. – 1898. – С. 424–432. Его же. Значение Урянхайской земли для Южной Сибири // Известия Русского географического общества. – Т. XXXV, вып. III. – 1899. Его же. Оленные тувинцы // Северная Азия. – 1927. №№ 5–7. – С. 79–94.

ческих и лингвистических исследований⁸⁴. Дневники П. Е. Островских до сих пор не изданы. Собранный им этнографическая коллекция из 600 предметов передана в Берлинский этнографический музей, дубликаты этнологической коллекции и фотографии – в Минусинский музей, другие материалы – в Зоологический музей Академии наук, Антропологический музей, Енисейский и Красноярский музеи.

По словам С. И. Вайнштейна, работа П. Е. Островских проводилась только у скотоводческого населения. Действительно, экспедиционный маршрут проходил по рекам Сыстыг-Хем, Бий-Хем и Тоора-Хем, конечной точкой было озеро Азас. Тем не менее, в опубликованных кратких отчетах и небольших статьях П. Е. Островских впервые обращает внимание на отличия тоджинцев от степных тувинцев, в частности, на особенности жилища, одежды и обуви, пищи, характера, традиционную хозяйственную деятельность, антропологию и др. Автор приводит сведения о численности тоджинцев (2400 человек)⁸⁵, об административном делении Тоджинского кожууна на 4 сумона и 14 арбанов. Так, самый многочисленный сумон *Кол* (1000 человек) включает *арбаны кол-арбан, соян, чагда, кара-чооду, хасут и хэмдэ*; сумон *Ак-Чооду* – *тархан, соян и кыштаг*; сумон *Кара-Чооду* (три арбана) и сумон *Хойук* (два арбана). К моменту экспедиции П. Е. Островских сумон *Хойук* вымер от голода и оспы.

В отчете исследователь уделяет место и верованиям тоджинцев, говоря о том, что «вообще трудно разобрать, где кончается шаманство и где начинается буддизм». Автор приводит один образец «шаманского служения», направленного на излечение ламы, жены шамана и маленького мальчика. Краевед-любитель М. И. Райков, который участвовал в экспедиции совместно с П. Е. Островских, описывает проведение праздника *Майдыр* в тоджинском буддийском монастыре⁸⁶, расположенном неподалеку от р. Тоора-Хем⁸⁷.

⁸⁴ Экспедиция двигалась по долине Бий-Хема от Сыстыг-Хема до озера Тоджа.

⁸⁵ М. И. Райков оценивает население Тоджинского кожууна в 5000 душ.

⁸⁶ В 1910 г. о тоджинском буддийском монастыре, расположенном на левом берегу Енисея у речки Инсук (Эн-суг) сообщает также Михеев. Отчет о поездке в северно-западную Монголию и Урянхайскую землю Генштаба капитана Михеева // Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX – начало XX века). – Кызыл, 2002. – С. 143–144. Известно также, что *Өвгөн хурэ* находился в ставке тоджинского правителя и был построен в 1815 г. [85].

П. Е. Островских также свидетельствует о сборе лингвистического материала: образцов речи, песен (тоджинских и русских), имен собственных и словаря из 900 слов, которые он передал в РГО. Позже путешественник планировал представить и другие материалы, в том числе очерк быта тоджинцев, оттиски фотографий, рисунки и описание этнографических предметов, антропологический материал и образцы напевов.

К началу XX века относятся поездки к восточным тувинцам целого ряда исследователей: В. Н. Васильева (1908 г., Музей антропологии и этнографии), английского исследователя Д. Каррутерса (1910 г.), норвежских ученых А. П. Беннигсена (1912 г.), Э. Ольсена (1914 г.), ботаника и географа Б. К. Шишкина (1908-1909 гг.)⁸⁸, местного краеведа А. П. Ермолаева⁸⁹ (1915 г.), учителя Верхне-Усинской школы Красноярского края Венкеля (1916 г.), агронома А. А. Турчанинова⁹⁰.

В 1926 г. Советом народных комиссаров СССР была организована комплексная этнографо-антропологическая экспедиция (под руководством известного антрополога, директора Института антропологии МГУ, профессора В. В. Бунака), этнографический отряд которой в составе аспиранта Института антропологии МГУ М. Г. Левина⁹¹ (впоследствии крупнейшего советского антрополога) и художницы Д. Ф. Амосовой был командирован в Тоджу. Отряд работал со скотоводами в Кол-сумоне, а также посетил «Мады-сумон в

⁸⁷ Райков, М. Отчет о поездке к верховьям реки Енисея, совершенной в 1987 г. по поручению Императорского Русского Географического Общества // Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX – начало XX века). – Кызыл, 2002. – С. 46–51.

⁸⁸ Б. К. Шишкин сообщает о священном озере Тоджи-куль, на горах вокруг которого располагаются около 40 оаза.

⁸⁹ Экспедиция была организована Красноярским отделом РГО под руководством А. Я. Тугаринова.

⁹⁰ Каррутерс Д. Неведомая Монголия. – Т. I. – СПб., 1914; Беннингсен, А. П. Русское дело в Урянхайском крае // Известия Императорского общества востоковедения. – 1913; Olsen, O. Et primitive Folk. De mongolske rennomader. – Kristinia, 1915; Ольсен, Э. Оленеводство у сойотов // Труды Сибирского ветеринарного института. – Вып. X. – Омск, 1929; Ермолаев, А. П. Тоджа // Известия Красноярского отдела РГО. – Т. III, вып. I. – 1924; Ермолаев, А. П. Краткий отчет об исследованиях в Урянхайском крае в 1915 – 1918 гг. // Сибирские записки. – № 4–5. – 1919. Отчет А.П. Ермолаева и материалы Венкеля хранятся в Тувинском Госархиве (Р-123, оп. 2, ед. хр. 131; Р-123, оп. 2, ед. хр. 131, лл. 13-15). Коллекция фотографий и этнографических предметов В. Н. Васильева хранится в МАЭ (№1340) и в Гамбургском музее этнографии (№12:15).

⁹¹ Левин, М. Г. К антропологии Южной Сибири // Краткие сообщения Института этнографии. – XX. – 1954; Bounak, V. Un pays de l'Asie peu connu: le Tanna-Touva // Internationales Archiv für Ethnographie. – Bd. 29, Hf. I–III. – 1928.

Тапсинских горах и стойбища оленеводов, кочевавших в горах Одугена»⁹² Собранные материалы по этнографии тоджинцев были использованы С. И. Вайнштейном [10].

В 1933 г. с целью ликвидации неграмотности в Тоджинский район была направлена Т. И. Арцыбашева⁹³, которая впервые описала фонетическую систему, словарный состав и грамматику языка тоджинцев, выделив его в качестве самостоятельного диалекта тувинского языка. В 30-е годы вышли ее первые статьи, посвященные изучению диалекта тоджинцев, в которых автор приходит к выводу о том, что основной фонд его лексики не отличается от других тюркских языков, а своеобразие придают названия предметов и действий, связанных с традиционной хозяйственной деятельностью тоджинцев: охотой и оленеводством. В фонетике были отмечены: распространенность соответствий звуков (например, начальных *ч / й*, *м / б*, срединных *м / в*), наличие назализованных звуков, протяженность и певучесть речи, ее особая тональность.

В 1952 г. состоялась Саяно-Алтайская экспедиция Института этнографии АН СССР (под общим руководством Л. П. Потапова). Антропологическим отрядом данной экспедиции руководил М. Г. Левин⁹⁴. Результаты работы этнографического отряда под руководством были отражены Е. Д. Прокофьевой⁹⁵.

В 1961 г. вышла монография С. И. Вайнштейна «Тувинцы-тоджинцы», являющаяся первым опытом обобщения историко-этнографических сведений о тоджинцах [10]. Она основана на материалах экспедиций 1951-1953, 1955, 1958 гг. под руководством С. И. Вайнштейна (участники экспедиций: Т. Найден-оол (1951 г.), К. Доржу и А. К. Калзан (1955 г.)), коллекциях Музея этнографии АН СССР, Государственного музея этнографии народов СССР (Ленинград), Тувинского областного краеведческого музея (Кызыл), данных местных и центральных

⁹² Вайнштейн С. И., Москаленко Н. П. Общие сведения о Туве и тувинцах // Тюркские народы Восточной Сибири / отв. ред. Д. А. Функ, Н. А. Алексеев; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. – М.: Наука, 2008. – С. 35 (Народы и культуры).

⁹³ Арцыбашева, Т. И. О некоторых особенностях диалекта Тоджи // Языки зарубежного Востока. – М., 1936. – № 1. – С. 18-28; Арцыбашева, Т. И. О языке тоджинцев // Вперед. – 2. 11. 1933.

⁹⁴ Левин, М. Г. К антропологии Южной Сибири // Краткие сообщения Института этнографии. – Т. 20. – 1954. – С. 17-26.

⁹⁵ Прокофьева, Е. Д. Работа тувинского отряда Саяно-Алтайской экспедиции // Краткие сообщения Института этнографии. – XX. – 1954; Прокофьева, Е. Д. Социалистические преобразования в Тодже // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып. 2. – Кызыл, 1954.

архивов. В книге содержатся сведения о происхождении тувинцев-тоджинцев, о родо-племенном составе и расселении, об общественных и семейных отношениях, о хозяйственной деятельности, предметах быта, религиозных верованиях. В шестой главе дается характеристика народных знаний и творчества: устного народного творчества, народных игр, декоративно-прикладного искусства, а также музыки и музыкальных инструментов.

В 1959 и 1960 гг. в Тоджинский район были организованы две диалектологические экспедиции в составе научного сотрудника ТНИИЯЛИ З. Б. Арагачи (руководитель) и студентов Кызыльского Государственного Педагогического Института (в 1959 г. – Ф. М. Сулупай, в 1960 г. – Я. Ш. Хертек и М. Б. Монгуш). В 1968 г. состоялась еще одна экспедиция З. Б. Чадамба. Результатом экспедиций стали статьи З. Б. Арагачи (Чадамба) о тоджинском диалекте, а также кандидатская диссертация и монография⁹⁶. Исследователь выделяет архаичные элементы фонетики, лексики и грамматики, редко встречающиеся в других говорах. В 1987 г. в Тоджинском районе было проведено две диалектологические экспедиции: в феврале под руководством Я. Ш. Хертек и в июле под руководством А. К. Делгер-оола. Известно, что записывались и фольклорные произведения тоджинцев.

Со второй половины 1990-х гг. исследования тоджинцев были включены в круг интересов американских ученых лингвиста Дэвида Харрисона и антрополога Брайана Донахо⁹⁷. Д. Харрисон занимался изучением тувинского языка и его диалектов, в том числе, тоджинского диалекта. Он сделал заключение о том, что тоджинский диалект редко используется его носителями, которые предпочитают общение на тувинском языке.

⁹⁶ Арагачи, З. Б. Тоджинский диалект // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып. 8. – Кызыл, 1960. – С. 204-210; Арагачи, З. Б. Дополнительные сведения к тоджинскому диалекту // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып. 9. – Кызыл, 1961. – С. 242–248; Пальмбах, А. А., Чадамба, З. Б. Вопросник по изучению территориальных диалектов тувинского языка. – Кызыл, 1951. Чадамба, З. Б. Изучение диалектов тувинского языка // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып. 15. – Кызыл, 1971. – С. 150-155; Чадамба, З. Б. Тоджинский диалект тувинского языка / Отв. ред. Э. В. Севортыан. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1974. – 136 с.; Чадамба, З. Б. Тувинские диалекты в их отношении к литературному языку // Вопросы тувинской филологии. – Кызыл, 1983. – С. 18–23

⁹⁷ Монгуш М. В. Зарубежные исследователи Тувы (краткий обзор) // Новые исследования Тувы. – 2010, №2. [http://www.tuva.asia/journal/issue_6/1731-mongush.html].

Брайан Донахо считает, что тувинцы-тоджинцы сумели сохранить оленеводство и родной язык. Исследователь занимается изучением современного состояния тувинцев-тоджинцев, а также проблемой исчезновения оленеводства у малочисленных этнических групп народов Южной Сибири. В Тодже он проводил полевые исследования с 1997 по 2000 гг. Шесть месяцев он прожил с оленеводами в тайге, еще четыре – в сс. Хам-Сыра, Адыр-Кежиг, Ий и Тоора-Хем.

В 1996 г. состоялась экспедиция в Тоджинский район японских исследователей под руководством профессора Осацкого университета, доктора Тадао Мацушито⁹⁸. Полевые исследования были направлены на изучение традиций тоджинского оленеводства. Участник данной экспедиции – Наоки Такасима – в дальнейшем занялся изучением тувинского языка, а также переводом тувинского фольклора (сказок, мифов) на японский язык.

Исследованию особенностей исторического развития тувинцев-тоджинцев с 1914 г. до настоящего времени посвящена работа Е. К. Даваа⁹⁹.

Тувинцы-тоджинцы имеют ряд существенных этнокультурных и антропологических особенностей, позволяющих выделить их в отдельную этнолокальную группу. Прежде всего, это антропологическое своеобразие, т. к. «язык и культура могут распространяться и независимо от антропологических типов, но антропологические типы никогда не распространяются без культуры и языка»¹⁰⁰. Тувинцы относятся к континентальным монголоидам¹⁰¹, но различаются по антропологическим типам. Так, тувинцы центральных и западных районов Тувы являются представителями центральноазиатского типа, тувинцы восточных районов Тувы – байкальского¹⁰² (саянского по Г. Ф. Дебецу) типа, который особенно ярко выра-

⁹⁸ Монгуш, М. В. Зарубежные исследователи Тувы (краткий обзор) // Новые исследования Тувы. – 2010, №2. [http://www.tuva.asia/journal/issue_6/1731-mongush.html].

⁹⁹ Даваа, Е. К. Историческое развитие тувинцев-тоджинцев (1914 г. – начало XXI века): автореф. ... канд. ист. наук. – Кемерово, 2011. – 26 с.

¹⁰⁰ Дебеч, Г. Ф., Левин, М. Г., Трофимова, Т. А. Антропологический материал как источник изучения вопросов этногенеза // Советская этнография. – 1952. № 1. – С. 24–25.

¹⁰¹ Впервые к монголоидной расе их отнес антрополог А. А. Ивановский в 1907 г.

¹⁰² Маннай-оол, М. Х. Тувинцы: происхождение и формирование этноса. – Новосибирск, 2004. – 166 с.

жен у тоджинцев-оленоводов¹⁰³. Тоджинцы-скотоводы занимают промежуточное положение между этими типами¹⁰⁴.

Различен был и процесс этногенеза степных тувинцев и тувинцев-тоджинцев. «В основе этногенеза тувинцев степных районов ... лежат древние тюркоязычные племена Центральной Азии ... и тюркизированные ими монголоязычные группы»¹⁰⁵. «Родо-племенной состав тувинцев-тоджинцев свидетельствует о том, что в их этногенезе приняли участие самодийскоязычные, кетоязычные, монголоязычные и тюркоязычные компоненты» [10, с. 24].

К самодийской группе исследователь причисляет роды *Чогду* (скотоводы, населяющие левый берег реки Тоора-Хем), *Кыштаг* (по преданию, ведут свое происхождение от *Чооду*) и *Хаазыт* (охотники-оленоводцы). К кетоязычной группе – *Тодут* (оленоводцы), *Ак-Тодут* (скотоводы) и *Кара-Тодут* (оленоводцы и скотоводы). К монголоязычной группе Вайнштейн относит род *Урат*.

Не выяснен вопрос о принадлежности родов *Хоюк* и *Маады*. Род *Хоюк* вымер в 1915 г. от оспы и, по-видимому, относился к самодийской или кетской группе. Род *Маады* также, предположительно, относился к самодийской группе. Раньше основным его занятием было оленеводство, но в настоящее время представители рода *Маады*, проживающие в Пий-Хемском районе, занимаются скотоводством.

Тюркский компонент тоджинцев – роды *Кезек-Куулар* и *Соян*. Основные их представители населяют другие районы Тувы: *Кезек-Куулар* – в основном, Дзун-Хемчинский, Барун-Хемчинский, Овюрский, менее – Улуг-Хемский, Бай-Тайгинский районы, *Соян* – Тес-Хемский, Эрзинские районы.

Административное устройство Тоджинского кожуна первоначально было связано с расселением родоплеменных групп. До революции 1929 г. он состоял из четырех сумонов: *Кол*, *Ак*, *Бараан*, *Хоюк*. Три последних населяли, соответственно, родоплеменные группы *Ак-Чооду*, *Параан-Чооду* и *Хоюк*, тогда как

¹⁰³ Байкальский тип близок эвенкам и эвенкам. С. И. Вайнштейн называет его «типом низколицего монголоидного населения Тувы скифского времени» [10, с. 181].

¹⁰⁴ Впервые на это указывает М. Г. Левин.

¹⁰⁵ *Вайнштейн, С. И.* Очерк этногенеза тувинцев // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып. 5. – Кызыл, 1957. – С. 214.

сумон *Кол* (букв. «главный») – разные группы, переселившиеся из Центральной и Западной Тувы: *Кыргыз*, *Маады*, *Оюн*, *Салчак* и др. В арбане *Эн-Суг* сумона *Кол* ранее была ставка нойона – правителя Тоджинского кожуна. Сумон *Ак* занимал территорию по р. Хамсара и тайгу Улуг-Даг, сумон *Бараан – Одуген*, *Хоюк* – по р. О-Хем¹⁰⁶.

В 1929 г. Тоджинский кожун был разделен на 6 сумонов, образованных по территориальному признаку: Удуген (Бараан сумон), Улуг-Даг (тайга Улуг-Даг), Сыстыг-Хем (по р. Сыстыг-Хем и Чаваш), Севи (по р. Севи и Хут), Хамсыра (по р. Хамсыра), Пий-Хем (сумон Кол), в 1941 г. выделился сумон Тоора-Хем (население поселков Тоора-Хем и Салдам), а в 1943 г. – О-Хем¹⁰⁷.

В 1949 г. было создано три колхоза, а в 1954 г. состоялось новое деление и переименование административных единиц: вместо сумонов появились сельсоветы. К Ийскому сельсовету с центром в с. Ий (колхоз «Первомай»), отошли сумон Улуг-Даг и часть Пий-Хемского сумона, где проживали *Ак* и *Кол*. Сумон Пий-Хем, где проживали *Параан* и *Кол*, преобразовался в Азасский сельсовет с административным центром в с. Адыр-Кежиг (колхоз «Сов. Тува»). Кроме того, выделились Сыстыг-Хемский и Тоора-Хемский сельсоветы.

По данным исследования, проведенного Н. А. Сербодовым в 1956 г., на тот момент в Тоджинском районе зафиксированы следующие родовые группы: *Кол* (165 хозяйств), *Ак-Чооду* (125), *Кара-Чооду / Бараан / Параан* (73), *Маады* (12), *Салчак* (11), *Монгуш* (9), *Саая* (9), *Оюн* (8), *Тюлюш* (5), *Хертек* (4), *Ооржак* (4), *Иргит* (4), *Сарыглар* (3), *Донгак* (4), *Хомушку* (2), *Соян* (2), *Сат* (2), *Кыргыз* (2), *Кара-Монгуш* (1), *Чооду* (1)¹⁰⁸.

З. Б. Чадамба к наиболее многочисленным группам относит *Ак-Тодут*, *Кара-Тодут*, *Чооду*, к менее многочисленным – *Чогду*, *Хойук*, *Кыштаг*, *Сойан*, *Даърган*, *Даргалар*, *Урат*, *Деъмчи*, *Саарыг*, *Шокар*, *Шадык*, *Кеъзек-Куулар*,

¹⁰⁶ Даваа, Е. К. Историческое развитие тувинцев-тоджинцев (1914 г. – начало XXI века): автореф. ... канд. ист. наук. – Кемерово, 2011. – С. 15.

¹⁰⁷ З. Б. Арагачи приводит сведения о том, что жители сумонов Одуген, Улуг-Даг, Хамсыра – охотники-оленоводы, а жители Тоора-Хема занимаются разведением крупного рогатого скота, овец, коз и лошадей [4].

¹⁰⁸ Сербодов, Н. А. Современное расселение носителей тувинских этнонимов // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып. 14. – Кызыл, 1970. – С. 66–107.

Кеъзек-Маады [136]. Как видим, данные о родовом составе тоджинцев у разных исследователей не совпадают. Экспедициями последних лет зафиксированы далеко не все из указанных групп.

Тоджинцы отличаются от степных тувинцев не только по этническому составу, но и по хозяйственно-культурному типу (ХКТ). Жители центральной, западной и южной части Тывы – кочевые скотоводы, в основном занимающиеся разведением мелкого и крупного рогатого скота, лошадей и верблюдов, а также орошаемым земледелием, спорадической охотой, собирательством и рыболовством. С. И. Вайнштейн относит их к центрально-азиатскому подтипу ХКТ кочевых скотоводов сухой зоны умеренного пояса горно-степной зоны (аналогично бурятам, киргизам, хакасам и др. скотоводческим народам).

Жители восточной Тувы по ХКТ делятся на две группы. Первая группа – это охотники-оленоводы, основным занятием которых являются круглогодичная охота на мясных и сезонная охота на пушных животных и выючно-верховое оленеводство. Важное место занимают также собирательство и спорадическое рыболовство. С. И. Вайнштейн определяет такой тип хозяйства как горно-таежный саянский подтип ХКТ охотников-оленоводо-в тайги. Аналогичный подтип исследователь обнаруживает у тофаларов, камасинцев и дархатов.

По данным 2009 г. в Тодже насчитывается 1255 оленей, из которых 953 головы принадлежат МУП «Одуген» – племенному заводу по разведению и сохранению поголовья северных оленей в Туве, и 302 головы находятся в собственности семейных общин¹⁰⁹.

Вторая группа населения восточной Тувы определяется как охотники-скотоводы или скотоводы-охотники (горный таежно-степной саяно-алтайский подтип ХКТ по С. И. Вайнштейну), основным занятием которых является либо охота (того же типа, что и у оленеводов), либо пастбищное скотоводство (лошади, крупный рогатый скот). Большую роль в хозяйстве играет собирательство, рыболовство занимает незначительное место.

¹⁰⁹ Оюн, Д. Делегация из Тоджи принимает участие в Шестом съезде коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока // www.tuvaonline.ru/2009/04/23/5654_siezd.html.

По материальной культуре выделенные группы также имеют некоторые отличия. С. И. Вайнштейн отмечает наличие «лесного», наиболее древнего, восходящего к культуре «лесных» племен Восточных Саян домонгольского периода, и «степного» комплексов материальной культуры.

Так, для охотников-оленьеводов характерны такие особенности, как два вида традиционного переносного жилища чума: летний (*алажи-ог*), покрытый берестой, и зимний, покрытый шкурами копытных; лыжи (*хаак*), специальные виды промысловой одежды и обуви (*бышкак, идик, чагы* и др.), некоторые предметы утвари (*соо, одуш* и др.), вьючное оленье седло, намордник для оленят (*монгуй*).

Для охотников-скотоводов характерно сочетание черт, свойственных как кочевым скотоводам степной зоны, так и охотникам-оленьеводам. Так, например, конструкция жилища сходна с чумом охотников-оленьеводов (в то время как основное жилище степных тувинцев – это войлочная юрта). Покрывается чум охотников-скотоводов либо берестой, либо корой лиственницы. Собственно «степной» компонент составляют свойственные кочевым скотоводам утварь и одежда (кроме промысловой): халатообразная одежда монгольского типа (*тон*), некоторые виды головных уборов (*будээлге* и др.), конское верховое седло и сбруя, способы приготовления пищи, в особенности молочной (*хойтпак, ореме, быштаг, арага* и др.).

Большинство исследователей-лингвистов считают язык тоджинцев одним из диалектов тувинского языка, который вместе с тофаларским входит в уйгуро-огузскую подгруппу восточно-хуннской группы тюркских языков. Н. А. Баскаков относит его к северо-восточному (наряду с центральным, западным, юго-восточным диалектом и каа-хемским говором), А. А. Пальмбах – к восточному диалекту тувинского языка (наряду с западным и среднетувинским)¹¹⁰.

¹¹⁰ Баскаков, Н. А. Этнолингвистическая классификация диалектных систем современных тюркских языков. – М., 1964; Баскаков, Н. Л., Сат, Ш. Ч. Тувинский язык // Языки народов СССР. – Т. 2. Тюркские языки. – М., 1966. – С. 387–402; Пальмбах, А. А. О классификационных признаках территориальных диалектов тувинского языка // УЗ ТНИИЯЛИ. – Вып. 12. – Кызыл, 1967. – С. 232–235.

З. Б. Чадамба предлагает свою классификацию, выделяя три диалектных зоны Тувы: две основные – центральную и тоджинскую – и одну переходную. Автор считает, что в тоджинском диалекте, благодаря длительной изолированности, «сохранились некоторые архаичные черты, которые ныне не характерны для центральных и западных диалектов, но, судя по материалам Н. Ф. Катанова, частично были когда-то свойственны последним» [136, с. 14]. В тоджинском диалекте ею выделяются два говора: речной и таежный (они соответствуют говорам скотоводов и оленеводов по С. И. Вайнштейну [10, с. 24]). Таежный говор исследователь считает наиболее отличным как от литературного языка, так и от других говоров тувинского языка. Тоджинский диалект близок тофаларскому и другим тюркским языкам.

Таким образом, изложенные выше сведения, характеризующие как отличие тувинцев-тоджинцев от степных тувинцев, так и дифференцирующие их на две группы, можно представить в Таблице 58.

Таблица 58. Отличия тувинцев-тоджинцев от тувинцев степной зоны

	Тоджинцы		Степные тувинцы
	<i>Тайга-улузу</i> таежный народ	<i>Хем-улузу</i> речной народ	
Антропологический тип	Континентальные монголоиды		
	Байкальский тип	Промежуточный между байкальским и центрально-азиатским	Центрально-азиатский тип
Компоненты этногенеза	Самодийский + кетский + тюркский + монгольский + другие		Тюркский + монгольский (тюркизированный) + другие
Основные родоплеменные группы	<i>Ак-Тодут, Кара-Тодут, Чооду, Ак-Чооду, Кара-Чооду, Кыштаг, Хаазыт, Бараан / Параан, Хойук, Маады (?)</i>	<i>Кол, Сойан, Даърган, Даргалар, Урат, Деъмчи, Саарыг, Шокар, Шадык, Кеъзек-Куулар, Кеъзек-Маады (?)</i>	<i>Салчак, Монгуш, Саая, Оюн, Тюлюш, Хертек, Ооржак, Иргит, Сарыглар, Донгак, Хомушку и др.</i>
Хозяйственно-культурный тип	Охотники-олeneводы	Охотники-скотоводы / скотоводы-охотники	Кочевые скотоводы
Язык	Тоджинский диалект тувинского языка		Центральный и переходный диалекты тувинского языка
	Таежный говор	Речной говор	