

На правах рукописи



ТИРОН Екатерина Леонидовна

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

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Новосибирск, 2015

Работа выполнена на кафедре этномузыкознания  
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория  
имени М.И. Глинки»

**Научный руководитель:**

**Сыченко Галина Борисовна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры этномузыкознания  
ФГБОУ ВО «Новосибирская  
государственная консерватория  
имени М.И. Глинки»

**Официальные оппоненты:**

**Лапин Виктор Аркадьевич**  
доктор искусствоведения, ведущий  
научный сотрудник сектора  
фольклора ФГБНИУ «Российский  
институт истории искусств»

**Мурашова Наталья Сергеевна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
зав. кафедрой социально-культурной  
и библиотечной деятельности  
ФГБОУ ВПО «Новосибирский  
государственный педагогический  
университет»

**Ведущая организация:**

ФГБНИУ «Государственный  
институт искусствознания»

Защита состоится 18 июня 2015 года в 14 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk\_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «18» мая 2015 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор искусствоведения



Н. П. Коляденко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Актуальность изучения песенной традиции тувинцев-тоджинцев<sup>1</sup> обусловлена несколькими факторами. Песенная традиция занимает доминирующее положение, является наиболее массовой и хорошо сохраняющейся частью тоджинского музыкального фольклора. Состояние песенной традиции тоджинцев, зафиксированное экспедициями конца двадцатого века, дает возможность установления существенных закономерностей, проявляющихся в синхронном срезе интонационной культуры. Стремительность угасания традиционных культур, связанная с тенденциями глобализации и ассимиляции малочисленных этносов, усиливает актуальность предпринимаемого исследования.

**Степень разработанности темы исследования.** В отечественном этномузыкознании до недавнего времени не существовало работ, посвященных песенной традиции тувинцев-тоджинцев. Немногочисленные публикации тоджинских песен встречались в сборниках тувинского фольклора. Их музыкальная стилистика была мало известна. Тувинский песенный фольклор исследовался как целостное явление (А. Н. Аксенов, З. К. Кыргыз, А. Д.-Б. Монгуш). В последние годы вышел ряд статей новосибирских авторов, посвященных различным аспектам песенной культуры тоджинцев (О. В. Дондупова, В. В. Мазепус, Н. М. Скворцова, Г. Б. Сыченко, Е. Л. Тирон), однако ее специальное исследование предпринимается впервые.

В качестве **объекта исследования** избрана песенная жанровая традиция тувинцев-тоджинцев. Народными исполнителями выделяются два песенных жанра, противопоставленных друг другу. Каждый из них определяется специальным термином – *ыр* и *кожамык*. **Предметом исследования** является соотношение данных жанров, установление сходств и различий между ними, иными словами – проявление жанровой оппозиции на основных уровнях организации песенной традиции. Разделение народных песен тувинцев на *ыр* и *кожамык* было представлено у А. Н. Аксенова. Оппозиция *узун ырлар* ‘протяжные песни’ и *кыска ырлар* ‘короткие песни’, предложенная З. К. Кыргыз по отношению к общетувинской песенной традиции, у тоджинцев не зафиксирована.

**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 функцио-

---

<sup>1</sup> Тувинцы-тоджинцы (самоназвание *тожу*) – субэтническая группа тувинцев, проживающих в горно-таежной северо-восточной части Тувы. Имеют значительные отличия от тувинцев по антропологии, этногенезу, языку, хозяйственно-культурному типу и др. В частности, в их этногенезе содержатся самодийские, кетские, монгольские и тюркские компоненты; этнографами, антропологами и лингвистами выделяются две группы тувинцев-тоджинцев: таежная группа охотников-оленоводо- и речная группа охотников-скотоводов (С. И. Вайнштейн, З. Б. Чадамба). В дальнейшем изложении мы используем названия тувинцы-тоджинцы и тоджинцы как синонимы.

нирования, 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 им. М. И. Глинки (О. В. Дондуповой, Н. М. Скворцовой, Г. Б. Сыченко) в ходе экспедиций в Тоджинский кожуун в 1997 и 1999 гг.<sup>2</sup>. 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 и текстов песен.

*Методология и методы исследования.* Для исследования песенной традиции нами избран комплексный подход, являющийся фундаментом для отечественной фольклористики (В. М. Гацак, А. С. Каргин, А. М. Мехнецов и др.). 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. При рассмотрении песенной традиции как культурного феномена мы опираемся на концепции интонационной культуры этноса и культурного контекста

<sup>2</sup> Материалы хранятся в Архиве традиционной музыки НГК, коллекции А0129 и А0141.

этномузыкальных систем (Н. М. Кондратьева, В. В. Мазепус, Г. Б. Сыченко, В. М. Цеханский, Ю. И. Шейкин). При анализе тоджинского песенного стихосложения используются труды по стиховедению тюркских народов (У. А. Донгак, Н. Ф. Катанов, С. М. Каташев, М. А. Унгвицкая и др.).

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 (А. А. Банин, Б. Б. Ефименкова, Ф. М. Колесса, К. В. Квитка, Н. М. Скворцова, Г. Б. Сыченко и др.). 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.

Характеристика звуковысотной организации дается на методологической основе зарубежной и отечественной (в том числе, сибирской) этномузыкологии (О. Абрахам, Б. Барток, С. П. Галицкая, М. А. Енговатова, Б. Б. Ефименкова, Н. М. Кондратьева, Г. Б. Сыченко, Э. М. Хорнбостель, Ю. И. Шейкин и др.). Некоторые аспекты ладовой организации тувинской музыки рассмотрены в работах А. Н. Аксенова, З. К. Кыргыз, А. Д.-Б. Монгуш. 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 (А. Чекановска).

**Научная новизна** работы заключается в том, что впервые песенная традиция тоджинцев становится 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 методологии комплексного сравнительного исследования двух близких жанров внутри целостной песенной традиции. 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 используются в курсах «Народное музыкальное творчество», «Методология музыкознания», читающихся в ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», в курсах «Музыкальный фольклор Сибири», «Областные певческие стили», «Тувинская музыкальная литература», преподающихся в ГБУО СПО «Кызылский колледж искусств им. А.Б. Чыргал-оола».

***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), «Мельниковские 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, а также пяти Приложений, содержащих этнографический очерк о тувинцах-тоджинцах, текстовые и нотированные образцы песенной традиции, справочные и информационные материалы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Введение** содержит историю изучения тоджинского песенного фольклора, 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, границы которых имеют диффузный характер: нарративная, паремиологическая, обрядовая, хозяйственно-промысловая, инструментальная и лирическая. Основную, наиболее полно сохранившуюся часть интонационной культуры представляет лирическая сфера, к которой относятся традиционные песенные жанры *ыр* и *кожамык*, а также авторские песни. Тип интонирования здесь вокальный.

К обрядовым жанрам относятся охотничьи и лечебные заговоры *чалбарыг*, скотоводческие заговоры коровы, овцы, козы и оленихи, благопожелания *алгыш* и *йөрээл*, проклятия *каргыш*, а также различные по функции шаманские камлания, шаманские песни *хам ыры*. Отметим уникальный образец поющего проклятия *каргыш-кожамык*, исполняемого на типовой напев. Шаманские песни *хам ыры* образуют особый жанр, по структуре и семантике сильно отличающийся от лирических песен, несмотря на наличие в названии термина слова *ыры* 'песня'. Имеются некоторые пересечения обрядовых жанров с другими жанровыми сферами. Так, скотоводческие заговоры и охотничьи благопожелания примыкают также к жанрам, связанным с промыслово-хозяйственной деятельностью. К обрядовой сфере должна быть также отнесена музыка буддийского храмового ритуала, в настоящий момент в Тодже не функционирующая. Для обрядовой сферы характерно предельное разнообразие типов интонирования, используемых как в чистом виде, так и в различных сочетаниях.

Записанные у тоджинцев свадебные песни *куда ыры* относятся к более позднему пласту песенной лирики. Они являются авторскими по происхождению, однако в сознании исполнителей бытуют в качестве народных. К группе свадебных песен примыкают немногочисленные образцы *куда кожамык*, в которых типовые напевы сочетаются с текстами свадебной тематики.

Колыбельные в интонационной культуре тоджинцев имеют признаки, позволяющие отнести их как к обрядовой, так и к лирической сфере. Выделяются два типа колыбельных: песенный и тип мелодических речитаций. Песенные колыбельные близки лирическим песням, они раскрывают внутренний мир матери, передают ее чувства и эмоции к своему ребенку. В мелодическом плане такие песни характеризуются тремя видами напевов: групповой политекстовый напев, распространенный в различных районах Тувы и часто сочетающийся с поэтическим текстом С. Сарыг-оола; типовые напевы, зафиксированные в жанре *кожамык* или стилистически им близкие; авторские колыбельные песни. Колыбельные укачивания являются речитационными импровизациями. Для них характерно не только прикладное значение, но и функция магического оберега, которая современными исполнителями зачастую не осознается. Обрядовый характер колыбельных укачиваний проявляется в большей степени, в колыбельных песенного типа проявляется тенденция эстетизации. По-видимому, это связано с проникновением авторского начала.

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*. Здесь используется речевое интонирование, однако встречаются песенные вставки. Речевое интонирование свойственно и паремиологическим жанрам: загадкам *тавызыктар*, скороговоркам *домак*, пословицам и поговоркам.

С промыслово-хозяйственной деятельностью (оленоводством, скотоводством, охотой) связаны сигналы управления домашними животными, звукоподражания животным и птицам, для которых характерен сигнальный тип интонирования. Сюда же можно отнести и часть музыкально-инструментальной традиции, включающей сигналы охотничьих манков (на рябчика – *эдиски*, на марала – *мургу*). Собственно инструментальная музыка в Тодже стремительно угасает.

Тенденция полного угасания заметна и в отношении горлового пения, сведения о котором приводятся П. Е. Островских в 1897 г. В 1950-е гг. горловое пение кратко упоминается в монографии С. И. Вайнштейна, однако уже в 1970-х гг., по свидетельствам З. К. Кыргыз, оно перестает функционировать.

Второй раздел «Семантическая дифференциация жанров *ыр* и *кожамык*» посвящен анализу представлений носителей традиции о различиях песенных жанров, а также образно-тематической характеристике поэтических текстов. В разделе 1.2.1 «Представления тувинцев-тоджинцев о песенной традиции» приводятся важнейшие с точки зрения информантов дифференцирующие жанры признаки: содержание текстов, характер исполнения, ситуации исполнения, степень импровизационности поэтического текста, закреплённость напева и

текста. Характеризуя тематику песенных жанров, тоджинцы говорят о том, что в текстах *ыр* поется преимущественно о родных местах и природе, реже – о любви. В текстах *кожамык*, напротив, выделяется субъективное лирическое начало, характерно юмористическое содержание. *Кожамык* исполняется «быстро, коротко», *ыр* – «длинно, скучно».

Оба жанра являются неприуроченными к определенному месту и времени. По свидетельствам информантов, они могут звучать как в дороге, в тайге, так и на стоянке или в населенном пункте, во время работы или досуга, в одиночестве или в компаниях. Существует запрет на исполнение в некоторых сакральных зонах (например, на перевале), чтобы не рассердить горных духов-хозяев, а также во время похорон и поминок. Между тем, жанр *кожамык* оказывается связанным с некоторыми обрядами. Так, тоджинцами упоминаются календарные праздники (Новый год *Шагаа*, весенние молодежные игрища *Ойтулааи*), семейные обряды (свадьба *куда той*, праздник первой стрижки ребенка *Уруг бажы кезер той*), а также магические обряды (*каргыш-кожамык*), во время которых может звучать *кожамык*.

В жанре *кожамык* имеется установка на импровизацию поэтического текста в момент исполнения, в то время как для *ыр* характерно воспроизведение известного поэтического текста («общие песни, которые все знали»). Существенным критерием для информаторов является то, что два жанра не исполняются на одни и те же мелодии *аялга*. В реальной практике встречаются немногочисленные случаи сочетания напева *ыр* с импровизированным текстом, и напротив, типового напева *кожамык* и устойчивого текста *ыр*. В культуре тоджинцев также зафиксированы остаточные представления о локальном бытовании напевов, а также о принадлежности напевов определенным тоджинским родам.

Разделы 1.2.2 «Образно-тематическое содержание текстов *ыр*» и 1.2.3 «Образно-тематическое содержание текстов *кожамык*» посвящены анализу образно-тематического содержания поэтических текстов двух песенных жанров. Для поэтических текстов песен характерно наличие трех основных образно-тематических сфер: родной природы, межродовых и межэтнических отношений и любовной сферы. Основной для жанра *ыр* является тема малой родины. Тоджинские песни имеют закрепленные названия, указывающие на определенные местности Тоджинского района: «*Өдүген-Тайга*», «*Чаппы-Хем*», «*Тожсама*» и «*Тоора-Хем*» («*Чекпелиг*»). Через возвышенную лексику в песнях *ыр* раскрывается сакральное отношение тоджинцев к родной природе, которое наиболее ярко проявляется в обрядах почитания духов различных местностей.

В *кожамык* присутствуют все основные образные сферы, каждая из которых тематически представлена весьма разнообразно. Особенностью жанра является довольно широкий спектр высказываний, простирающийся от шуток до философских осмыслений жизни. В многочисленных текстах любовной тематики чувства выражаются либо непосредственно со стороны парня или девушки, либо более обобщенно. Встречаются тексты эротического содержания. Сфера этнородовых отношений также занимает существенное место и проявляется через

описание взаимоотношений человека с его родовым сообществом, либо как этнородовое соперничество. В таких текстах «свое» восхваляется, а «чужое» представляется в «сниженном» виде. Особую группу составляют поминальные *кожамык*. В трактовке сферы родной природы наиболее ярко проявляются различия песенных жанров. Так, упоминания об объектах окружающей природы в *кожамык* более разнообразны и более локальны. В текстах *ыр* фигурируют, как правило, крупные топонимические объекты: поселки, горно-лесные массивы; в текстах *кожамык*, напротив, упоминаются наименования стоянок, являющихся наименьшим географическими объектами.

В целом, в песенных текстах отражаются жизненные реалии тоджинца: окружающий человека мир, принадлежащий социальной и природной сферам. Сюда нужно отнести и традиционную хозяйственную деятельность: оленеводство, скотоводство, охоту, рыболовство, а также упоминания домашних и диких животных (конь, олень, марал), рыб (хариус) и птиц (утка, кукушка). Подчеркнем, что наиболее ярко специфика песенных текстов тувинцев-тоджинцев проявляется в оленеводческой тематике и в использовании локальной топонимики.

**Вторая глава «Временные параметры организации *ыр* и *кожамык*»** содержит сравнительный анализ временных параметров организации двух жанров. В разделе 2.1 «Система стихосложения тоджинской песенной поэзии» содержится впервые осуществляемое описание системы песенного стихосложения тувинцев-тоджинцев, выявляются общие и различные признаки жанров. Для песенной поэзии характерен образно-синтаксический параллелизм, свойственный тюркской поэзии. В тоджинских песнях он проявляется либо на уровне парных строк (дистиший), либо на уровне парных строф. Два вида параллелизма могут действовать и на разных уровнях формы. Так, например, образный параллелизм проявляется на уровне парных строк, а синтаксический – на уровне парных строф.

Песенная строфа состоит из четырех строк (катрен). Одним из главных объединяющих строки фактором, а также важнейшим средством инструментовки и ритмизации является начальная рифма. Начальный согласный всегда сопровождается одним и тем же гласным, следовательно, рифму уместно определить как слоговую начальную рифму. Единообразие гласного в начальной рифме выдерживается более последовательно, чем начального согласного. Для системы песенного стихосложения существенным оказывается именно принцип ассонанса. Вероятно, это связано со слогаобразующей функцией гласного, важнейшей для поющего текста.

Для текстов песен тувинцев-тоджинцев характерно силлабическое стихосложение. Преобладает изосиллабизм, основанный на повторе 8-сложных строк (57% строк *ыр*, 80% строк *кожамык*). Строка имеет постоянное положение цезуры (словораздела), образующей структуру 4+4. Имеющиеся отклонения от строгой силлабики разграничивают жанры. Укороченные 7-ми, реже 6-тисложные строки более характерны для *кожамык* (15% строк), удлиненные 9-ти – 12-тисложные – для *ыр* (42% строк). Укороченные строки возникают при появлении

слова с долгим гласным в первом слоге в одном или двух сегментах. Увеличение количества слогов до 9-ти – 11-тисложных чаще всего происходит за счет вставных первообразных частиц *-ла* (/ле/-на/-не) и *-даа*, которые появляются между двусложными словами, либо в конце полустроки, при употреблении пятисложного имени собственного в строке (например, *Өдүген-Тайга*). В последних строках строф могут возникать 12-тисложные трехсегментные строки (4+4+4).

Наиболее распространенным лексическим составом полустрок являются сочетания двух двусложных слов 2+2 (34% полустрок *ыр*, 53% полустрок *кожамык*), одно четырехсложное слово (19% полустрок *ыр* и 17% полустрок *кожамык*) и три слова 2+1+1 (14% полустрок *ыр* и 10% полустрок *кожамык*). Доминирует лексический состав строк из 4 слов, реже встречаются строки из 3 или 5 слов. При преобладании строк единого лексического состава начинает проявляться действие тонического принципа в песенном стихе, поскольку ударение по нормам тувинского языка падает на последний слог слова.

Второй раздел «Слогоритмическая организация *ыр* и *кожамык*» посвящен слогоритму – параметру, образуемому на пересечении вербального и музыкального компонентов песни. Раздел содержит описание методики слогоритмического анализа с уточнениями автора применительно к анализируемому материалу. Для выявления глубинного ритма нами производятся такие принятые в этномузыкознании операции, как 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. 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: дополнительные (избыточные) и дополняющие (встраивающиеся в базовый текст). При выявлении функции вставных частиц учитываются парадигматические отношения текста. По отношению к тому или иному типу вставных слогов применяются различные аналитические операции. Время дополнительных элементов суммируется с предшествующей длительностью, дополняющие вставные слоги выполняют функцию самостоятельных слогоритмических элементов.

Строфа состоит из ритмически идентичных строк. Слогоритмические типы (далее – СРТ) строк образуются соотношением кратких и долгих времен. Слогоритмический уровень организации является относительно самостоятельным по отношению к организации «чистого» стиха, поскольку такие характеристики, как долготы и краткость гласного не коррелируют с его музыкальной длительностью.

Отклоняющиеся от 8-сложника вербальные структуры (6-, 7-, 9-, 10-, 11-сложники) приводятся в соответствие с временным нормативом. Принципы

изотемпорального выравнивания строк различны для укороченных и удлиненных строк. К укороченным строкам применяются способы растяжения первого в сегменте слога с долгим гласным посредством распева (выравнивание за счет музыкального параметра), внедрения дополняющих вставных частиц (компенсация за счет вербального параметра). Для удлиненных строк используются дробление ритмического рисунка (при появлении 5-тисложных имен собственных, дополнительных частиц), стяжение соседних гласных (*олуру ыйнаан* → *о\_лу\_руый\_наан*) и редуцирование звуков (*чаиштына* → *ча\_итна*; *куудийим* → *куу\_диим*).

Важной функцией слогоритмических типов является дифференциация жанров *ыр* и *кожамык*. Напевы *кожамык* основаны на пяти слогоритмических типах строк:

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 

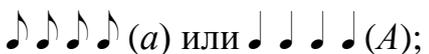
Отличительной особенностью жанра *ыр* является закрепление за каждой песней собственного слогоритмического типа:

- «*Өдүген-Тайга*» 
- «*Тоора-Хем*» 
- «*Чаишы-Хем*» 
- «*Тожама*» 

Строки *кожамык* содержат четное количество долей: 12 (1 и 2 СРТ), 10 (3 и 4 СРТ) и 8 (5 СРТ). Строки *ыр* в этом отношении более разнообразны, они включают четное количество долей: 8 («*Тоора-Хем*») и 12 («*Тожама*»); и нечетное: 9 («*Чаишы-Хем*») и 11 («*Өдүген-Тайга*»). В реальной практике встречаются и удлиненные строки, в которых либо увеличивается продолжительность последнего элемента, либо появляется дополнительный сегмент (третья полустрока). Укороченные строки не характерны.

Главным принципом организации слогоритмических типов и для *ыр*, и для *кожамык* является повтор идентичных (либо родственных) сегментов. Использование более долгих длительностей при нотировании слогоритмических типов *ыр* обусловлено более медленным темпом исполнения песен, а также тем

фактом, что в ыр «Чаппы-Хем» имеется сочетание разномасштабных сегментов. Объединив разномасштабные, но идентичные по структуре сегменты, получим 6 видов:

1.  (a) или  (A);

2.  (b) или  (B);

3.  (c);

4.  (d) или  (D);

5.  (e);

6.  (F).

Сегменты *a*, *b*, *c* и *d* образуют слогоритмические типы *кожамык*, разномасштабные сегменты всех видов *A*, *B*, *c*, *D*, *e* и *F* – ыр. Анализ структуры и функционирования сегментов в рамках слогоритмических типов позволяет сделать вывод о том, что основными являются сегменты *a* и *c*. Остальные сегменты производны от *a*. Самостоятельность сегмента *c* проявляется в его способности комбинироваться с другими сегментами: *ac* в 3 слогоритмическом типе *кожамык*, *cB* в ыр «Чаппы-Хем». Сегменты типа *a* и *c* являются основными и в южноалтайской песенной традиции, где они проявляют себя в качестве стабильных первых четырехсложных сегментов семисложных строк.

Образование вторичных для *a* элементов осуществляется посредством двух схожих тенденций. 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*). Ямбизация могла появиться в результате преобладания в строках двусложных и четырехсложных строк, ударение в которых по нормам тувинского языка приходится на последний слог. Причинами появления хореизации может также быть ударение, но в данном случае не тюркское, а самодийское, которое приходится на первый слог слова. Это представляется вполне вероятным, учитывая самодийский субстрат тоджинского этноса. Схожие явления отмечены Н. М. Скворцовой при анализе тофаларских песен.

В третьем разделе главы «Темп как жанрово-дифференцирующий маркер песенной традиции тоджинцев» подробно описывается методология комплексного темпового анализа, разработанная новосибирскими этномузыковедами. Анализируемый материал потребовал расширения, уточнения и адаптации данной методологии. В частности, к комплексу темповых показателей метрономического, архитектурного, внутреннего темпа и строковой плотности добавлено определение слогоритмического темпа; в

качестве единицы для измерения строковой плотности и внутреннего темпа избран ритмический элемент.

Темповые показатели различают жанры в неравной степени. Наиболее чёткое противопоставление *ыр* и *кожамык* выявляется при анализе слогоритмического, архитектурного темпа и строковой плотности, средние значения которых существенно различаются, а доверительные интервалы не пересекаются. Слогоритмический темп *ыр* составляет 76 (59–93)<sup>3</sup>, *кожамык* – 127 (96–159) слогоритмических единиц в минуту. Архитектурный темп *ыр* 9 (7–11) строк в минуту – почти в два раза меньше данного показателя *кожамык* – 16 строк в минуту (12–20). Строковая плотность *кожамык* составляет 10 (9–11), *ыр* – 14 (12–16) ритмических элементов. Данные показатели дают идентичное разделение жанра *ыр* на две группы. *Ыр* «*Өдүген-Тайга*» и «*Чашны-Хем*» оказались в группе более медленных по слогоритмическому и архитектурному темпу песен с большей строковой плотностью. *Ыр* «*Тоора-Хем*» и «*Тожам*» составили группу быстрых по слогоритмическому и архитектурному темпу песен с меньшей строковой плотностью.

Изучение внутреннего темпа позволило сделать вывод о единстве временной организации песенных жанров тоджинцев, проявляющемся в приблизительно равной насыщенности единицы времени ритмическими элементами. В *ыр* значение внутреннего темпа составляет 125 (99–151), в *кожамык* – 152 (117–187) ритмических элементов в минуту.

Метрономический темп указывает на более медленное исполнение *ыр* (99 (72–126) счетных долей в минуту) и более подвижное исполнение *кожамык* (174 (140–209) счетных долей в минуту). В соответствии с классификацией Н. А. Гарбузова в группе медленных темпов (40–120) оказываются *ыр* «*Өдүген-Тайга*», «*Чашны-Хем*» и «*Тоора-Хем*», в группе умеренных темпов (121–160) – *ыр* «*Тожам*», а также *кожамык* 1 и 5 слогоритмических типов, в группе быстрых темпов (от 161 и выше) – *кожамык* 2, 3 и 4 слогоритмических типов. По сравнению с другими темповыми характеристиками, метрономический темп менее показателен при дифференциации песенных жанров, поскольку имеется смежная для двух жанров группа. Кроме того, выявленные при анализе других темповых показателей группы песен *ыр* не проявились при анализе метрономического темпа.

**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*. В мелодическом фонде анализируемой коллекции установлено девятнадцать напевов. Восемь напевов основаны на 3-м, по четыре на 1-м и 2-м, два на 5-м и один на 4-м слогоритмических типах. Варианты шести напевов, т.е. их трети, имеются в публикациях тувинских песен, что свидетельствует в пользу относительной мелодической самостоятельности тоджинской песенной традиции.

<sup>3</sup> После среднего арифметического значения в скобках указывается доверительный интервал, т.е. диапазон, исключающий случайные значения.

Типовые напевы не являются индивидуальными, несмотря на то, что большинство исполнителей предпочитает использование одного напева. В репертуаре шести исполнителей содержится два – четыре напева. Семь напевов записаны от двух и трех человек. Некоторые схожие предпочтения в выборе напева в настоящее время отмечаются у жителей одного села. В прошлом выбор напева, по свидетельствам носителей традиции, определялся родовой принадлежностью исполнителя, и напевы оказывались своеобразными родовыми маркерами. Данные представления существуют в сознании исполнителей, но на практике выявляются с трудом.

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 (ВП) ступеней *ыр* и *кожамык* тувинцев-тоджинцев.

Второй раздел содержит описание методики анализа звуковысотной организации песен. В частности, определяются принципы выведения звукорядов отдельных образцов, их транспозиции при получении суммарного звукоряда для определенного типового напева или жанра в целом. Так, установление единой высотной позиции для транспонирования звукорядов производилось на основе сравнения интервального состава звукоряда и системы опорных тонов (в первую очередь, финальных). Отождествление некоторых ступеней лада с широкой зонностью или глиссандирующих ступеней проводилось на основе парадигматического анализа текста (на основе сравнения однопорядковых строк), либо с помощью компьютерных методов анализа текста (выделение наиболее продолжительной высоты ступени в программе *Speech Analyzer*).

В качестве функционально значимых рассматриваются ступени, выделенные 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 протяженность (ВП) ступени в пределах напева.

Звуковысотная система *кожамык* имеет неустоявшийся характер, свидетельствующий о взаимодействии двух ладовых систем: ангемитонной пентатоники и так называемой «дорийской пентатоники» (или лада с целотоновым включением). Суммарный звукоряд *кожамык* состоит из одиннадцати ступеней:  $e^m g^m a^m h^m d e g a h cis^2/d^2 e^2$ , однако четыре ступени крайних зон  $e^m$ ,  $g^m$ ,  $a^m$  и  $e^2$  появляются лишь в некоторых напевах. Звукоряды песен гораздо уже и включают 5, 6 или 7 ступеней, причем обязательно присутствие четырех ступеней, образующих тетрахорд  $e g a h$ . Напевов, где звукоряд был бы представлен исключительно как четырехступенный, тем не менее, не встретилось.

Особенностью звуковысотной организации жанра *кожамык* 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. Финалис песни *A* в полной мере не может быть отнесен 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 одном напеве, требует более тщательного изучения с привлечением большего количества материала. Главенствующую роль выполняют финальные ступени *E* и *G*. На этом основании выделяются две группы напевов, а именно группа из десяти напевов с финалисом *E* и группа из восьми напевов с финалисом *G*. Интересно отметить, что в первой группе отсутствуют напевы 1 СРТ, во второй группе – напевы 4 и 5 СРТ. Напевы 2 и 3 СРТ представлены в двух группах.

Опорные тоны расположены в середине звукоряда. Отметим, что нижнее или среднее положение тоники в мелодических ладах, в отличие от верхнего положения, весьма типично для монодийных культур.

Группы *кожамык*, выделенные по признаку главного финалиса, имеют некоторые схожие тенденции в композиционной 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, доминирование ступени *h* в конце вторых строк в обеих группах. Финалисы третьих строк несколько различают группы (*g* и *h* в группе *E* и *g* и *a* в группе *G*).

На уровне начальных 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*, *a* и *h* в группе *G*. В средних строках появляются 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 *кожамык* 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 и находящаяся в квартовых соотношениях с главной опорой: *h<sup>m</sup>* 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<sup>m</sup>* и *a*, расположенные на кварту вверх и вниз от главной опоры, а в группе *G* – ступени *e* и *g*; в последних строках напевов группы *E* преобладают ступени *h<sup>m</sup>* 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 строфы.

В качестве инициальных ступеней конечных полустроков 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 напевах *кожамык* группы  $E$ .

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.

На всех композиционных уровнях *кожамык* – от песни до полустроки – наблюдается преобладающее значение восходящего направления от инициального тона к финальному. Как правило, финальный тон расположен выше инициального на одну или две ступени.

Сравнивая композиционную функциональность ступеней *кожамык*, 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 ступеней, 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.

В звуковысотной системе тоджинских *кожамык* по временной протяженности 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. Отметим, что проявившая себя в качестве финалиса ступень  $D$  по ВП не выделяется. Ступень  $h$ , напротив, несмотря на то, что она никогда не используется в качестве финалиса строфы, выделяется по ВП.

Ладовая система *ыр* представляет собой ангемитонную пентатонику, суммарный звукоряд которой состоит из восьми ступеней  $h^m d e g a h d^2 e^2$ .

Звукоряды песен содержат 5–7 ступеней. Каждая песня *ыр* имеет постоянное звуковысотное положение: от  $h^m$  (*ыр* «*Тоора-Хем*»), от  $d$  (*ыр* «*Чашпы-Хем*» и «*Өдүген-Тайга*») или от  $e$  (*ыр* «*Тожама*»), при этом вариантной является верхняя зона звукоряда, ступени которой появляются в зависимости от степени распетости напева.

Главные опоры звуковысотной системы *ыр*  $G$  и  $D$  (I и IV лады пентатоники) формируют две группы песен: группу  $G$  образуют песни «*Чашпы-Хем*» и «*Тожама*»; группу  $D$  – песни «*Өдүген-Тайга*» и «*Тоора-Хем*». 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* «*Чашпы-Хем*» – две ступени.

При рассмотрении композиционной функциональности ступеней *ыр* выделяется еще один уровень – парные строки, так как реализация мелодического рисунка напева происходит на уровне двухстрочной мелострофы. 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  $AA_1AA_1$ . Кроме того, в песнях «*Өдүген-Тайга*» и «*Тожама*» повторность проявляется и в конечных полустроках всех строк, а в песне «*Чашпы-Хем*» – в начальных полустроках всех строк.

В качестве конечностроковых в *ыр* появляются одна – две ступени, тогда как в напевах *кожамык* – две, три, и, реже – четыре ступени (использование одной ступени является исключением). В соответствии с мелодическим устройством напева, в *ыр* используется либо повтор финальной ступени во всех строках ( $d, g$ ), либо чередование ступеней ( $h - g$  и  $e - d$ ). Для конца начальных полустроков характерно повторение одной ступени ( $e, g$  или  $a$ ) на протяжении строфы.

Инициальными тонами песен выступают три ступени:  $d, a$  и  $d^2$ , инициальными тонами строк – ступени  $d, g, a, h$  и  $d^2$ . При этом, 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  $d^2$ .

В *ыр* на всех композиционных уровнях преобладают нисходящие соотношения инициальных и финальных тонов. Исключение – песня «*Чашпы-Хем*», в которой доминируют восходящие соотношения, а нисходящая направленность встречается только в конечных полустроках нечетных строк. На уровне песни, напева и строки используются октавные и кварто-квинтовые соотношения инициалей и финалисов. В начальных и конечных полустроках встречаются кварто-квинтовые соотношения инициалей и финалисов, которые используются наряду с другими соотношениями нисходящей направленности.

По показателю временной протяженности в напевах жанра *ыр* статистически выделяется октавная зона звукоряда от  $d$  до  $d^2$ , с двукратным доминированием ступени  $G$  в данном качестве, что свидетельствует о ее существенной роли и о значительной тенденции к централизации лада.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование песенной традиции показало, что она является наиболее сохраняющейся частью интонационной культуры тувинцев-тоджинцев. Основными песенными жанрами, относящимися к лирической сфере, являются *ыр* и *кожамык*. На основе представлений носителей традиции и анализа поэтических текстов установлена система дифференциальных и общих признаков двух жанров по семантическому, структурно-временному и звуковысотному параметрам.

На семантическом уровне выявлены ситуативные и образно-тематические различия жанров. Так, отмечены ситуации, выделяющие *кожамык*, а именно, исполнение их в некоторых семейных обрядах и на праздниках. Рассмотрение образно-тематических сфер поэтических текстов песен определило, 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 *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 СРТ, 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.

Рассмотрение звуковысотной организации песенной традиции тувинцев-тоджинцев выявило дополнительные различающие жанры признаки. Так, проведенная мелодическая дифференциация *кожамык* установила количество и границы типовых напевов, выявила механизм их функционирования в культуре с точки зрения оппозиции «коллективное – индивидуальное» и позволила обнаружить противопоставление мелодического разнообразия и мобильности напевов *кожамык* стабильности четырех напевов *ыр*.

На уровне ладозвукорядной организации установлена важная роль ангемитонной пентатоники для песенной традиции в целом. При этом виды пентатоники различны в двух жанрах: для *ыр* характерны I и IV лады, для *кожамык* – I, II и V. Композиционная функциональность ступеней *ыр* и *кожамык* также дифференцирует жанры, поскольку в одном и том же ладу функциональность ступеней довольно сильно различается.

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.

**Публикации по теме диссертации  
в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:**

1. Тирон, Е. Л. Особенности стихосложения песен тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Тирон // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 2. – С. 48–55 (0,5 п. л.).
2. Тирон, Е. Л. Жанровая дифференциация лирических песен тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Тирон // Музыковедение. – 2014. – № 5. – С. 52–58 (0,8 п. л.).
3. Тирон, Е. Л. Типовые напевы *кожамык* тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Тирон // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 31. – С. 20–27 (0,5 п. л.).

**Публикации в других научных изданиях:**

4. 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 (0,1 п. л.).
5. 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 (0,2 п. л.).
6. Крупич (Тирон), Е. Л. Образно-тематическая характеристика песен *ыр* тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Крупич // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: Тезисы докладов НМНСК «Интеллектуальный потенциал Сибири». – Новосибирск, 2005. – С. 16–17 (0,1 п. л.).
7. 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 (0,1 п. л.).
8. 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: Хакасское книжное издательство, 2005. – С. 61–67 (0,1 п. л.).
9. Крупич (Тирон), Е. Л. Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири: проблемы изучения [Текст] / Г. Б. Сыченко, Е. Л. Крупич (Тирон), О. С. Пинжина // Народная культура Сибири: Материалы XV научного семинара СРВЦФ. – Омск, 2006. – С. 36–40 (авт. вклад 0,1 п. л.).
10. 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 (0,1 п. л.).
11. Крупич (Тирон), Е. Л. Сакрализация среды обитания в песнях *ырлар* тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Крупич, Г. Б. Сыченко // Сибирский

музыкальный альманах. 2004 / Гл. ред. Б. А. Шиндин. – Вып. 5. – Новосибирск: Изд-во НГК, 2007. – С. 56–62 (авт. вклад 0,4 п. л.).

12. 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 (0,2 п. л.).

13. Крупич (Тирон), Е. Л. Тувинская музыкальная культура [Текст] / Е. Л. Крупич, А. М. Лесовиченко // Историческая энциклопедия Сибири. – Т. 3. – Новосибирск, 2009. – С. 306–308 (авт. вклад 0,5 п. л.).

14. Тирон, Е. Л. Колыбельные песни тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Тирон // Народная культура Сибири: Материалы XVIII научного семинара СРВИФ. – Омск, 2009. – С. 140–145 (0,4 п. л.).

15. Тирон, Е. Л. 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 (авт. вклад 0,3 п. л.).

16. 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. СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. – Т. 1. – С. 375–388 (0,6 п. л.).

17. Тирон, Е. Л. Фольклор тувинцев-тоджинцев: история собирания и публикации [Текст] / Е. Л. Тирон // Историческая этнография: Сборник научных статей. Выпуск 5 / Под ред. И. И. Верняева, А. Г. Новожилова. – СПб., 2014. – С. 182–185 (0,7 п. л.).

18. Тирон, Е. Л. *Ыр* «Одуген-Тайга» тувинцев-тоджинцев [Текст] / Е. Л. Тирон // Народная культура Сибири: Материалы XXII научного семинара СРВИФ. – Омск, 2014. – С. 159–165 (0,3 п. л.).