



Е.Л. Крупин  
Новосибирск, консерватория

## Слогоритмическая организация *ыр и кожамык* тувинцев-тоджинцев<sup>1</sup>

В настоящее время наиболее действенным способом описания ритмики традиционной вокальной музыки надо признать метод слогоритмического анализа, сложившегося в восточнославянской музыкальной фольклористике и апробированного на материале многих музыкальных традиций народов России и бывшего СССР [1-8]. 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, организующей вербальный и музыкальный ряды песни.

В данной статье приводятся некоторые результаты анализа слогоритмической организации двух основных жанров песенной традиции интонационной культуры тувинцев-тоджинцев – *ыр и кожамык*.

Для системы стихосложения поэтических текстов песенной традиции в целом нормативом является строфа, построенная из четырех восьмисложных строк с цезурой после четвертого слога. В то же время отклонения от строгой силлабики выделяют каждый из жанров. Так, например, для *ыр* более свойственны 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.

Слогоритмическая система песенной традиции тоджинцев, с одной стороны, представляет единую систему слогоритмических сегментов<sup>2</sup>, с другой стороны, функционирование этих сегментов в двух жанрах имеет свои особенности.

Всего было выявлено 6 сегментов слогоритмической системы, характерных для двух жанров, в чем проявляется родство *ыр и кожамык*:

- |   |   |
|---|---|
| 1. $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ (a) или $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ (A) <sup>3</sup> ; | 4. $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ (d) или $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ (D); |
| 2. $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ (b) или $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ (B);               | 5. $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ (e);  |
| 3. $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ (c);  | 6. $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ (F).  |

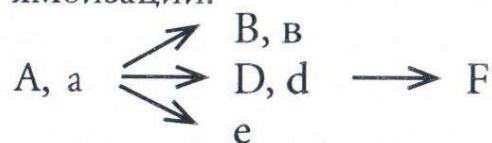
<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 04-04-00358а.

<sup>2</sup> Сегмент соответствует поэтической полустроке.

<sup>3</sup> Увеличенные сегменты не дают новых структурных видов, за исключением сегмента F, который, по-видимому, является производным от D.



В качестве основных выделяются сегменты **а** и **с**<sup>4</sup>. Все другие сегменты вторичны для **а**, их производность осуществляется посредством двух схожих тенденций. Первая из них – помещение сегмента **а** в трехдольный, а именно, в ямбический (сегмент **d**) или хореический (сегмент **e**) контексты [6; 8]. Сегмент **F** тоже можно отнести к действию этой тенденции, так как он является вторичным для сегмента **d**. Вторая тенденция – удлинение последнего элемента сегмента **а** (сегмент **b**), в чем также проявляется тенденция ямбизации.



Слогоритмические типы, складывающиеся из ритмических сегментов этой системы, разграничивают *вир* и *кожамык*, то есть важной их функцией является дифференциация жанров. Для *кожамык* характерен принцип соединения в одном ритмическом типе идентичных сегментов, который не является показательным для *вир*. Так, нами было выявлено четыре основных слогоритмических типа *кожамык*:

1. ♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩;  
2. ♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩;
3. ♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩;  
4. ♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩;

Кроме того, в *кожамык* встречается еще один, пятый ритмический тип, отличающийся от предыдущих нестабильностью длительности последнего слога:

5. ♩ ♩ ♩ ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩, <sup>6</sup> ♩ ♩ ♩

Отметим, что на один и тот же слогоритмический тип *кожамык* могут приходиться различные звуковысотные контуры, в результате чего образуется характерное для данного жанра множество типовых напевов, число которых предполагается выявить в дальнейшем.

Для ритмических типов *вир* характерен более медленный по сравнению с *кожамык* темп исполнения, и, следовательно, преобладание увеличенных сегментов в ритмических типах и большая вероятность появления распевов слогов. Отличное от *кожамык* устройство жанра, а именно связь текста с определенным напевом, породило закрепленность за каждой песней своего ритмического типа<sup>7</sup>:

<sup>4</sup> Самостоятельность сегмента **с** проявляется в его способности комбинироваться с другими сегментами: **ас**, **св**.

<sup>5</sup> Двоеточие указывает границу полустрок.

<sup>6</sup> Нотами со штилями вниз обозначаются вариантные ритмические длительности.

<sup>7</sup> Координация ритмического типа и звуковысотного контура в *вир* происходит следующим образом: ритмический тип проявляет себя на уровне строки, тогда как мелодический контур – либо на уровне строфы (в *вир* «Тоора-Хем»), либо на уровне двухстишия (во всех других песнях).



«Одуген-Тайга»

«Чашпы-Хем»

«Чекпелиг»

«Тожама»

Одной из особенных черт слогоритмических типов *вир* является тенденция к индивидуализации. Так, в *вир* «Чекпелиг» – это наличие дополнительных вставных частиц, производящих ритмическое дробление второго и четвертого элемента в первом сегменте и второго во втором сегменте, что на поверхностном музыкальном уровне создает яркий ритмический рисунок.

В *вир* «Одуген-Тайга» и «Тожама» тенденция к индивидуализации ритмических типов выражена в помещении их в трехдольный контекст (в первом случае – ямбический, во втором – в хореический). Кроме того, в *вир* «Одуген-Тайга» индивидуализация проявляется также в нарушении сплошного ямба в последнем элементе первого сегмента (краткий вместо долгого). В *вир* «Тожама» выделяет сегмент *е*, свойственный только этой песне и не появляющийся больше ни в *вир*, ни в *кожамык*.

В *вир* «Чашпы-Хем» представляет наиболее индивидуализированную структуру, так как соединение короткого и вдвое увеличенного сегмента является нарушением логики изотемпорального равенства полустрок, свойственной всем другим слогоритмическим типам.

### Литература:

1. Банин А.А. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма: вопросы методики и методологии // Памяти К.В. Квитки (1880–1953): Сб. статей к 100-летию со дня рождения. – М., 1983. – С. 165–179.
2. Банин А.А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. – М., 1978. – С. 117–158.
3. Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М., 2001.– 256 с.
4. Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен: Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество». – М., 1993. – 152 с.
5. Квитка К.В. Избранные труды в двух томах. Т. 1. – М., 1972. – 384 с.; Т. 2. – М., 1973. – 423 с.
6. Кондратьева Н.М. Скотоводческие заговоры теленгитов: Дисс. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 1996. – 235 с.
7. Скворцова Н.М. Ритмическая структура тофаларских народных песен: Диссертация ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2003. – 301 с.
8. Сыченко Г.Б. Традиционная песенная культура алтайцев: Диссертация ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 1998. – 291 с.

<sup>8</sup> Более медленный темп исполнения и большее количество распевов обусловили использование более долгих длительностей при нотировании и составлении слогоритмических схем. Сам же принцип противопоставления долгих и кратких времен остается неизменным.