

РЕСПУБЛИКА САХА (ЯКУТИЯ)
ДЕПАРТАМЕНТ ПО ДЕЛАМ НАРОДОВ И ФЕДЕРАТИВНЫМ ОТНОШЕНИЯМ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А.И. ГЕРЦЕНА
ИНСТИТУТ НАРОДОВ СЕВЕРА

ЭВЕНКИ



НОВОСИБИРСК
«НАУКА»
2006

788.22
Ж-632

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА

Н.Н. НИКОЛАЕВА

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО М.П. КУЛЬБЕРТИНОВОЙ

Ответственный редактор
доктор исторических наук Н.А. Алексеев



НОВОСИБИРСК
«НАУКА»
2006

УДК 784 : 398
ББК 82.3 (2Рос)
Н63

Рецензенты

доктор филологических наук Г.И. Варламова
кандидат филологических наук А.Н. Мыреева
отличник культуры СССР З.И. Кириллина

Утверждено к печати Ученым советом
Института проблем малочисленных народов Севера СО РАН

Николаева Н.Н.

Н63 Песенное творчество М.П. Кульбертиновой / Н.Н. Николаева. — Новосибирск: Наука, 2006. — 96 с. — (Памятники этнической культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока; т. 10).

ISBN 5-02-030407-7.

Монография посвящена исследованию песенного творчества эвенкийской шаманки Матрены Петровны Кульбертиновой. Работа составлена на основании материалов двух фольклорных экспедиций. В ней освещаются разностадийные проявления фольклорных напевов. Данная публикация имеет приложение, включающее в себя нотные примеры, фрагменты песенных текстов, рассказы М.П. Кульбертиновой, ее фотографии, а также текст видеофильма «Полет в мир духов Угу Бута: Традиции эвенкийского шаманизма».

Книга адресована фольклористам, этнографам, студентам и всем тем, кто интересуется фольклором сибирских народов.

The monograph is devoted to the investigation of song creation of the Evenk shaman Matrona Petrovna Kulbertinova. This work is compiled on the basis of two folklore expeditions. Different stages of folklore melody manifestations are covered in this work. This publication has appendices.

The book is useful to the specialists in folklore, social anthropologists, students, participants of amateur art activities.

762-15-2006
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ
БИБ-КА ИМ. С.И. ТАБЕЕВА
Моск. Гос. Консерватория

УДК 784 : 398
ББК 82.3 (2Рос)

Без объявления

ISBN 5-02-030407-7

© Н.Н. Николаева, 2006
© Институт проблем малочисленных народов Севера СО РАН, 2006
© Оформление. «Наука». Сибирская издательская фирма РАН, 2006

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

На рубеже двух тысячелетий в человеческом сообществе появился новый взгляд на место и роль Арктики и Севера в мировых процессах. Сегодня рождается концепция развития арктических и субарктических территорий, диктуемая их уникальным природно-экологическим и стратегическим положением. Она предусматривает совершенно иное отношение к глубоко самобытной культуре северных народов.

Прежний идеологизированный формационный взгляд на арктические народы определял их как носителей архаической отживающей культуры. В результате этого коренные народы Севера и Арктики превратились в районах своего расселения в национальное меньшинство, а самобытное их развитие оказалось под серьезной угрозой исчезновения. Осознание и озабоченность этим положением нарастают во всем мире и особенно в России. Для сохранения северных народов Правительство Российской Федерации проводит целенаправленную государственную политику. Так, в соответствии с поручением Президента Российской Федерации разрабатываются *Концепция проекта федерального закона «Об основах государственной политики Российской Федерации в районах Крайнего Севера и приравненных к ним местностях»* и другие судьбоносные для Севера проекты.

Под эгидой ЮНЕСКО реализуются программы в поддержку нематериального наследия, а именно проекты «Живые сокровища человечества» и «Шедевры устного и нематериального культурного наследия человечества».

Институт проблем малочисленных народов Севера СО РАН и Институт народов Севера Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена выдвигают новый инициативный проект **«Памятники этнической культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока»**. Цель серии — издание памятников культурного наследия народов Севера. Проект открыт для всех заинтересованных государственных, научных и общественных структур.

Серия состоит из следующих **блоков**:

1. Языки и фольклор народов Севера.
2. Декоративно-прикладное искусство народов Севера.
3. Традиционная культура северных этносов: материальный и духовный мир.

Коренные малочисленные народы Севера, Сибири и Дальнего Востока создали в самой холодной части планеты среду обитания человека с уникальной духовной и материальной культурой. Отличительной ее особенностью является экологический и гуманистический характер взаимодействия человека с окружающей природой.

Культура народов Севера, Сибири и Дальнего Востока — подлинная сокровищница, к сожалению, до сих пор малоизвестная мировому сообществу. Она представлена грандиозными эпическими полотнами, философски глубокой мифологией, редкими и исчезающими языками с изысканной поэтической образностью; колоритными обрядами и экзотическими церемониями, красивейшими образцами декоративно-прикладного искусства и народного творчества. Часть этого богатства сосредоточена в российских и зарубежных архивах и музеях, в государственных и частных коллекциях. Реликты и фрагменты культурного наследия, к счастью, до сих пор сохранились в отдельных очагах.

Серийное издание этих памятников сделает достоянием России и всего человечества образцы уникальной культуры, которая станет визитной карточкой всего российского Севера, вневременным вкладом живущих сегодня народов Севера в культуру и историю великой России.

Проект Института проблем малочисленных народов Севера СО РАН и Института народов Севера Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена обращен ко всем регионам проживания народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, где могут подготовить уникальные образцы этнической культуры, которые войдут в эту серию.

ВВЕДЕНИЕ

Фольклор — сложное по природе явление, представляющее собой составную часть таких масштабных комплексов, как народное искусство, народная культура, народный быт. Формирование и развитие устной культуры каждого отдельного народа определяются множеством факторов. Наиболее значимыми из них являются исторический, природно-климатический и социально-экономический. Эти основополагающие стороны и условия бытия предопределили специфику фольклорных произведений.

Коренные малочисленные этносы Севера, с древнейших времен заселившие обширные территории Северо-Востока Азии, прошли нелегкий исторический путь. Обосновав и утвердив на этой суровой земле свою культуру, в силу отсталости общественного развития они длительное время пребывали в родоплеменном строе. Суровые климатические условия, тип хозяйства, уклад жизни наложили особый отпечаток на их культурное творчество. Каждый отдельный жанр фольклора народов Севера (будь то эпос, сказки, обрядовая поэзия, мифы и предания, песни и хороводные танцы) представляет собой синкретическое искусство, сохранившее изначальную слитность относительно самостоятельных элементов, таких как слово, пение, танец, игра, действие и т.д. В этой ранней синкретической форме духовного наследия самую заметную и существенную роль играло фольклорное пение. Признаки всеобъемлющего, всепроникающего характера музыкального начала и сегодня продолжают существовать в устной культуре северян. Пение сохранилось в ранних сказках, исключительно важную функцию оно выполняет в шаманских обрядах, без песенных номеров невозможно представить эпос народов Крайнего Севера, пение движет круговыми танцами, оно присутствует в обрядовой поэзии. По мнению исследователей, «в условиях синкретической нерасчлененности форм общественного сознания, при отсутствии письменности и при исключительно изустной передаче любых традиций пение является одним из несущих стержней всей духовной культуры» [Алексеев, 1986, с. 9].

В системе фольклорных традиций коренных этносов песня как самостоятельный жанр занимает центральное место. Она представлена в основном в сольном исполнении — развитым одноголосным вокальным искусством. Эта особенность не случайна. Она изначально была обусловлена дисперсностью расселения автохтонов Севера, характером производственной деятельности, не требующим массовых, коллективных усилий. Вместе с тем ансамблевое и хороводное пение в их культуре практиковалось с древнейших времен. Речь идет о пении во время исполнения круговых танцев и шаманских обрядов, но многоголосие в совместном унисонном пении северян отсутствует. В этом заключено одно из отличительных свойств фольклорной песенности.

Развитие фольклорных традиций, вызванное изменениями в самой жизни, достаточно четко прослеживается в песенном жанре. В фольклоре народов Севера пение как особый культурный феномен сохранилось в разностадиальных проявлениях. Значительный интерес в этом плане представляет песенное творчество М.П. Кульбертиновой, одной из ярких представительниц и хранительниц эвенкийской традиционной культуры. В разные годы от старейшей носительницы народных знаний филологами и фольклористами, в частности А.Н. Мыреевой, Г.И. Варламовой, Э.Е. Алексеевым, был получен богатый материал, часть которого уже вовлечена в научный обиход. С открытием Института проблем малочисленных народов Севера СО РАН в 1991–1992 гг. были снаряжены две адресные экспедиции к Матрене Петровне, проживавшей тогда в 13-й оленеводческой бригаде совхоза «Золотинка» Нерюнгринского улуса¹. Уникальные документальные съемки шаманского обряда в исполнении 105-летней действующей шаманки легли в основу научно-популярного видеофильма «Полет в мир духов Угу Буга: Традиции эвенкийского шаманизма»². Фильм был продемонстрирован на Международной научной конференции «Языки, культура и будущее народов Арктики» (г. Якутск, 1993 г.)³.

В обширном творческом наследии старейшей информантки устная культура эвенков представлена во всем многообразии: аудиовидеозаписи зафиксировали не только шаманские, но и семейно-бытовые обряды, предания и сказки, легенды и рассказы. Но самую заметную и существенную роль в ее фольклорном репертуаре играет пение. Известный фольклорист Э.Е. Алексеев утверждает, что пе-

ние — это «такая же насущная потребность, как и обычная речь... Это не только искусство, не только особая форма художественного самовыражения, но во многом еще и сама жизнь в ее повседневном, бытовом проявлении» [1986, с. 8, 9]. Действительно, пение для шаманки служило сакральным языком для установления духовного контакта с всевышними силами. Оно явилось знаком племени и рода. Она поет не только на людях, выражая свои мысли и чувства, но часто и для себя, и когда даже видит «поющие» сны. Такая многогранная функция фольклорных песен, свидетельствующая о конкретном их жизненном предназначении, представляет для науки большой интерес. Особо ценно в творческом наследии М.П. Кульбертиновой сакральное пение — древний пласт эвенкийской культуры. Не менее важны и значимы более поздние песенные образцы. Они раскрывают национальное своеобразие музыкального фольклора эвенков. Такой разностадиальный материал информантки требует целостного анализа и описания. Для того чтобы получить наиболее полное представление о песенном творчестве Матрены Петровны, считаем необходимым осветить в нашей работе следующие темы: феномен раннего пения, его научное осмысление, основные типы песенных мелодий, их сравнительная характеристика, ладообразование и ритмика напевов. Исследование конкретного, частного вопроса, который поставлен нами, будет полезным для фольклористов и музыковедов. Творческое наследие М.П. Кульбертиновой позволит в будущем проследить эволюцию жанра песни и раскрыть локальные особенности музыкальной культуры эвенков Южной Якутии.

¹ В составе экспедиции работали Н. Николаева, Л. Алексеева, А. Журавлев.

² Режиссер В. Семенов.

³ Текст к видеофильму см. в Приложении.

ЯЗЫК ПЕСНИ

Культурная ситуация в местах компактного проживания народностей Севера характеризуется сохранением и бытованием отдельных форм исконной, традиционной культуры, распространением новых видов и направлений в этой области. Редкие образцы фольклора в своей первичной форме по-прежнему существуют там, где соблюдается стабильный, этнически адекватный уклад жизни с сохранившимися элементами натурального способа ведения хозяйства. В таких естественных условиях мы и застали 105-летнюю эвенкийскую шаманку Матрену Петровну Кульбертинову, которая проживала в 13-м оленеводческом стаде совхоза «Золотинка» Нерюнгринского района.

Жила она в тайге, вела привычный для нее образ жизни с традиционными устоями. В условиях определенной изолированности, отдаленности от районного центра приезд гостей для нее всегда был радостным событием. Все дни, которые мы находились рядом с ней, она охотно делилась своими знаниями, воспоминаниями и опытом, много рассказывала. Таким же естественным, выразительным средством передачи информации для нее служил язык песни, которым она владела в совершенстве. Для нее пение, казалось, было такой же насущной потребностью, как и обычная речь, ибо на этом языке она общалась с духами, передавала то, что следует донести до каждого.

В репертуар Матрены Петровны входит почти два десятка песен, которые мы записали. Из них нотировано всего пятнадцать, так как расшифровке подверглись основные типы мелодий, объединяющие по нескольку песен, а также напевы, выходящие за рамки предложенной классификации.

Личные песни Кульбертиновой в основном посвящены тому, что она испытала, пережила и вынесла в своей многотрудной жизни: в них говорится о том, как в 105 лет она осталась одна, потеряв мужа, детей и близких, прошла трудности военных лет. Матрена Петровна живет-существует, рядом с ней заботливые внуки и правнуки. Эта тема доминирует в ее песенном творчестве. Она является своеобразным рефреном, периодически чередующимся с другими образами,

Культ огня

воспоминаниями, впечатлениями. Так, в своих песнях шаманка повествует о нюкжинском периоде жизни, когда она, не знающая букв, успешно справлялась с ответственной работой бригадира. С душевной теплотой поет Матрена Петровна об Олекме-матушке, вещает о том, как раньше кочевали. В песенных импровизациях воспевают гостей из Букочары, подражает пению сутамских эвенков, исполняет родовую песню кындыгыров и запевают хороводных танцев. Среди песен по содержанию выделяются две. Первая — «Пророчество». В ней шаманка рассказывает свой вещий сон. Поет Матрена Петровна о том, что сверху поведали ей о появлении в будущем на земле искусственных людей, что земля опрокинется, человечество исчезнет... Вторая песня-заклинание духа огня, которой мы посвятили специальный раздел нашей работы.

В контексте фольклорной традиции народов Севера рассмотрим реликтовый образец раннефольклорного пения, который был записан нами на слух от М.П. Кульбертиновой во время совершения обряда.

Культ огня

(к осмыслению функции пения в обряде)

Из семейно-бытовых обрядов самое широкое распространение у народов Севера получило поклонение огню, почитание духа-хозяина домашнего очага. Этот старинный ритуал, берущий начало с древнейших времен, в суровых природных условиях был вызван жизненной необходимостью. Как вечный источник жизненного блага — света, тепла и пищи — культ огня пронизывает всю сферу жизнедеятельности народов Севера. По старинным представлениям автохтонов, огонь является всеочищающим средством: с его помощью уничтожалась всякая нечисть, он был грозной силой, противостоящей хищным зверям, мелким злым духам. Однако огонь мог оказывать и истребляющее действие. Вот почему нельзя ругать, оскорблять его, думать о нем плохо. Опасаясь недовольства огня, домашние постоянно проявляли о нем заботу. Дух-хозяин огня был всеми почитаем. Он охранял домашний очаг и семью от козней злых духов, оберегал людей от холода, голода и болезней. Этот древнейший покровитель, символ семьи и рода предстает у народов Севера в разных образных воплощениях. У якутов духом-хозяином огня является *Хатан Тэми-эрийэ*. Он изображается говорливым, неугомонным, вечно прыгающим седовласым старикашкой. По представлениям эвенков, это главное домашнее божество выступает в облике заботливой матуш-

ки, бдительной хранительницы и стража большой семьи. «Все, что связано с огнем, делают женщины, и хозяйкой огня у большинства эвенков выступает дух в образе старушки», — пишет Г.И. Варламова [2002, с. 148]. Типологически сходная трактовка духа огня встречается в негидальском фольклоре. В героических сказаниях негидальцев очаг выступает в качестве матери героя [Там же, с. 101].

В быту, в повседневном обиходе народов Севера было принято регулярно задабривать, кормить огонь лучшими кусочками еды. При этом обычно произносили короткую фразу. Якуты обращались к духу огня со словами *Тойон энэбит, аһаа-суэ!* 'Господин дедушка, ешь-кушай!'. У эвенков существовало такое же емкое, лаконичное выражение: «Огонь-матушка, согрей нас, гори сильнее, пошли зверя» [Василевич, 1969, с. 221]. Другой вариант обращения: «Большая (старшая) матушка! Нам помогай!» [Варламова, 2002, с. 128]. Обряд поклонения огню также являлся необходимым, постоянным атрибутом наиболее важных и значимых событий в жизни семьи и рода. Так, у якутов невеста, вступив в дом свекра и мужа, прежде всего обходила огонь сзади и бросала в него масло и жир [Серошевский, 1993, с. 642]. При рождении ребенка в честь богини *Айыһыт* в огонь подливали теплое масло [Эргис, 1974, с. 178]. У эвенков в честь новорожденного исполняли обряд *Еллука*. Золой из очага ребенку мазали нос, щеки, подбородок и тем самым совершали приобщение новорожденного к семейному очагу, родовому огню [Варламова, 2002, с. 147]. На кумысном празднике *Ысыах* заглавного духа огня угощали кумысом. Огонь у народов Севера выполнял также функцию посредника при совершении других обрядов. Например, охотники, испрашивая благословение духа-хозяина леса, угощение подносили ему через огонь [Эргис, 1974, с. 178]. У эвенков через огонь осуществлялось обращение к высшему божеству *Буга* и другим духам [Варламова, 2002, с. 128]. Эти примеры раскрывают, какое большое значение народы Севера придавали огню, дух которого был их главным покровителем и защитником.

Древний культовый акт поклонения огню в своей исконной синкретической форме был неотделим от пения. Вся фольклорная система народов Севера построена на основании вокально-песенных традиций. Так, в ранних сказках речь героев передавалась в песенной форме; сакральную функцию пение несет в шаманских и семейно-бытовых обрядах; оно неотделимо от круговых танцев. Развернутые песни-монологи героев широко представлены в эпосе народов Севера. В якутском олонхо богатырь племени *айыы* свое воззвание к сильнейшему домашнему божеству выражает в эпичес-

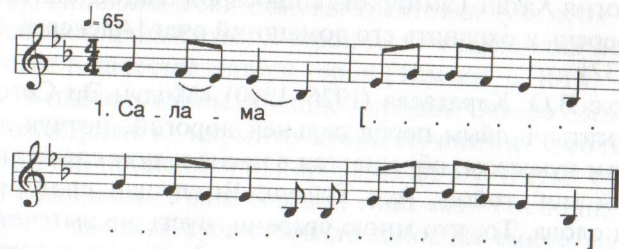
ком *тоюке*. Приведем два примера. В олонхо П.П. Ядрихинского (1899–1979) «Дева богатырь Джирибина Джирылатта» богатырь Тойон Джеллюс перед тем, как отправиться в Нижний мир для поединка с обитателями враждебной преисподней, с чороном в руках обращается к духу огня Хатан Тэмиэрийэ с просьбой благословить его в ратный путь, беречь и охранять его домашний очаг [Алексеев, Николаева, 1981, с. 32].

В олонхо В.О. Каратаева (1926–1990) «Модун Эр Соготох» все- сильный богатырь *айыы* перед дальней дорогой, потчует домашний очаг крепким кумысом, обращается в песне к духу священного огня: «Почтенный мой тойон, Ала Туйгун! Выслушай своими чуткими ушами мои слова. То, что мною сварено, пусть не вытечет! Ты, мой алый огонь, вечно гори! Смотри, пусть мой скот не падает, мои наследники пусть умножаются, а счастье их продлится три века. Изобилие *аласа* моего пусть вечно лечит больных» [Николаева, 1993, с. 130].

Культ огня, обряд кормления домашнего очага нередко можно встретить и в наши дни. Этот священный обычай старины, обеспечивавший благополучие жизни северян, в современных условиях превратился в устойчивый этикет. Где бы ни находился человек — дома, в кругу семьи или на природе, в тайге, — он будет следовать этой мудрой народной традиции, воздавая тем самым дань уважения культуре своих предков. Вместе с тем реликтовая форма этого старинного обычая еще жива. Нам удалось ее обнаружить и зафиксировать в исполнении Матрены Петровны. Следует особо подчеркнуть, что кочевой быт оленеводов с его стабильным этнически адекватным укладом жизни, типом хозяйства сохранил некоторые виды традиционных поверий, обычаев, в том числе связанные с домашним очагом. В регулярно совершаемых обрядах действовавшей шаманки огонь занимал первостепенное место и выполнял важную функцию. Вначале М.П. Кульбертинова перед очагом обильно опрыскивает свой бубен водкой, затем кормит огонь. Только после этого бубен поднимают вверх и высоко подвешивают над очагом для просушки. Священное место шаманки — *малу* — расположено перед очагом. Здесь она надевает свой костюм. Здесь же, сидя перед очагом, под гулкие звуки бубна она произносит свое вступительное песенное воззвание к духам. В дальнейшем действо шаманки совершается в Верхнем мире, куда она попадает, следуя полету мифической птицы *кыыран*. За время пребывания в мире духов своих сородичей Угу Буга она более не подходит к очагу. И только в самом конце обряда, спустившись на землю, она вновь возвращается на свое место (*малу*). Пе-

ред очагом обессиленная от изнурительного действия шаманка впадает в глубокий транс. Так завершается сеанс¹.

Уот ичтитигэр алгыс ырыа
(Песенное заклинание духа огня)



Нотация Н.Н. Николаевой

Музыкальное интонирование, пение в первичных формах обрядовой культуры служили средством установления духовного контакта с всевышними силами — божествами и духами. Такая функция песенного воззвания раскрылась нам в культе огня, в обряде, исполненном Матреной Петровной во время нашей первой поездки к ней в ноябре 1991 г. Знакомство с живым носителем древней культуры эвенков приоткрыло много интересного и нового. 105-летняя информантка пела тогда много песен, охотно рассказывала сказки, предания, делилась воспоминаниями о своей жизни.

Культ огня — пример взаимоотношений человека с окружающей средой. Воспринимая его сквозь призму собственного мифологического сознания, человек в этой многотрудной жизни заручался покровительством всемогущего духа огня, в которого он бесконечно верил. Соблюдение обычаев, почитание опыта предков направлены на достижение и укрепление гармонии с жизненной средой. Отступление от устоявшихся, принятых жизненных норм и правил вызвало психологическую дисгармонию. Человек входил в состояние подсознательного ожидания негативной ответной реакции сверхъестественных сил на свой проступок.

Обратимся теперь к песенному слагаемому древнего синкретического обряда, совершенного старейшей информанткой М.П. Кульбертиновой.

Синкретизм ранних форм народной культуры означает изначальную слитность наметившихся, но еще не оформившихся в самостоятельные образования различных видов культурного творчества.

¹ Подробное описание обряда см. ниже.

В рассматриваемом обряде мы как раз и наблюдаем нерасторжимое единство взаимодополняющих друг друга элементов философии, религии, мировоззренческих и нравственных представлений, музыки, ранних форм словесного творчества и действия. Самую заметную и существенную роль в нем, как мы убедились, играет пение. В этой связи нам необходимо понять, почему человек того времени был неразлучен с пением? Что собой изначально представляло пение в ранних типах культуры? Какую функцию оно выполняло в жизни человека? Если сопоставить и провести параллель со словесностью, то можно обнаружить, что язык является системой понятийных представлений, каждое отдельное слово — знак конкретного понятия. Следовательно, словесность, язык — образования более высокого порядка. Интонирование, пение, воспроизводимые человеком, являются языком эмоций, чувств, а также изначально свойственным ему глубинным, внутренним языком чувственного самовыражения, эмоциональной реакции на внешние раздражители. Это дает основание предположить, что интонирование, пение возникли раньше, чем осмысленная речь.

Исследователи раннефольклорного пения, задаваясь вопросом о причинах возникновения пения в быту, отмечают два момента:

1. На раннеисторическом этапе развития человеческого сообщества пение явилось средством организации поэтического слова.
2. Пение стало языком эмоционального самовыражения.

Осмысление раннестадийного пения, требует, на наш взгляд, более широкого подхода, а именно — рассмотрения его в контексте культуры в ее широком толковании. Культура в данном случае рассматривается нами как человеческий опыт в любой сфере деятельности, который был необходимостью, обретался, накапливался, вырабатывался в целях адаптации человека к заданной природной и социальной среде. Мы выделили природный фактор, поскольку в условиях Севера он является определяющей стороной жизнедеятельности человека.

Итак, наша основополагающая точка зрения на раннефольклорное пение заключается в толковании его как особого рода культурной деятельности, осуществляемой для выживания в экстремальной природной среде.

Поясним кратко выдвинутый тезис. Коренные народы Якутии, продолжая и развивая охотничье-рыболовный промысел древних поселенцев края, осуществили исторический поворот к его хозяйственному освоению, основав оленеводство и скотоводство. К присваивающему типу культуры прибавился производя-

ший тип хозяйства, который создал надежную экономическую платформу жизнеобеспечения в жестких условиях холода. Новый уровень производственно-хозяйственной деятельности народов Севера расширил и укрепил их связь со средой обитания, открыл неведомую ранее и необходимую зависимость от нее. Природа, всемогущий источник бытия, в соответствии с уровнем развития общественного сознания на этом раннеисторическом этапе воспринималась сквозь призму мифологического мироощущения: окружающий мир представлялся человеку одушевленным, живым, одухотворенным пространством, населенным высшими существами — божествами и духами: добрыми и светлыми, злыми и враждебными, созидающими и разрушающими силами. Предметы быта — утварь и посуда, — согласно анимистическим воззрениям, также могли заговорить, запеть. Созданная творческим воображением человека одушевленная природная среда обретает в его глазах доминирующую ценность. Осознание собственной зависимости от довлеющей над ним «живой» силы окружающего мира побуждало человека вступить с ней в духовный контакт для достижения согласия с этой реальностью, ее благоприятствования и предупреждения таким путем нежелательных явлений. Языком духовного контакта с высшими сверхъестественными силами природы становится сакральное пение, пение высокое, одухотворенное. Этот чувственный язык самовыражения, побуждающий и аккумулярующий душевную энергию, становится прекрасным средством воздействия на окружающих. Благодаря эмоциональной наполненности пение обретает силу, способную донести до каждого, в том числе и воображаемого, адресата конкретные мысли, идеи, содержание песенного воззвания. Так, с помощью пения устанавливался духовный контакт с высшими существами природы, воспринимаемыми человеческим сознанием как основные движущие силы всего сущего на Земле. В этом и была заключена одна из главных функций раннефольклорного пения, которую мы непосредственно наблюдали в обряде поклонения огню, совершенном носительницей древнейшей культуры эвенков М.П. Кульбертиновой. Этот уникальный, редкий полевой материал позволил нам поразмыслить, порассуждать о назначении, мотивации пения в ранних формах синкретической культуры.

Возвращаясь к нашим полевым наблюдениям, подведем итог: огромное значение тепла и света в экстремальных природно-климатических условиях Севера стало причиной формирования культа огня. Древнейший обычай поклонения духу огня раскрывает форму

взаимоотношения аборигенов Севера с жизненной средой. Персонифицированный образ охраняющего и очищающего огненного божества явился для автохтонов этой суровой земли той огромной силой, которая пробуждала экстрасенсорные способности человека. Сверхчувственные ощущения человека снабжали его информацией об окружающей действительности. Это позволяло людям постигать тайны мира, познавать закономерности природной среды. Так, накапливая свой экологический опыт в этих непростых жизненных условиях, народы Севера нацеливали его на свою жизнедеятельность. В этом, на наш взгляд, заключалась важная роль, мудрое жизненное предназначение древнего культа духа огня. Сакральное пение, обращенное к этому домашнему божеству, мы слышали из уст старейшей эвенкийской шаманки Матрены Кульбертиновой, протянувшей нам живую нить духовного наследия своего народа.

Личные песни

Разнообразные по тематике личные песни М.П. Кульбертиновой объединены общими мелодиями. Это характерное и распространенное в музыкальном фольклоре явление. Вот что пишет об этом С.И. Грица: «Язык словесный и музыкальный на ранних этапах эволюции фольклора проявляет очевидную центростремительную тенденцию к объединению всех видов творчества в единое целое, что согласуется с эпохой синкретизма» [1990, с. 39]. Далее автор отмечает: «Для “замкнутых” патриархальных типов среды характерно объединение текстов различного содержания вокруг одной-двух таких мелодических моделей» [Там же, с. 39, 40]. Исследователь заключает, что «такой тип соотношения текста и мелодии — целая эпоха в художественном мышлении и формообразовании в фольклоре, эпоха в становлении интонационного фонда каждого этноса» [Там же, с. 40]. Наши материалы подтверждают это положение. Мы выделяем **три типа мелодий**¹. Это яркие, развитые, структурно оформленные, ритмически четко организованные напевы.

Рассмотрим звуковысотную систему **первого типа мелодий**. Три песни из репертуара Матрены Петровны основаны на впечатляющем, характерном для ранних форм устной культуры типе мелодии. Это «Песня о своей жизни» (пример 1), «Букочара» (пример 5) и «Букочарская песня» (пример 7). Интонирование в них осно-

¹ Первые два типа мелодий описаны в данном разделе, третий — в следующем.

вано на дифференцированных высотно-определенных тонах. В процессе исполнения изредка встречаются микроальтерационные отклонения отдельных звуков. В основном отмечается понижение тонов, реже — повышение звуков. Укажем, что такого рода высотные отклонения — закономерное для фольклорных напевов явление. Оно вызвано тем, что на этом конкретно-историческом этапе развития устной культуры еще не сформировано тональное мышление, которое призвано стабилизировать высоту каждого звука ладотональной системы. В этих напевах интонационные отклонения носят, скорее всего, случайный характер и потому в целом не влияют на структуру звуковысотной системы. В этом заключено отличие эвенкийских народных песен от якутских эпических импровизаций, в которых интонационная мобильность носит системный характер и образует так называемые «раскрывающиеся лады». В рассматриваемых примерах четкое, высотно-выверенное интонирование в достаточно развернутых импровизациях позволяет исполнителю выдержать мелодический строй песен на определенной высотной позиции. Ладозвукорядные основы анализируемых напевов несколько различаются, хотя у них имеется единый тип мелодики.

Звукоряд двух песен-импровизаций «Букочара» и «Песня о своей жизни» по структуре одинаков. Ладовой основой этих музыкальных произведений является наиболее распространенный тип ангемитоники — бесполутоновая пентатоника. Эта пятиступенная звуковысотная система в наших образцах представлена в неполном виде, поскольку мелодика песен соткана из четырех ступеней. В музыкальной практике допускаются некоторые структурные разновидности ангемитоники, в том числе и четырехступенная.

Букочара



Песня о своей жизни

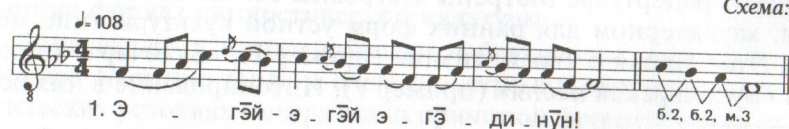
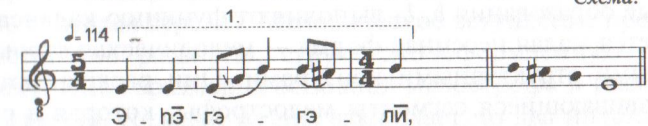


Схема звукорядов рассматриваемых песен одинакова. В этих единых по структуре и принципу организации ладовых системах обнаруживают себя характерные для пентатоники интервалы и типичные интонации. Попробуем доказать это на примере песни «Букочара» (пример 5). Между соседними ступенями звукоряда заключены два вида интервала — это *б. секунда* и *м. терция*. Опорным устойчивым звуком выступает нижний тон *соль*, который открывает и замыкает мелодию. Внутри этой устойчивой интонационной арки образуются также характерные для ангемитоники попевки. Это начальная мелодическая фраза, охватывающая весь звукоряд: *q-b-c-d*; далее — короткие попевки, состоящие из мягкого опевания тонов прилегающими звуками: *d-c-d*; *b-q-b*; наконец, бесполутоновые трихорды, состоящие из сцепления *б. секунда* + *м. терция* и наоборот — *м. терция* + *б. секунда*: *c-b-q*; *q-b-c*. Бесполутоновый звуковой состав мелодики песен, его количественная ограниченность, мягкие интонационные связи звуков обеспечивают в этих образцах отсутствие острых ладовых тяготений.

Другой звукорядный вариант пентатоники, а одновременно и иной принцип ладовой организации обнаруживают себя в начальных тактах нотного примера 7. Напев «Букочарской песни» состоит из двух мелодико-интонационных сегментов. В соответствии со структурой мелодика песни основана на сопоставлении двух типов пентатоники. В первой части напева отчетливо проявляет себя неполная гемитонная пентатоника. Эта переходная форма лада образована вторжением напряженной полутоновой интонации. Вершина мелодической фразы подвергается характерному полутоновому опеванию. К верхнему *h* снизу прилегает *aïs*. Эта высокая регистровая точка напева усиливает ощущение остроты интонационного звучания.

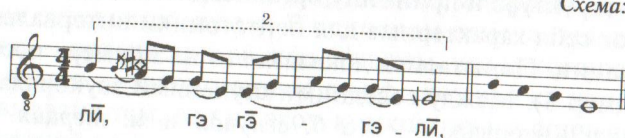
Букочарская песня



Мелодическое разряжение наступает на следующем, втором, этапе интонационного развития напева. Гемитонную пентатонику первого сегмента сменяет устойчивая ангемитонная пентатоника второго сегмента. Принцип ладообразования данного нотного примера мы склонны определить как переменный.

Букоcharская песня

Схема:



Таковы особенности и различия звуковысотной системы первого типа мелодий.

Пять песен из репертуара Матрены Петровны представляют **второй тип мелодий**. Он объединяет следующие образцы: «Про олекминских эвенков» (пример 2), «Личная песня» (пример 4), «Нюкжинские голоса» (пример 9), «Пророчество» (пример 8) и «Дума» (пример 6). Составляя единый блок, напевы этих песен по структурному признаку подразделяются на две подгруппы. Первую составляют напевы песен «Про олекминских эвенков» и «Личная песня».

Форма этих песен состоит из многократного повторения мелодической строки. Эта малая песенная форма, иначе — мелострофа, периодически озвучивает сегменты текста, разворачивая тем самым целостную композицию всей песни (большую форму).

Рассмотрим мелодическое становление этих напевов на конкретном песенном номере (см. пример 2). В мелострофе четко обозначены две соразмерные мелодические волны. Первая начинается с вершинной зоны *a*, замыкающейся интонационным спуском *b*. Вторая волна — с — новая попевка в интонационной позиции *b*. Он завершается вариантным повтором заключительного сегмента первой мелодической волны *b*₁. Таким образом, становление мелострофы этой песни основано на принципе сопоставления двух равнодлительных мелодических циклов, в каждом из которых ясно расчленены соразмерные интонационные сегменты. Их композиционная функция четко обозначена. Начальные попевки основных разделов мелострофы *a*, с дают импульс. Повторяющиеся нисходящие интонационные образования *b*, *b*₁ выполняют функцию каданса. В итоге складывается малая песенная форма — мелодическая строка с четко очерченными структурными контурами. Они раскрывают закономерно развивающиеся сегменты мелострофы, которая в свою очередь является основой большой песенной формы, воплотившей развернутые музыкально-поэтические импровизации.

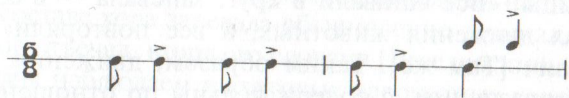
Структура песни, мелодическое становление напевов тесно связаны с ритмом. Соотношение этих категорий естественно и органично, так как они являются элементами единой художественной системы. В чем же проявляется особенность ритмики этих песен?

Прежде всего обращает на себя внимание их сложный смешанный размер 7/4. Слияние двух и трех разнородных размеров в такте с контрастными ритмическими конфигурациями охватывает половину мелодико-текстовой строки. Эта ритмическая схема единообразна. Она стабильно выдерживается до конца песен, раскрывая их четкую акцентно-метрическую организацию. В этом проявляется одна из стилистических особенностей эвенкийских песен.

Ритмическое движение анализируемых образцов основано на разнообразии слогонот. Временной единицей внутрислогового распева выступают восьмые, четвертные и половинные длительности. Но это разнообразие распева слога организовано по единой ритмической модели. Каждая мелострофа, составляющие ее разделы и мелодические сегменты, как правило, начинаются с импульсивных коротких слогонот — 2/8 (см. Прил. к примерам 2, 4, ритмическая схема). Далее длительность слогоритма укрупняется, восьмые сменяются четвертными длительностями. Конец же мелострофы, ее мелодические разделы замыкаются половинными длительностями. Ритмическое торможение, образуя цезуру, выполняет формообразующую функцию. Такова модель мелодико-текстового ритма анализируемых песен. На эту единую временную канву укладывается ритм напева, который, обновляясь триолями и шестнадцатыми, воплощается в следующих ритмических фигурах (см. Прил. к примерам 2, 4, верхняя строка ритмических схем). Описание ритмики анализируемых песен дает основание заключить, что ритмика эвенкийских песен строго организована и в то же время богата и разнообразна в своих внутренних проявлениях.

Вторую подгруппу рассматриваемого типа мелодий составляют три напева — «Дума» (пример 6), «Пророчество» (пример 8), «Нюкжинские голоса» (пример 9). Отличие этих песен от рассмотренных выше заключено в их форме. Песни второй подгруппы открываются широким, протяжным распевом начальной строки текста (см. примеры 6, 8, 9, первая строка). Мелодическое вступление представляет собой достаточно развитую, структурно оформленную мелодическую строку. Она соразмерна основной мелострофе и также состоит из двух разделов. Каждый из них включает по два интонационных сегмента. Таким образом, принцип построения вступительного напева такой же, как в основной мелодии: *a, b, c, b*₁. Имея структурное сходство с мелострофой, вступление вместе с тем отличается направлением мелодической волны: она основана на постепенном восходящем подъеме, достигающем вершины, и обратном нисходящем спуске, замыкающем первый раздел вступления. Нисходящий спуск

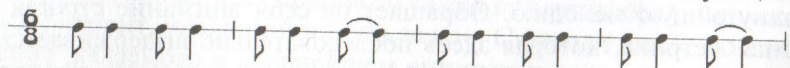
четкая метрика характерна для танцевальных мелодий [Мазель, 1960, с. 103]. Вместе с тем в этих рассматриваемых образцах есть одна особенность. И здесь можно процитировать Л.А. Мазеля: «Встречаются и всевозможные промежуточные случаи, когда тактовые метрические акценты не отсутствуют вовсе, но их значение весьма ослаблено. Это может иметь место даже при равномерном тактовом делении и выражаться в том, что сильные доли не подчеркиваются ритмическими остановками и другими средствами...» [Там же]. В наших примерах акцент падает на вторую, слабую, долю, поскольку он звучит дольше сильной: сложный трехдольный размер 6/8 выражен неквадратными ритмическими фигурами:



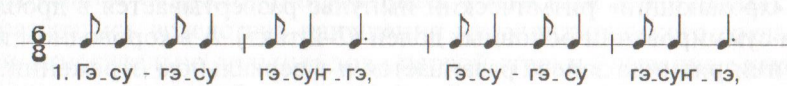
В этой основной ритмической модели сильный звук краток, а слабый — долог. Нарушение принципа метроритмического согласования создает синкопированный ритм. О таком ритмическом образовании А.М. Айзенштадт пишет, что он «является одной из весьма характерных черт икэн, ибо природа его связана, главным образом, с большим значением возгласов в процессе исполнения. Синкопа может появиться в результате сознательной тенденции к переакцентировке ритма, к нарушению однотипности, однообразия движения...» [1995, с. 42]. Речь здесь идет об осознанном применении художественного средства, которое в силу некоторого обострения обладает характерным для данного жанра выразительным качеством.

В целом единство ритмической канвы «Гэсунгэ», «Осорай» и «Дэвэйдэ» еще не означает абсолютного совпадения их временной организации. «Это означает, что наряду с ритмом напева, рассматриваемого вне текста, в вокальной мелодии существует еще «ритм текста на музыку»» [Мазель, Цуккерман, 1967, с. 216]. А поскольку каждый из рассматриваемых примеров имеет свой собственный текст, «мелодико-текстовой ритм» у них различен, вследствие чего в этих образцах возникают иные соотношения ритмики текста и ритмики напева. В этом проявляется особенность каждого отдельного запева, объединенного с другим общим типом мелодии.

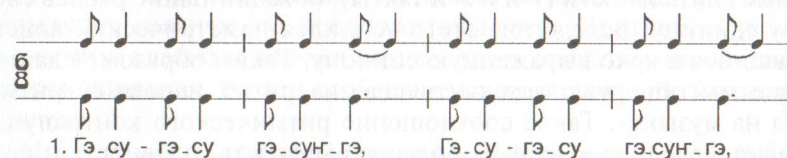
Рассмотрим вначале «Гэсунгэ». Ритм его напева следующий:



Мелодико-текстовой ритм такой:



Их соотношение следующее:



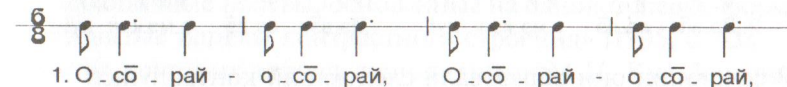
В анализируемом примере содержится простейшее соотношение ритма напева и ритма «укладки текста на мелодию». Очевидно, что здесь доминирует такая укладка, при которой на каждый слог текста приходится один звук мелодии. Распевание слогов в запеве встречается всего дважды — во втором и четвертом тактах. Такое максимальное совпадение ритмических линий целого сообщает «Гэсунгэ» четкость, ясность и активность ритмического движения. В этом характерная особенность данного запева.

Теперь для сравнения приведем другой пример — запев кругового танца «Осорай» (пример 13).

Ритм напева таков:



Мелодико-текстовой ритм его следующий:



Вместе они дают следующее соотношение:



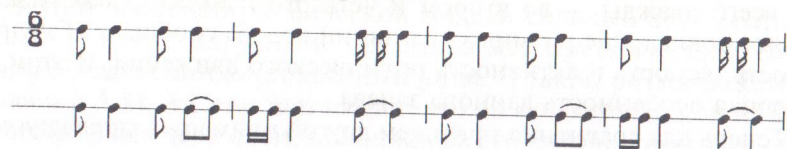
Каждая ритмическая линия, их сочетание существенно отличаются от ритмики «Гэсунгэ». Если в последней доминировало совпадение ритмического «контрапункта», то в рассматриваемом примере каждая из временных линий имеет свой самостоятельный облик. В «Гэсунгэ» ритмика напева развигивалась по единой модели. Заданная в начальном такте «хромающая» ритмическая фигура пения

запевалы имитировались участниками танца. В мелодике же «Осорай» «хромающий» ритмический импульс развертывается в дроблении и суммировании основных долей (2-й такт). А в хороводном повторении ритмика запева развивается и в зеркальном отражении.

В мелодико-текстовом ритме на слабой доле образовались более крупные длительности (1-й и 3-й такты), объединившие распев слога в одну единицу. Вследствие этого усилился неметрический акцент, вылившийся в ярко выраженную синкопу. Таким образом, в данном образце мы обнаруживаем несовпадение ритма напева с «ритмом текста на музыке». Такое соотношение ритмического контрапункта сообщает мелодике «Осорай» большую мягкость, плавность и певучесть в противовес активно-ритмизованному «Гэсунтэ». В этом и состоят особенности данного музыкального произведения.

Теперь перейдем к выявлению отличий ритмики «Дэвэйдэ» (пример 11).

Напев имеет следующий ритм:



Ритм распева текста такой:



В сочетании они образовали следующий контрапункт:



Особенность данного запева заключена в обострении ритмики включением остросинкопированных фигур (2-й и 4-й такты). Они образовались вследствие нарушения метроритмического согласования: относительно сильные доли первой строки (указанные такты) и сильные доли второй строки (6-й и 8-й такты) представлены дробными 16-ми длительностями, тогда как слабые доли значительно превышают сильные по продолжительности. Противоречие между сильными и слабыми долями создает здесь впечатление «спотыкающегося» движения. В этом особенность характерной ритмики данного запева.

Итак, сравнительно-сопоставительный анализ «Гэсунтэ», «Осорай» и «Дэвэйдэ», объединенных общим типом мелодии, раскрыл индивидуальное проявление их временной организации. Характер распева слога в этих примерах определил их особенность. Чем проще соотношение ритма мелодики с «ритмом текста на музыке», тем активнее, четче движение кругового танца. Наличие же распева слога в запеве сообщает ему большую плавность и мягкость. Наши наблюдения подтверждают положение о том, что ритмические фигуры «принимают существенное участие в создании выразительного облика темы» [Мазель, Цуккерман, 1967, с. 182]. Мы, отталкиваясь от общего, схожего в этих запевах, предприняли попытку выявить что-то особенное в каждом из них. Общим для этих запевов является мелодика. А.М. Айзенштадт, детально исследовавший на обширном материале музыкального творчества сибирских и дальневосточных эвенков разные аспекты мелодического строя, выделил два мелодических типа:

- «1. Лаконичные напевы, основанные на одной попевке-формуле.
2. Развитые напевы контрастного строения» [1995, с. 43].

Запевы круговых танцев, исполненные М.П. Кульбертиновой, относятся к первому типу. Мелодика у них ясная, четкая, структурно оформленная. Восходящее мелодическое движение по звукам терцовой ячейки заполняется нисходящим поворотом и замыкается субквартовым интонированием. Такое ладоинтонационное образование характерно для эвенкийских *икэн*. А.М. Айзенштадт в витимо-олекминских и северобайкальских *икэн* наряду с терцовым и квартовым звуковым строем выделяет терцовый лад с субквартой [Там же, с. 39].

Иной тип ладового строя в старинном хороводном запеве «Лэхо» (пример 14). Его ладовой основой является ангемитоника — бесполутоновая пентатоника, представшая в данном образце в неполном виде. А.М. Айзенштадт, рассматривая роль пентатоники в песенной

культуре эвенков, пишет, что «ангемитонная пентатоника применяется в эвенкийской музыке лишь эпизодически (главным образом в результате влияния заимствованных мелодий)...» [1995, с. 116]. Заключение исследователя противоречит нашим наблюдениям: пятиступенная звуковысотная система устойчива в песенном творчестве Матрены Петровны, старейшей носительницы эвенкийского музыкального фольклора. Неполная разновидность пентатоники составляла основу таких номеров в ее репертуаре, как «Букочара», «Песня о своей жизни», «Букочарская песня».

В запеве «Лэһо» такой же четырехступенный структурный вариант ангемитоники. Схема его ладозвукоряда такова:

♩ = 68

1. (Зан.)

Лэ.һө - лэ.һө.ле,

Лэ.һө - лэ.һө - ле!

6.2, м.3, 6.2

Схема:

Напев предельно лаконичен, укладывается всего в один такт. Перед нами яркий пример попевки-формулы, выделенной А.М. Айзенштадтом, который связывает такой тип мелодики с заклинанием в древнем обряде, «где требуется настойчивое повторение одной и той же попевки» [1995, с. 43].

Опорным тоном в запеве является звук *с* (до). От этого главного тона образуются характерные для пентатоники мелодические фразы. Это мягкий восходящий трихорд (*м. терция + б. секунда: с-es-f*) с обратным нисходящим повторением, который варьируется опеванием центрального тона прилегающим нижним звуком *в* (см. 2-й и 3-й такты).

Ритмика формульного напева «Лэһо» при ином, чем у «Гэсунтэ», «Осорай» и «Дэвэйдэ», музыкально-тематическом и ладозвукорядном строе основана на характерных, типичных для круговых танцев синкопированных фигурах. Это отчетливо просматривается в его мелодико-текстовом ритме:

Лэ.һө - лэ.һө.ле,

Лэ.һө - лэ.һө - ле!

Единство ритмической формулы хороводных песен — закономерное явление, поскольку характер песенного жанра, как пишут Л.А. Мазель и В.А. Цуккерман, получает наиболее полное отражение в его мелодико-текстовом ритме. «Это показывает, что мелодико-текстовой ритм является как бы ритмическим остовом песни, ее существенной ритмической «канвой» [Мазель, Цуккерман, 1967, с. 216–217]. Приняв во внимание это положение, отметим, что запевы круговых танцев имеют в своей основе одну и ту же мелодико-текстовую формулу:



Эта единообразная ритмическая модель «укладки текста на мелодию» в запеве «Лэһо» имеет несоразмерную метрическую организацию. В отличие от строгой акцентной метрики «Дэвэйдэ», «Гэсунтэ» и «Осорай» она воплощена в неперIODическую разновидность переменного размера. Уже с первых тактов за трехдольным метром напева следует двухдольный, простой размер сменяется сложным (3-й такт). Нарушение периодичности равномерной ритмической пульсации восьмыми, ее усечение сочетанием трех- и двухдольности в сложном размере 8/8 создают особую изюминку. Такое ритмическое движение лаконичного мотива в быстром темпе сообщало круговому танцу активную устремленность, которая доводила его участников до изнеможения. Ритмика этого древнего хоровода выходит за рамки наблюдений А.М. Айзенштадта, который пишет: «Ритмическая пульсация икэн организуется двух-трехдольными метрами, и лишь изредка встречается переменность или сложные размеры» [1995, с. 42]. Наш пример отчетливо показывает, что в ритмике «Лэһо» нашли отражение локальные особенности временной организации эвенкийских песен.

Общность стилистики хороводных песен, заключенная в типе мелодики, сходных принципах строения их ритмической канвы, вместе с тем имеет тенденцию в каждом отдельном случае проявляться по-особому, индивидуально. Это сочетание общего и особенного в единой по стилистике фольклорной музыке эвенков еще более отчетливо ощущается в сопоставлении с якутским осуохаем, олекминским танцем, который и завершает блок круговых танцев в репертуаре Матрены Петровны.

В 1955 г. известной исследовательницей народных танцев М.Я. Жорницкой был зафиксирован олекминский вариант осуоха. Сравнивая его с якутским танцем, она отмечает, что «олек-

ТЕКСТЫ ПЕСЕН¹

№ 1. Бэйэтин олобун туһунан ырыа (Песня о своей жизни) (мелодия нюкжинцев)

Эгэй-эгэй эгэдинүн!
Олõкума энйкэнин
Олоктун биктэндечэв,
Гэннэдем-дү, хурудюм-дү.

Эгэй-эгэй эгэдинун (запев песни)!
Олекма — матушка.
По местам ее жила (кочевала),
Несу ли я, ухожу ли я.

Было у меня трое детей и старик мой,
В «Золотинке» несчастной дети мои,
Старик умерли. Матрена Петровна
(Бедненькая) живу-существую.
Хоть плачь, хоть смейся, ведь
Не оживут, не придут, так думая живу.
В прошлом году невестка Ульяна ушла,
Внуки мои похоронят, думая живу.
Радуюсь, когда ко мне приезжают.
Я состарилась, сто четыре года мне.
Мысли мои стали короткими.

№ 2. Өлүөхүмэ эбэнкилэрин туһунан (Про олекминских эвенков)

Һэгэллэйкэн эгэденэл
Эвэнкэйэлвэ-де-дэл,
Эвэдикэн кōлаһитпār
Һэгэкэтчэгэт-э-гү.

¹ Расшифровка текстов песен выполнена А.Н. Мыреевой.

Песенки распевая
О эвенках же,
Эвенкийскими голосами
Споём-ка мы так.

Жили мы на земле Олекмы-матушки,
Теперь о хорошем думая, по указанию
Советской власти, называя ее по имени...

**№ 3. Сутаам эбэнкилэрэ
(Сутамские эвенки)**

(Первые строчки неразборчивы.)

...Тар сōкайчэлэ,
Солотйнкамйла эмэксэкил,
Хэгэдигэт, түрэдигэт, гунивкйл.

...Это хвастаются:
«В “Золотинку” (нехорошую) приехав,
Будем петь, говорить», — говорят.

**№ 4. Сахалыы тойук
(Тоюк по-якутски)**

(на якутском языке с эвенкийским акцентом)

Олōкума гōракка
Арай-арайин ънньū бōллагина
Ѡнньūr этивут
Олōкумай эбэ котунна.

Живущие теперь не поют по-якутски.
В городе Олекме теперь и говорящих
по-якутски не станет.

Все стали русскими, думая,
Друзья (громко смеется).

**№ 5. Бэйэтин туһунан ырыа
(Личная песня)**

Хэгэкэмктэй эсй-гилэ-м
Хутэлвй-дэ эмэнэдүтын-ди,
Дялилватын угирденэ,
Һэгэктэ-нē-гэнעדү-э.

Попробую-ка я спеть сейчас
На приезд детей моих.
Поднимая их мысли,
Спою-ка я.

Матрене Петровне в сто четыре года на приезд детей хорошо
споем, хорошо поговорим. Будучи шаманкой, иногда и не знаю.
Будучи сама собой, пою. На Олекмы-матушки земле родившись,
когда началась война, приехали сюда пастухами. Дети мои и старик
умерли, я живу с внуками, три внука, думая, накормят. Егора четы-
ре дочери ухаживают за мной, как за матерью, просят, чтобы я не
умерла. Как я узнаю, когда умру, может быть, еще проживу два
года.

**№ 6. Букочара
(на мелодию Букочар)**

Нэгэ-лэгэ гэ-гэ-гэ-йй,
Букочаргарй нэһилэкин
Һэгэнтын-дэ кōлаһитын,
Нононты бидэдү кōласкэнтын...

Запев:

Букочаров наслег
Их песни мелодий (букв. голосом),
О прежней жизни их мелодия (песня).

В настоящей жизни и во сне не узнают, поют, смешивая то да сё,
открыв свои голоса. В тайге, сливаясь с красивыми горами, с долин
собираясь, на притоках рек встречаясь, хорошо споем. Думая о раз-
ном, меня возят как маму Дунай, говорят, солнце-мать. Дети наши
имена не дадут забыть, потомки ушами услышат, в душах своих со-
хранят.

**№ 7. Санаа ырыата
(Дума)**

Эдāвэр-ē гунденэл
Балдыдяк-ē бугалдуккй-н,
Олōкумай энйкэним
Гэрбилигдэ бирамйдү
Биктэндексэ, эмэксэ-дэ...

«Я молодой, неженатый, мне можно кружить, а вам нельзя». Действительно, по приезде мы были извещены самой Матреной Петровной об этих запретах. Глядя на нас добрыми глазами, она тогда спокойно объяснила, что дом ее имеет своих духов *иччи*. По поверью, нарушение запретов может накликать враждебных духов на семью.

Вскоре прибыл вертолет, и мы улетели, завершив тогда свое первое знакомство с эвенкийской шаманкой. Сверху были видны палатки. Очищающий дым костра тянулся в бесконечную даль тайги...

«Все, что узнали от меня, расскажите людям. Одни со мной согласятся, а другие скажут, что старая болтает пустое... Но вы доведите до них все, что узнали от меня, хочу, чтобы вы свое задание по работе выполнили сполна», — с такими словами Матрена Петровна провожала нас домой. Расставаться с Матреной Петровной было грустно, но мы уезжали с надеждой вновь с ней встретиться.

Еще долго звучал шаманский бубен, звонко отзывались эхом голоса подпевающих сородичей. Когда солнце коснулось горизонта, духи покинули Средний мир.

Звон колокольчика Терентия призвал шаманку вернуться назад. Но обратный путь был еще долгим.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Запись Н.Н. Николаевой
от 19.11.91 г.

М.П. Кульбертинова

Бэйэтин олобун туһунан ырыа (Песня о своей жизни) (мелодия нюкжинцев)

♩ 108

1. Э - гэй - э - гэй э - гэ - ди - нун!

2. О(л)лō - ку - ма э - нй - кэ - нин

3. О - (о)лок - тун бик - тэн - де - чэв,

4. Гэн - нэ - дем - дү, нур - у - дюм - дү.

Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 2

Запись Н.Н. Николаевой
от 19.11.91 г.
М.П. Кульбертинова

Өлүөхүмэ эбэнкилэрин туһунан
(Про олекминских эвенков)

♩ 98

1. һэ-гэл-лэй-кэн э-гэ-де-нэл э-вэн-кй - йэл-вэ-де-дэл,

2. Э-вэ-дй - кэн ко-ла-һит-пар һэ-гэ-кэт - чэ-гэт-э - гү.

3. О-ло-ку - ма э-ни-кэ - нин о-рөб-най - кан о-лок-кон дун,

Бит-тан-дө - ло []

Нотация Н.Н. Николаевой

Мелодико-текстовый ритм
Ритмическая схема
Приложение к примеру 2

a b c b₁

Пример 3

Запись Н.Н. Николаевой
от 19.11.91 г.
М.П. Кульбертинова

Сутаам эбэнкилэрэ
(Сутамские эвенки)

♩ 69 *Говор и смех*

Та ри-ка чоо-на эл-гэ-ма-де-та лен-ча-ка чу-нул-гут. Тар сō-кай-чэ-лэ,
Со-ло-тйн-ка-мй-лā э-мэк-сэ-кил, Хэ-гэ-ди-гэт, тū-рэ-ди-гэт...

Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 4

Запись Н.Н. Николаевой
от 19.11.91 г.
М.П. Кульбертинова

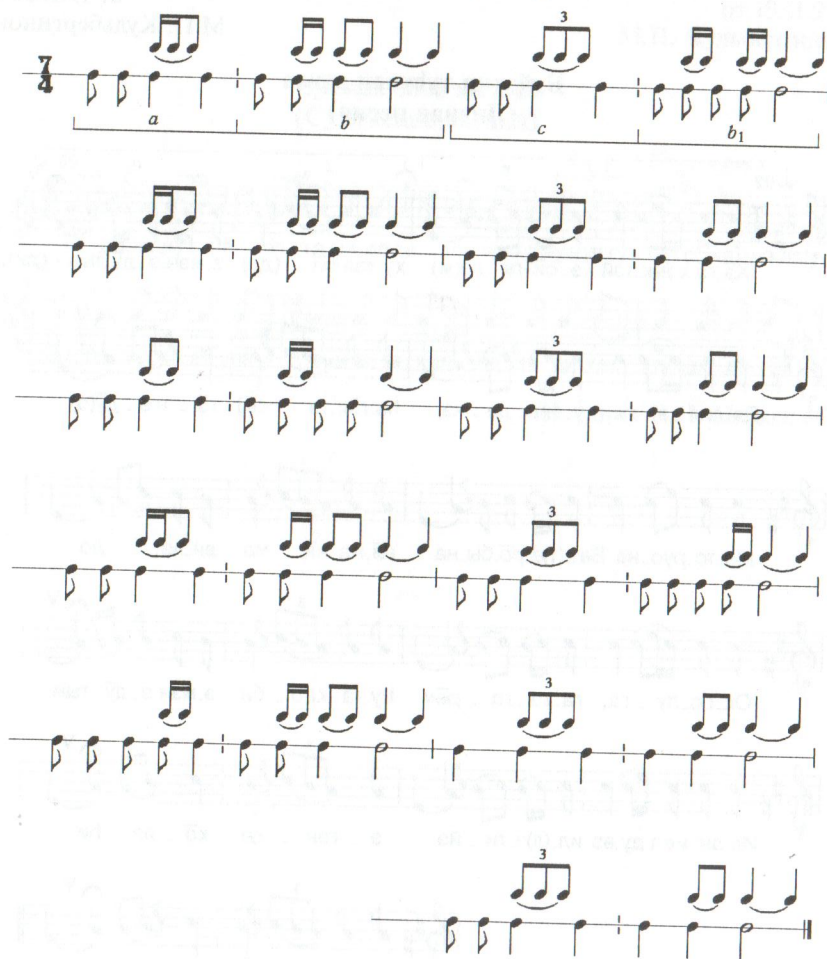
Бэйэтин туһунан ырыа
(Личная песня)

♩ 92 *a b c 3 b1 V*

Хэ-гэ-кэмк-тэй э-сий-ги-лэ(м) ху-тэл-вй - (дэ) э-мэн-э-дү-тын - (ди),
Дя-лил-ва - тын у-гир-де - нэ, һэ-гэк-тэ - (нэ) - гэ - не - дү(э).
Мо-то-руо-на Бет(т)а-рō-бы-на ня-ма-ня - ма ди-лэ-тэ - до
Ок-со-лу - га, га-га-га - рēm һу-тā-кар - би э-мэн-э-дү-тын.
Ил-эг-мел-ду-вэ ил(л)э-ти - йэ э - гэн - де кō - ла - хи
э-гэ-дэ - де гэ - лэ - ми.

Нотация Н.Н. Николаевой

Мелодико-текстовой ритм
Ритмическая схема
Приложение к примеру 4



Пример 5

Запись Н.Н. Николаевой
от 19.11.91 г.
М.П. Кульбертинова

Букочара



Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 6

Запись Н.Н. Николаевой
от 19.11.91 г.
М.П. Кульбертинова

Санаа ырыата
(Дума)

Музыкальная запись песни "Санаа ырыата (Дума)".

1. Э - дā - вэр - (ē) гун - де - нэл 2. Бал-ды-дьяк-(ē) бу-гал-дук-кй(н),
3. О-лō - ку-май э - нй - кэ - ним 4. Гэр-бй-лиг - дэ би-ра-мй-дū
5. Бик-тэн-дөк-сэ, э - мэк-сэ - (дэ), 6. (Н)-на га - до га-лэн-ди
7. Нюк-дя э - йи-да нул-ги - ча - до 8. Со-ло-тйн - ка - (а)-(ми)-мй-лā
9. О-бон та - на []

Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 7

Запись Н.Н. Николаевой
от 19.11.91 г.
М.П. Кульбертинова

Букочар ырыата
(Букочарская песня)

Музыкальная запись песни "Букочар ырыата (Букочарская песня)".

1. Э - hэ - гэ - гэ - лй, гэ - гэ - гэ - лй,
2. Сэ-вёс-кэй би - лас сур - дёс - кан - ман,
3. Ня-мā-чи ды-гин о-да-лā - вй нэ-нэм - (дэ)-(гū),

Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 8

Запись Н.Н. Николаевой
от 19.11.91 г.
М.П. Кульбертинова

Билгэлиир ырыа
(Пророчество)

1. hэ, hэ - гэ - рэ - гэр - э - гэр 2. Си-вёс-кэй-кэн билэс-ка-нин

3. Ня-ма ды-ги-чи о-да-ла-ви(н) 4. А-ят нэ-нэм, а-ят нэ-нэм.

5. Та-дук гүн-ми би дү-ман-нам, 6. Бир-ку-ло-тыл-вэ мэр-тын о-нал-тын.

Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 9

Запись Н.Н. Николаевой
от 30.05.92 г.
М.П. Кульбертинова

Ньукдьалар куоластара
(Нюкжинские голоса)

1. Э-нэ-гэр зэ-гэ, гэ-гэ-гэ-дим 2. О-ло-ку-ма э-ни-кэ-нин

3. О-рөб-най-кан о-лок-көн-дүн 4. Бик-тэн-дек-сэ, э-мэ-хин-чэв.

5. Сэ-ри-ку-на вой-на-кан 6. О-ра-ки-н(э) э-ри-ты-ра.

Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 10

Запись Н.Н. Николаевой
от 31.05.92 г. М.П. Кульбертинова

Өлүөхүмэ үгкүүтэ Оһуохай
(Олекминский танец. Осуохай)

♩ = 80
1. (Зан.)

1. Кэй - дээр э - һиэ - кэй, һэ... ка... эһиэ кэй дээн!

2.

А..һаа, сөп.

3.

Чэ!

2. Ка - дя - но - һо - кай,

♩ = 85

Ка - дя - но - һо - кай,

3. Кэй - дэр э - һэ - кэ,

Кэй - дэр э - һэ - кэ...

Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 11

Запись Н.Н. Николаевой
от 31.05.92 г.
М.П. Кульбертинова

Дэвэйдэ

♩ = 72 < 80
1. (Зан.)

1. Дэ - вэ - дэ - вэ дэ - вэ - сэ - кэн!

2.

Дэ - вэ - дэ - вэ дэ - вэ - сэ - кэн!

3.

Дэ - вэ - дэ - вэ дэ - вэ - сэ - кэн!

2. Дэ - вэ - сэ - лэ э - мэ - кэл - лу!

Дэ - вэ - сэ - лэ э - мэ - кэл - лу!

Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 12

Запись Н.Н. Николаевой
от 31.05.92 г.
М.П. Кульбертинова

Гэсунгэ

♩. = 75
1. (Зан.)

1. Гэ - су - гэ - су гэ - сунг - гэ,
2. Гэ - су - гэ - су гэ - сунг - гэ,
3. Гэ - су - гэ - су гэ - сунг - гэ,

Нотация Н.Н. Николаевой

Пример 13

Запись Н.Н. Николаевой
от 31.05.92 г.
М.П. Кульбертинова

Осорай

♩. = 72
1. (Зан.)

1. О - сō - рай - о - сō - рай,
2. О - сō - рай - о - сō - рай,
3. О - сō - рай - о - сō - рай,
О - сō - рай - о - сō - рай,
2. О - сō - рай. кән э - йэ - кэн!
О - сō - рай. кән э - йэ - кэн!
О - сō - рай. кән э - йэ - кэн!

Нотация Н.Н. Николаевой

Мелодико-текстовой ритм
Ритмическая схема
Приложение к примерам 11–13

Дэвэйдэ

1. Дэ.вэ - дэ.вэ дэ.вэк - сэ.кэн! Дэ.вэ - дэ.вэ дэ.вэк - сэ.кэн!

2. Дэ.вэк - сэ.лэ э.мэ.кэл.лу! Дэ.вэк - сэ.лэ э.мэ.кэл.лу!

Гэсунгэ

1. Гэ.су - гэ.су гэ.сунг - гэ, Гэ.су - гэ.су гэ.сунг - гэ...

Осорай

1. О.сө - рай - о.сө - рай, О.сө - рай - о.сө - рай,

2. О.сө.рай.кэн э.йэ - кэн! О.сө.рай.кэн э.йэ - кэн!

Пример 14

Запись Н.Н. Николаевой
от 31.05.92 г.
М.П. Кульбертинова

Лэһо

♩ = 68
1 (Зап.)

Лэ.һо - лэ.һо.ле, Лэ.һо - лэ.һо.ле!

Лэ.һо - лэ.һо.ле, Лэ.һо - лэ.һо.ле!

Лэ.һо - лэ.һо.ле, Лэ.һо - лэ.һо.ле!

Нотация Н.Н. Николаевой