

А.С. Ларионова

DOI: 10.25693/SVGV.2021.37.4.013

УДК 398.8(=512.157)

Пограничные формы в песенной культуре саха (на примере дэгэрэн ырыа)

В статье рассматриваются пограничные формы якутских напевов стиля дэгэрэн ырыа. Появление таких форм в якутской народной песне началось в XIX в., что связано с различными тенденциями, происходившими в развитии песенной культуры якутов.

Новизна настоящего исследования связана с тем, что впервые изучаются пограничные формы якутской народной песни, представляющие собой переходные формы песенной культуры саха от устной традиции к письменной.

Цель работы – на основе анализа пограничных форм традиционных якутских напевов, которые знаменовали переход традиционной песенности народа саха из устной традиции к письменной, показать развитие песенной культуры саха. Для достижения цели решаются следующие *задачи*: 1) рассмотреть дэгэрэн ырыа как основу формирования пограничных форм в якутской народной песне; 2) изучить якутские народные песни, в которых формируется мажоро-минорная система; 3) исследовать напевы, появившиеся под влиянием русской песенности; 4) проанализировать напевы, интонационно близкие песням известного якутского мелодиста Х.Т. Максимова; 5) выявить развитие песенной культуры саха.

Методами исследования стали метод сравнительного музыковедческого анализа и исторический подход в освоении развития песенной культуры народа саха.

Результаты исследования показали, что пограничные формы якутских народных песен формировались на основе дэгэрэн ырыа, в связи с тем что эти песни имели мелодии с широким диапазоном. Организация метроритмики в них четкая и определенная. Было выявлено два типа пограничных форм якутских народных песен. Первый тип связан с появлением народных песен с диатонической основой и европейской мажоро-минорной системой. В процессе исторического развития вначале возникли якутские песни, когда в чисто фольклорных напевах происходит модуляция от архаических ладозвукорядных мелодий к пентатонобразным ладовым образованиям. В XIX – начале XX вв. развитие якутских народных песен происходило уже под влиянием песен, которые пело приезжее русское население. В песенной культуре саха началось формирование напевов, опирающихся на европейскую ладотональную систему. Параллельно стали распространяться песни с текстами якутских поэтов. С 20-х гг. XX в. в Якутии возникает такое явление, как песни якутских мелодистов. Развитие этого явления было связано с процессом взаимовлияния традиционной песенности якутов и песен мелодиста Х.Т. Максимова, что нами определено как второй тип пограничных форм якутских песен. Этот тип пограничных форм имел двухстороннее движение, когда, с одной стороны, творчество мелодиста опиралось на народный мелос, а с другой стороны, полюбившиеся народом напевы Х.Т. Максимова, начинали жить по законам народной песни, передаваясь изустно и подвергаясь вариантному развитию.

Ключевые слова: песня, напев, дэгэрэн ырыа, жанр, стиль, взаимовлияние, лад, гомофонно-гармонический склад

I. Введение. Процесс развития песенной культуры народа саха в XIX и XX вв. связан с расширением его звукоряда, усложнением ладовой организации и обогащением метроритмики под влиянием песен, исполнявшихся приезжим русским населением, что привело к созданию песен мелодистов, а через них – к образованию якутской массовой песни. Историю становления профессиональной якутской песни можно представить как процесс, происходивший под влиянием русских песен, исполнявшихся саха в близкой манере якутского традиционного пе-

ния. С 20-х гг. XX в. профессионализация жанра якутской песни связана с появлением авторов, называемых мелодистами, которые создают произведения на основе традиций одноголосия, синтезированного с гомофонно-гармонической, мажоро-минорной системой, идущих от европейской музыки. Особенно ярко этот процесс проявился в жанре традиционной песни стиля дэгэрэн ырыа.

Дэгэрэн ырыа (размеренная, подвижная песня – термин М.Н. Жиркова), связанный с понятием национального стиля, один из древнейших стилей якутского музыкального фольклора, представляющий собой мелодически развитое пение обычным голосом, подразумевающее широкий диапазон мелодий. Напевы дэгэрэн ырыа представляют собой своеобразную манеру пения, не имеющую прямых аналогов в музыкальном фольклоре других этносов. Этот традиционный тип якутского пения является ритмически и метрически определенным. Структура напевов типа дэгэрэн ырыа строго детерминирована сложившейся звуко-рядной системой.

В народе эти песни именовали ырыа, и их исполняли известные ырыаһыты, о которых Г.У. Эргис в своей монографии «Очерки по якутскому фольклору» пишет: «Они являются подлинными мастерами большого искусства, творцами и исполнителями песен. Они выходили обычно из среды трудового народа, выделяясь от своих сородичей только своим дарованием. Они были простыми скотоводами или охотниками, часто бедняками. Певцов-профессионалов, живущих на заработки от пения, у якутов не было. Да и вообще плата за пение не полагалась, хорошее угощение да слава в окрестности были наградой народному певцу. Хороших певцов приглашали состоятельные люди по случаю каких-нибудь семейных празднеств или на свадьбу, которые всегда были многолюдными: на таких-то сборищах своими выступлениями певцы завоевывали себе известность. <...> Народному певцу, чтобы достичь мастерства и добиться признания, нужно обладать хорошим голосом, поэтическим и музыкальным дарованием, кроме того, естественно, надо овладеть запасом бытующих народных песен, изобразительными средствами их поэтического языка» [Эргис, 1974: 286–287].

Впервые напев в манере дэгэрэн ырыа зафиксирован в XIX в. в труде В.Л. Серошевского «Якуты. Опыт этнографического исследования» (1896) [Серошевский, 1993]. Данный напев – «Песня девушки» из олонхо. Позже появляются различные сборники песен дэгэрэн ырыа. Планомерное исследование дэгэрэн ырыа началось с конца 1940-х гг. Прежде всего имеется в виду деятельность первого якутского композитора и исследователя музыкального фольклора М.Н. Жиркова. Работая научным сотрудником Института языка, литературы и истории Якутского филиала СО АН СССР, в 1947–1949 гг. М.Н. Жирков написал первую разностороннюю работу по якутскому музыкальному фольклору. Книга была издана лишь в 1981 г. под названием «Якутская народная музыка» [Жирков, 1981]. Ее главным достижением явилось то, что автор ввел в якутское этномузыковедение термин дэгэрэн ырыа, подразумевая под этим названием бытовые песни народа саха с указанием особенностей их ритмики, лада, формы и способов исполнения. Позже известный в Якутии композитор Г.А. Григорян стал придавать данному термину стиливое значение, относя к этому стилю все метризованные традиционные напевы, в том числе музыку обрядового танца якутов – осуохай.

Характер интонирования традиционных якутских песен дэгэрэн ырыа прежде всего отмечен четкой ритмизацией, формульностью мелодико-интонационного рисунка. В них все богатство и разнообразие содержания и структуры словесных текстов неразрывно связано с музыкой, так как вербальный текст в песнях дэгэрэн ырыа строго детерминирован мелодией с ее интонационной формульностью и четкостью метроритма. Напевы подобных песен определяются импровизационностью словесного текста и вариационностью основной мелодической формулы, четкостью метроритмического рисунка, обусловленностью импровизируемого преимущественно силлабического словесного текста основной мелодической формулой напева. Специфическая особенность данного стиля – отсутствие гортанных кылысах.

Дэгэрэн ырыа представляет собой мелодически развитое пение, подразумевающее широкий диапазон мелодий. Структура подобных напевов детерминирована сложившейся звуко-рядной системой. Дэгэрэн ырыа основывается на

многоступенном звукоряде и своим мелодическим богатством способен отражать разнообразие эмоциональных состояний человека. Суть его составляет текстовая импровизация, в которой ритмическая структура импровизируемого текста строго подчиняется интонационной формуле напева. «Обычно напевы этих песен – не длинные музыкальные предложения или даже короткие фразы, многократно повторяющиеся на протяжении всей песни» [Кондратьев, 1963: 20].

Содержание дэргэрэн ырыа отличается богатством и разнообразием сюжетов и образов, хотя при этом в них помимо текстов, созданных народом, используются и тексты, имеющие персонализированных авторов, профессиональных поэтов. Тем не менее мелодика песен на авторские тексты чаще всего народная. Исполнитель «переводит» полюбившиеся стихотворения поэта на популярный народный мотив. В подобных случаях песня как синкретичный жанр представляет собой явление позднего происхождения, которое начинает функционировать по канонам письменных, а не устных традиций, исключая импровизацию текста и связанного с ним напева. Несомненно, мелодии такого рода авторизованных произведений являются объектом «дописьменного» происхождения. Несмотря на вторичность этих песен в сравнении с первичными, истинно фольклорными образцами, тем не менее их мелодии близки традиционным напевам якутов. Поэтому эти песни занимают промежуточное положение между устной и письменной традициями, и их можно отнести к пограничным формам.

II. Материалы и методы. Теоретической основой исследования стали труды литературоведов, фольклористов и музыковедов, связанные с изучением переходных структур, выявляющих границы между различными составляющими литературного, фольклорного и музыкального текстов. Так, пограничные формы исследуются в литературоведении в плане бытования литературного текста по типу фольклорного и опоры литературы на фольклорные жанры. В этом отношении можно выделить статью Н.В. Покатиловой «К типологии взаимодействия устной и письменной традиций: жанровые аспекты ориентации литературы на фольклор» [Покатилова, 2012]. Кроме того, исследователи считают, что в пограничной зоне фоль-

клора активизируется взаимосвязь мифа и литературы. В музыкознании М.Ш. Бонфельд, исследуя семантику музыкальной речи в профессиональной музыке, предлагает изучить границы жанра, содержания и художественной действительности [Бонфельд, 2007]. В свою очередь, по Назайкинскому, тот или иной музыкальный модус, являясь наджанровым понятием, предстает пограничным явлением, вбирающим в себя признаки жанра, стиля и иногда формы [Амрахова, 2016]. Л.П. Казанцева область композиторского творчества на основе уже созданного опуса или фольклорного артефакта называет пограничной областью. По ее мнению: «"Пограничное", или "интерпретирующее", композиторское творчество многообразно. Оно отражено в "пограничных" ("интерпретирующих"), или иначе, "вторичных" (Н.В. Прокина), "производных" (Н. А. Рыжкова) жанрах. К ним относятся: транскрипции, обработки, переложения, аранжировки, парафразы, фантазии на темы, переработки, пародии, попури» [Казанцева, 2008: 26]. Благодаря пограничным жанрам происходят «более или менее органичные для авторского опуса изменения художественного содержания» [Там же: 31]. В фольклоре и этномузыкознании пограничные зоны распространения жанров связывали с изучением фольклорных жанров территориально граничащих зон и процессы взаимовлияния культур на основе межэтнических контактов.

В песенном фольклоре помимо песен, распространенных в пограничных зонах либо возникших под влиянием соседствующих этносов, существуют песни, которые сложно отнести к устной или письменной традиции. В связи с тем, что термину «пограничный» придают достаточно широкое значение, то их (напевы пограничных зон) можно, по нашему мнению, отнести к пограничным формам песенной культуры народа. В якутских песнях обнаруживаются напевы, также занимающие промежуточное положение между устной и письменной системами. Подобные народные песни саха изучали якутские этномузыковеды, не применяя к таким напевам термин «пограничные формы». Тем не менее, такие песни уже занимали пограничное положение, знаменуя собой переходные формы якутской песни между устной и письменной (профессионально музыкальной, нотной) тра-

дициями. Так, Н.Н. Николаева в песнях олонхо дэгэрэн ырыа выявила напевы, которые имеют пентатоннообразную мелодию. М.Н. Жирков и Э.Е. Алексеев проанализировали напевы, интонационно близкие русской песенности, а также изучили якутские традиционные песни с позиции их диатонизации, которые способствовали появлению песен, опирающихся на мажоро-минорную систему.

Методами исследования являлись сравнительный музыковедческий анализ, исторический подход к изучению развития песенной культуры саха.

Материалом для исследования пограничных форм якутских песен стали различные сборники якутских народных песен, изданные в период с 20-х по 80-е гг. XX в.: «Саха ырыаларын ноталара» («Ноты якутских песен») (М., 1927) А.В. Скрябина [Скрябин, 1927], «Сборник якутских песен. Для голоса без сопровождения» (М., 1936) [Корнилов, 1936] и «Саха бастакы ырыалара» («Первые якутские песни») (Якутск, 1969) [Корнилов, 1969] Ф.Г. Корнилова, «Якутская народная песня» (М., 1963) [Кондратьев, 1963] С.А. Кондратьева, «Саха народнай ырыалара» («Якутские народные песни») (Якутск, 1963) [Саха народнай ырыалара, 1975], составленная Д. Даниловым в музыкальной редакции якутского композитора З.К. Степанова. В поле зрения были нотные тексты якутских народных песен, включенные в монографии якутских исследователей. Также были использованы материалы комплексной экспедиции 1986–1987 гг., хранящиеся в АВА ОФил ИГИИПМНС СО РАН.

III. Результаты.

Формирование пограничных форм якутских песен с ладотональной основой

В напевах дэгэрэн ырыа происходит становление зачатков собственно ладовых основ в виде начального формирования пентатоники и перехода ее к диатонике. В песнях этого типа уже начинает устанавливаться функциональное отношение тонов в виде дифференциации устоя и неустоя, а также вводнотоновость. К диатонизации якутских народных песен привело появление этой своеобразной вводнотоновости, представленной квартовыми, терцовыми и большесекундовыми интервалами. Механизм

их появления происходит следующим образом: напев, развиваясь, приходит к устою, после которого звучит вводный тон (не европейский малосекундовый), и затем опять происходит возврат к устою в ритме ККД¹. Появление вводнотоновости, дифференция устоя и неустоя, а также осознание функциональных отношений тонов связаны с якутскими народными песнями более позднего происхождения, у которых наблюдаются зачатки перехода к диатонике.

Формирование диатоники в якутской музыке было связано с появлением в песнях с раннестадиальными ладозвукорядными основами мелодий, основанных на пентатонических конструкциях. Песни такого рода, несомненно, принадлежат к более позднему периоду формирования якутской песенности. Подобные напевы можно обнаружить в песенных разделах героического эпоса олонхо, например, в песнях дэгэрэн ырыа, которые основаны на модулирующих ладах (термин Н.Н. Николаевой). Так, интонационные схемы крайних частей песен чертовой девы, стерха и коня из олонхо «Модун Эр Соготох» В.О. Каратаева в манере пения дэгэрэн ырыа «отчетливо обнаруживают зачатки формирования пентатоники. Этот новый, еще не кристаллизовавшийся тип лада <...> вносит значительное расширение диапазона, достигающего интервалов ч. квинты, б. сексты. Напротив, объем ладозвукоряда основной части песен вновь ограничивается большетерцовым трихордом, внося тем самым ладовой контраст внутри песни. Структурно сходные ладовые образования основных разделов песен, как и прежде, выявляют различие своей внутренней организации, появляющейся в мобильности функциональных отношений тонов: ладовая опора в каждом конкретном случае закрепляется за отдельным звуком. В песне чертовой девы в качестве устоя и ритмически, и темброво выделяется верхний тон трихорда; в других двух примерах – песне стерха и песне коня – средний, который как ладовой устой опеваётся сверху и снизу. Эти довольно развернутые по своим масштабам песни выделяются чистотой и устойчивостью интонирования. Таким образом, ладозвукорядная организация последних песен раскрывает смену ладов, намечает ладовую модуляцию внутри пе-

¹К – краткая длительность, Д – долгая длительность.

сен, призванную подчеркивать контуры музыкально-поэтической формы песни» [Николаева, 1993: 42]. Подобные песни дэгэрэн ырыа можно отнести к начальной стадии появления пограничных форм от устной традиции к письменной профессиональной песенности.

Несколько позже появление пограничных форм в якутской народной песне было связано с влиянием русской народной песенности. Об этом говорит Э.Е. Алексеев: «Существование подобного типа мелодий прослеживается более-менее определенно на протяжении двух-трех последних столетий, когда осязаемое воздействие на якутскую мелодику могла оказывать напевная русская песня» [Алексеев, 1976: 15]. Несомненно, якутские песни позднего времени испытали влияние песен, исполнявшихся русским населением Якутии. Это влияние могло происходить только на основе традиционных якутских песен стиля дэгэрэн ырыа, которые метроритмически определены, мелодически развиты и содержат кварто-терцовые попевок, являющиеся предвестниками диатоники.

М.Н. Жирков обнаружил большое количество якутских народных песен, близких в своей основе русским песням и даже «Марсельезе». Так, в период создания социалистического государства в России в 20-30-х гг. XX в., «первые стихи молодых поэтов Якутии, изданные после революции, были написаны на мелодии русских народных и революционных песен. Якутский поэт под заголовком своего стиха рекомендовал его исполнение на мотив «Коробушки», «Хасбулат удалой», «Смело, товарищи в ногу», «Варшавянка» и др. песен. С другой стороны, якутский народ сам стал петь стихи якутских поэтов на знакомые им русские мелодии, иногда подвергая их небольшим изменениям в сторону упрощения мелодии или перерабатывая для гортанного исполнения» [Жирков, 1981: 103]. Так происходил процесс переинтонирования русских песен на якутский стиль пения.

Подобную переработку особенностей русской песенности в якутских напевах обнаруживает и Э.Е. Алексеев в популярной в 20–30-гг. XX в. песне на слова Кюн Дьырибинэ «Биэстэ эстэр бинтиэпкэм» («Пятизарядная винтовочка»). Эта песня сочетала знакомые попевки осоекаев с ясным, броским строем удалой частушки. Э.Е. Алексеев пишет: «Мало кто в Якутии

не знает этот размашистый боевой напев, и ни для кого не секрет его русские частушечно-плясовые корни. Ярко диатонические обороты этой мелодии стали общераспространенными, кочующими из одной массовой якутской песни в другую. Следовательно, заимствование было органичным» [Алексеев, 1976: 256]. Подобную переработку русской частушки усматривает Ф.Г. Корнилов в песне с народным мотивом «О5о-о5о эрдэххэ» («Пока мы молоды») на слова А. Софронова [Корнилов, 1969: 33].

Таким образом, процесс влияния русской песни протекал естественно и объективно был заложен во внутренней структуре песен стиля дэгэрэн ырыа. Этот стиль стал своеобразным фактором проникновения в якутскую музыку русской, а через русскую – и европейской музыкальной культуры. Наиболее ярко диатонические основы начинают проявляться в песнях стиля дэгэрэн ырыа, созданных народом на протяжении последних столетий. Это связано и с особенностями самой якутской песни, содержащей в себе потенции перерастания в диатонику. «Овладение полными диатоническими ладами облегчается для якутской песенности тем, что, попадая в систему стабильных звукорядов, традиционные высотно изменчивые попевки не только не разрушаются, но, напротив, приобретают большую определенность и выразительность. Перед узкообъемными напевами открываются широкие возможности развития не только по схеме “раскрывающегося лада” или методом звукорядного варьирования, но и по принципу многозвенной диатоники – путем сцепления разновысотных попевок. Эти возможности реализуются не обязательно в мелодиях широкого диапазона. Иногда достаточно первых же тактов скромного четырех-пятизвучного напева, чтобы в них выявилась несомненная диатоническая основа» [Корнилов, 1936: 263].

Диатонические якутские песни постепенно привели к появлению пограничных форм дэгэрэн ырыа, которые связаны с осознанием ладности и становлением ладотональных систем в песенности саха. Подобные напевы можно отнести к первому типу пограничных форм якутских народных песен. К напевам этого типа относятся следующие напевы: «Кымыс ырыата» («Кумысная песня») на слова П. Туласынова [Саха народной ырыалара, 1975: 38], «Манчаа-

ры ырыата» («Песня Манчары») на слова Амма Аччыгыя [Там же: 21], записанные от Ф.П. Кладинова в Дьохсогонском наслеге Таттинского улуса в 1955 и 1956 гг. соответственно, «Биригэдьиир ырыата» («Песня бригадира») [Там же: 51], записанная от С.А. Зверева в п. Эльгэй Сунтарского улуса, «Махтал ырыата» («Песня благодарности») на слова И. Чагылгана [Кондратьев, 1963: 39], «Билинии» («Признание») на слова П. Туласынова [Там же], записанные от Е.А. Захаровой в 1938 г. Все эти напевы основаны на пентатоннообразном звукоряде мажорного наклонения.

К диатоническим напевам имеют отношение песни «Герой Попов кэриэнигэр» («Песня о герое Федоре Попове») на слова П. Туласынова [Саха народнай ырыалара, 1975: 24], записанная от Г.К. Абрамова во втором Малдыгарском наслеге Хангаласского улуса в 1957 г., «Учууталга» («Учителю») на слова Эллия [Корнилов, 1969: 38] и «Туллук-тулук до5оттор» («Друзья вы, снегири») на текст А.И. Софронова [Там же: с. 48].

Характерный для якутской традиционной песенности целотоновый ход в пятиступенном напеве в объеме б.7 встречается в песне «Я помню летнюю синюю ночь» [Кондратьев, 1963: 55], записанной Г.А. Григоряном от П. Дмитриева в с. Тойбохой Сунтарского улуса в 1954 г. Такой широкий диапазон напева вызван начальной квартовой интонацией, вырисовывающей квартсекстаккорд *C-dur*, что связано с диатонической основой песни, несмотря на целотоновый ход и микроальтерационные изменения ступеней в мелодии. Поэтому данный напев занимает промежуточное положение между устной и письменной традициями, являясь пограничной формой с осознанием диатоники и одновременно внетональным способом интонирования.

Песня «Сюлюндэ ырыата» («Песня реки Сюлюндэ») на слова И. Чагылгана [Саха народнай ырыалара, 1975: 54], записанная от М.Т. Данилова в г. Якутске в 1964 г., изложена в тональности натурального *d-moll*, охватывает характерный для европейской музыки октавный диапазон и представляет собой яркий образец напева позднего происхождения. Современный по ладовой структуре и маршевому ритму является песня «Биһиги сүрэхпит» («Наши сердца») на слова И. Чагылгана [Там же: 25], запи-

санная от Н.М. Монастырева в 1961 г. в п. Чурапча Чурапчинского улуса в тональности *F-dur* также в октавном диапазоне.

В XX в. в период бурных социальных сдвигов, коснувшихся Якутии, процесс влияния на якутское искусство русского мелоса ускорился. Исторически сложилось так, что развитие якутской песни на базе стиля дэгэрэн ырыа произошло через русскую к европейской музыкальной системе. Совместное проживание и тесное взаимодействие с русским народом предопределили путь развития якутской музыки. Появление пограничных форм в якутских традиционных напевах в основном коснулись дэгэрэн ырыа, что было связано с разнообразными, зачастую исторически обусловленными процессами. Постепенную профессионализацию песенных жанров в Якутии в XX в. условно можно разделить на три периода. Первый период, который начинается в 20-х гг. прошлого века, знаменует собой появление песен, интонационно близких русским народным и революционным песням, но сохранявшим якутскую основу напевов ырыа. Среди первых мелодистов А.В. Скрябин и Ф.Г. Корнилов в своих вокальных сочинениях творчески синтезировали интонации якутских напевов с русской песенностью в опоре на ладо-тональную систему. З. Винокуров претворил в своих песнях такие жанры профессиональной музыки, как гимн, вальс и марш. Обращался он и к жанру частушки.

Взаимовлияние пограничных форм якутских традиционных напевов с песнями мелодиста Х.Т. Максимова

Песенная культура саха в 1930–50-е годы получает широкое развитие в творчестве якутских мелодистов, которые значительно расширили песенные жанры. Ими созданы жанры патристических, трудовых, лирических и шуточных песен. В них меняется круг образов, расширяются музыкально-выразительные средства, расширяется диапазон напева, форма становится куплетной. Творчество мелодистов представляет собой важный и самобытный пласт якутской музыки, связанный с якутской народной песенностью и с советской массовой песней, их напевы смогли сохранить особенности якутского пения. Об этом говорит и тот факт, что их песни многими воспринимаются как исконно якутские, хотя они уже основаны на гомофонно-гар-

моническом складе и базируются на ладах западноевропейской музыки, диатоничны по своему мышлению.

С середины XX в. известным и любимым в народе якутским мелодистом является Х.Т. Максимов, который создавал песни, основанные на мажоро-минорной системе, что было подчеркнуто им сопровождением при исполнении песни собственной игрой на баяне. В своем творчестве он работает в нескольких жанрах, все они очень разнообразны по содержанию, но большинство песен принадлежат к стилю якутского пения дэгэрэн ырыа. Известны его песни «Ёндюрюшка тизтэйбэт» («Андрюшка») на слова П. Тоборуокова, «Ючюгэйэн алааспар» («Прекрасный алас») на стихи А. Бродникова, «Хапытыан» («Капитон») на стихи П. Тоборуокова, «Ёрюнэ» («Ирина») на слова М. Ефимова и др. В современный период в народе именно его напевы именуют дэгэрэн ырыа.

В экспедиционных материалах встречаются напевы, интонационно близкие песням Х.Т. Максимова. Так, песня «О родном поселке Табалах», записанная от Д.Г. Слепцова (1935 г.р.) из Верхоянского улуса под № 13.87 из коллекции комплексной экспедиции в Якутию ИЯЛИ ЯНЦ СО АН СССР, ОИИФиФ СО АН СССР и ФК СК СССР 1986–1987 гг.¹, имеющая сходство с песней мелодиста, представляет собой дэгэрэн ырыа. Напев четко ритмизован, имеет периодическую структуру и подвижный темп с замедлением темпа в последнем такте песни. Строение напева опирается на куплетную форму из 8 куплетов. Каждый куплет представлен периодом в 10 тактов и состоит из 2-х предложений: первое предложение содержит 4 такта, а второе – 6. Расширение предложения связано с троекратным повтором последнего слова, в котором последний слог пропет половинной длительностью. Песня основана на переменном метре, где преобладает двухдольность, чередующаяся с трехдольностью при повторении последнего слова каждого куплета. В ритмике преобладающей является ритмическая структура суммирования: две шестнадцатые и

одна восьмая. Эта ритмика имеет обязательную акцентность и подчеркивание первого звука этой ритмической группы, что придает напеву особую характерность и элемент пения «с подскоками». Подобная ритмика является достаточно распространенной в песенном творчестве Х.Т. Максимова, например, в его популярной песне «Сааскы тыал» («Весенний ветер») на слова И. Гоголева в 5 и 6 т.т. напева [Максимов, 2002: с. 68]. Но наиболее близок верхоянский напев его песне «Ёрюнэ» («Ирина») [Там же: 21–22]. Они практически идентичны, особенно в первом такте попевки.

Трехопорный звукоряд песни «О родном поселке Табалах», записанной от Д.Г. Слепцова, $c^1-d^1-e^1$ изложен в объеме б.3. Интонационная модель напева составляет мотив, который постоянно повторяется на протяжении всей песни. В каденционных разделах закрепляется нижний опорный тон c^1 : в первом предложении четвертной длительностью, а во втором – половинной.

Инициаль каждого куплета отличается интонационной мобильностью. В первом куплете она представлена в пунктирном ритме в восходящем движении с микроальтерационно пониженного нижнего опорного тона c^1 на микроальтерационно увеличенную б.3 с возвратом к нижнему опорному тону c^1 без микроальтерации, представленному одной шестнадцатой, и при повторе этот тон уже изложен восьмой длительностью. В четвертом куплете (31 т.т.) восходящая б.3 изложена в пунктирном ритме, напоминая ритмику инициали первого куплета, и затем происходит повтор нижнего опорного тона двумя шестнадцатыми. В пятом (41 т.т.) и последнем куплетах две восьмые с восходящей б.3 чередуются двумя восьмыми с восходящей б.2. В седьмом куплете после двух восьмых с восходящей б.3 происходит возврат к нижнему опорному тону, представленному одной шестнадцатой с повтором его восьмой длительностью. За счет подобной интонационной переменчивости инициали происходит и метрическое изменение напева: в первом и чет-

¹Аудиовизуальный архив Отдела фольклора и литературы Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера Сибирского отделения Российской академии наук, фонд № 13.87. Песня «О родном поселке Табалах» в исполнении Д.Г. Слепцова (1935 г.р.) из п. Табалах Верхоянского улуса. Записал М.Л. Дидык 07.04.1987 г. во время комплексной экспедиции в Якутию ИЯЛИ ЯНЦ СО АН СССР, ОИИФиФ СО АН СССР и ФК СК СССР 1986–1987 гг.

вертом куплетах появляется размер 5/8, а в седьмом – 9/16.

Во втором (11 т.т.), третьем (21 т.т.) и шестом (51 т.т.) куплетах инициаль составляет две восьмые в восходящем движении на б.3 с возвратом к нижнему опорному тону, представленному двумя шестнадцатыми.

Мелодическая мобильность обнаруживается в восьмом такте каждого куплета. В нем начальная интонация в первом (8 т.т.) и втором (18 т.т.) куплетах излагается восходящим интервалом в виде двух шестнадцатых, чуть более узким чем б.3, за счет микроальтерационно пониженного верхнего опорного тона e^1 . В третьем (28 т.т.) и четвертом (38 т.т.) куплетах – это уже полноценная б.3. В пятом куплете (48 т.т.) – это уже более широкая б.2 за счет микроальтерационно повышенного среднего опорного тона d^1 , который в шестом (58 т.т.) и седьмом (68 т.т.) куплетах уже реализуется полноценной б.2 за счет отмены микроальтерации среднего опорного тона. В завершении (78 т.т.) данная интонация представлена интервалом в виде более узкой б.3 уже за счет микроальтерационно повышенного нижнего опорного тона c^1 .

«Ырыа. Песня о детстве» в исполнении П.П. Сукумасова из Верхоянского улуса под № 14.06 из коллекции комплексной экспедиции в Якутию ИЯЛИ ЯНЦ СО АН СССР, ОИИФиФ СО АН СССР и ФК СК СССР 1986-1987 гг.¹ представляет собой другую распространенную в Якутии песню Х.Т. Максимова «Таммахтар» («Капель») [Там же: 219]. Верхоянский напев развивается в объеме лирической м.6, в то время как песня Х.Т. Максимова изложена в характерном для европейской музыки октавном диапазоне в тональности *B-dur*. Песня верхоянской стилистики исполнения не имеет ассоциации с какой-то определенной тональностью. Она в своей основе внетональна и опирается на свойственную для якутской традиционной песенности «ракрывающийся лад» со звукорядом *d-f-g-a-b*.

В настоящее время сложно определить, возникли ли эти напевы под влиянием песен Х.Т. Максимова, или такого рода песни всегда бытовали в народе с давних времен. Тем не менее они явно относятся к пограничным формам

якутских народных песен. Кроме того, известен пример, как народными становились песни мелодиста, например, его популярная песня «Кырдал-кырдал кыһа» («Девушка с нагорья») [Алексеев, Николаева, 1981: 93–94] стала функционировать по традициям устных фольклорных образцов. Так, в своих комментариях к песне в исполнении И.И. Михайлова Э.Е. Алексеев указывает, что данный напев является примером фольклоризации «современной авторской мелодии. Одноименная песня Христофора Максимова на слова П. Тобурокова была популярна в 50-60-е годы (XX в. – Л.А.), когда она часто звучала по радио в исполнении известных певцов А.И. Егоровой и Л.М. Попова в двухголосной обработке Гранта Григоряна. <...> Взяв за основу исходный трехвучный мотив песни, вполне традиционный по своей ладовой и ритмической структуре, исполнитель свободно варьирует его в духе напевов дэгэрэн. Текст двух первых строф стихотворения П. Тобурокова воспроизводится исполнителем с небольшими отклонениями» [Там же, с. 100]. Якутские песни, близкие интонационно к песням Х.Т. Максимова, мы относим ко второму типу пограничных форм народных песен саха.

Таким образом, на базе влияния на якутскую народную песню русской песенности и творчества мелодистов появились пограничные формы народных песен саха и сформировалась якутская профессиональная массовая песня, причем профессионализация песенного жанра происходила в Якутии бурно и за исторически сравнительно короткий промежуток времени.

IV. Обсуждение. Термин «пограничный» в литературе, фольклоре и музыковедении используется достаточно широко. Им обозначают различные зоны, жанры и формы как, например, географические границы между государственными, региональными и областными образованиями, границы между соседствующими этносами, промежуточные жанры между литературными и фольклорными традициями, пограничные зоны между мифологией, жанром и художественной действительностью, пограничные формы в литературе, когда литературный текст бытует как фольклорный. Такой процесс можно

¹АВА ОФил ИГИиПМНС СО РАН, ф. № 14.06. Песня записана во время комплексной экспедиции в Якутию ИЯЛИ ЯНЦ СО АН СССР, ОИИФиФ СО АН СССР и ФК СК СССР 1986-1987 гг.

наблюдать и в якутских народных песнях, когда русские песни и песни мелодистов продолжают свое бытование в народной среде, занимая промежуточное положение между устной и письменной традициями. Их можно определить как пограничные формы якутских народных песен. В то же время мог происходить и обратный процесс, когда в народе существовали песни, интонации и мелодии которых мелодисты могли использовать в своем творчестве.

V. Заключение. Таким образом, в якутской песенной культуре существуют пограничные формы якутских народных песен двух типов. Первый тип связан с появлением песен, которые под влиянием на якутскую традиционную песенность русских напевов постепенно формировали появление песен саха, опирающихся на диатоническую основу и позже – на мажоро-минорную систему европейского типа. Ему предшествовал начальный период появления пограничных форм якутской песни, когда в раннестадийных напевах дэгрэн ырыа происходит модуляция в пентатонобразную мелодию. Второй тип пограничных форм якутских песен возник в народной среде следующим образом: полюбившиеся песни мелодистов, опирающиеся на письменные традиции, проникали в народную среду и бытовали уже по традициям устной культуры. Подобные пограничные формы якутских народных песен возникли объективно в процессе развития традиционной песенности саха и послужили основой профессионализации песенной культуры саха и формированию якутской массовой песни.

Список литературы:

Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада. На материале якутской народной песни. М.: Музыка, 1976. 288 с.

Алексеев Э., Николаева Н. Образцы якутского песенного фольклора. Якутск: Кн. изд-во, 1981. 100 с.

Амрахова А.А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Общества теории музыки. 2016/3 (15). С. 18–29.

Бонфельд М.Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. статей. М., 2007. С. 82–141.

Жирков М.Н. Якутская народная музыка. Якутск: Кн. изд-во, 1981. 176 с.

Казанцева Л.П. «Пограничные жанры»: за и против // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 26–31.

Кондратьев С.А. Якутская народная песня. М.: Сов. композитор, 1963. 180 с.

Корнилов Ф.Г. Саха бастакы ырыалара (Первые якутские песни). Якутск: Кн. изд-во, 1969. 60 с.

Корнилов Ф.Г. Сборник якутских песен. Для голоса без сопровождения. М.: Музгиз, 1936. 121 с.

Максимов Х.Т. Кюню олус таптыбыт. Музыкальной хомуурунньук. (Очень любим день. Музыкальный сборник). Якутск: Якутский филиал изд-ва СО РАН, 2002. 227 с.

Николаева Н.Н. Эпос олонхо и якутская опера. Якутск: ЯНЦ СО РАН, 1993. 187 с.

Покатилова Н.В. К типологии взаимодействия устной и письменной традиций: жанровые аспекты ориентации литературы на фольклор // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2012. № 14. С. 327–333.

Саха народнай ырыалара (Якутские народные песни). Якутск: Кн. изд-во, 1975. 135 с.

Сорошевский В.Л. Якуты. Опыт этнографического исследования. 2-е изд. М.: Российская политическая энциклопедия, 1993. 736 с.

Скрябин А.В. Саха ырыаларын ноталара (Ноты якутских песен). М.: Музгиз, 1927. 28 с.

Эргис Г.У. Очерки по якутскому фольклору. М.: Наука, 1974. 402 с.

References:

Alekseev E.Ye. *Problemy formirovaniya lada. Na material yakutskoi narodnoi pesni* [Problems of melodic modes formation. On the material of the Yakut folk song]. Moscow: Muzika Publ. House, 1976. 288 p. (In Russian)

Alekseev E., Nikolaeva N. *Obraztsy yakutskogo pesennogo folklor* [Samples of Yakut song folklore]. Yakutsk: Book Publishing House, 1981. 100 p. (In Russian, in Yakut)

Amrakhova A.A. *Otechestvennaya teoriya zhanra v svete sovremennykh gumanitarnykh metodologiy* [Domestic theory of the genre in the light of modern humanitarian methodologies]. *Obshchestva teorii muzyki* [Music Theory Societies]. 2016/3 (15). Pp. 18-29. (In Russian)

Bonfel'd M. Sh. *Semantika muzykal'noi rechi* [Semantics of musical speech]. *Muzyka kak forma intellektual'noi deyatel'nosti: sb. Statei* [Music as a form of intellectual activity: collection of articles]. Moscow, 2007. Pp. 82-141. (In Russian)

Ergis G.U. *Ocherki po yakutskomu fol'kloru* [Essays on Yakut folklore]. Moscow: Science, 1974. 402 p. (In Russian)

Kazantseva L.P. "Pogranichnye zhanry": za i protiv ["Borderline genres": for and against]. *Problemy*

muzykal'noi nauki [Problems of music science]. 2008. № 1. Pp. 26-31. (In Russian)

Kondratyev S.A. *Yakutskaya narodnaya pesnya* [Yakutsk folk song]. Moscow: Soviet composer, 1963. 180 p. (In Russian, in Yakut)

Kornilov F.G. *Sakha bastaki yryalara* ("Pervye yakutskie pesni") [The First Yakut Songs]. Yakutsk: Book Publishing House, 1969. 60 p. (In Yakut)

Kornilov F.G. *Sbornik yakutskikh pesen. Dlya glosa bez soprovozhdeniya* [Collection of Yakut songs. For unaccompanied voice]. Moscow: Muzgiz, 1936. 121 p. (In Yakut)

Maximov H.T. *Kyunyu olus tapytybyt. Musicalnai homurunnuk*. (Ochen' lyubim den'. Muzykal'nyi sbornik [We love the day very much. Music collection]. Yakutsk: Yakutsk branch of the publishing house SB RAS, 2002. 227 p. (In Yakut)

Nikolaeva N.N. *Epos olonkho i yakutskaya opera* [Epos olonkho and Yakut opera]. Yakutsk: YSC SB RAS, 1993. 187 p. (In Russian)

Pokatilova N.V. K tipologii vzaimodeistviya ustnoi i pis'mennoi traditsiy: zhanrovye aspekty orientatsii literatury na folklor [To the typology of the interaction of oral and written traditions: genre aspects of the orientation of literature to folklore]. *Aktual'nye problem filologii i pedagogicheskoi lingvistiki* [Relevant problems of philology and pedagogical linguistics]. 2012. № 14. Pp. 327-333.

Sakha Narodnai yryalara (Yakutskie narodnye pesni) [Yakut folk songs]. Yakutsk: Book Publishing House, 1975. 135 p. (In Yakut)

Seroshevsky V.L. *Yakuty. Opyt etnograficheskogo issledovaniya* [Yakuts. Experience of ethnographic research]. 2nd edition, Moscow: Russian Political Encyclopedia, 1993. 736 p. (In Russian)

Scryabin A.V. *Sakha yryalaryn notalara (Noty yakutskikh pesen)* [Notes of Yakut songs]. Moscow: Muzgiz, 1927. 28 p. (In Yakut)

Zhirkov M.N. *Yakutskaya narodnaya muzyka* [Yakutsk folk music]. Yakutsk: Book Publishing House, 1981. 176 p. (In Russian)

A.S. Larionova

Borderline Forms in Sakha Song Culture (by the Example of Degeren Yrya)

The article are studied the borderline forms of Yakut folk songs that appeared on the basis of traditional Degeren Yrya songs which intonationally cover a wider volume and are metric and rhythmic defined. *The scientific novelty* of this article is due to the fact that for the first time borderline forms of traditional Sakha songs are being explored, which mark the transition from oral to written tradition. *The aim* of the work is to study the borderline forms of Yakut folk songs which are transitional forms from oral to written tradition.

The tasks of the study are: 1) the study of Degeren Yrya as the basis for the formation of border forms of the Yakut folk songs; 2) consider songs that re-intonation Russian songs; 3) analyze Yakut folk songs which intonation like to the songs of Kh.T. Maksimov the famous Yakut melodist; 4) explore the development of Sakha song culture from oral tradition songs to written professional when the Yakut mass song begins to form.

The methods of research were comparative musicological analysis and the historical approach in mastering the development of the song culture of the Sakha people. Sources for the study of the borderline forms of traditional Sakha tunes were collections of Yakut folk songs which began to be published since the 1920s. XX century and expeditionary materials from the Audiovisual Archive of the Department of Folklore and Literature of the Institute for Humanitarian Research and Indigenous Studies of the North, Siberian Branch Russian Academy of Sciences.

The results of the study were that initially in the Yakut traditional songs, Degeren Yrya songs appeared on the basis of the fret modulation of a melody with early folkloric Melodic modes structures to pentatonic-like modes. Later songs with a Diatonic modes, as well as songs based on the European major-minor modes system. Often they arose on the basis of the re-intonation of Russian folk and revolutionary songs. Such songs which marked a gradual transition from oral to written tradition, we attributed to the 1st type of borderline forms of Yakut folk songs. We ranked the 2nd type of borderline forms of Yakut songs as songs intonationally close to the songs of the famous Yakut melodist Kh.T. Maximov. Further development of borderline forms of Sakha songs led to the formation of a professional Yakut mass song.

Keywords: song, singing, Degeren Yrya, genre, style, reciprocally influence, melodic modes, homophone-harmonic system