

УДК 781.7+398.89

Мелодика нганасанского фольклора: звуковысотный аспект (к вопросу о раннефольклорном интонировании)

Добжанская Оксана Эдуардовна

Доктор искусствоведения,
профессор кафедры искусствоведения,
Арктический государственный институт культуры и искусств,
677027, Российская Федерация, Якутск, ул. Орджоникидзе, 4;
e-mail: dobzhanskaya@list.ru

Аннотация

Цель. Целью статьи является анализ звуковысотного аспекта мелодики нганасанского музыкального фольклора. Нганасаны являются аборигенным народом Таймыра, потомками древнейшего населения Сибири, и их пение относится к раннефольклорному интонированию. Автор выявляет основные закономерности организации мелодики раннефольклорного типа на примере фольклорных напевов нганасан. **Методология.** В основе лежат методы сбора и обработки музыкального фольклора (при написании статьи были использованы полевые материалы, собранные автором в течение 1990-2000 годов и опубликованные в сборнике «Певцы и песни авамской тундры», 2014 год). Автор опирается на концепцию «раннефольклорного интонирования» Э.Е. Алексеева и на сравнительно-исторические подходы к изучению музыки народов Сибири Ю.И. Шейкина. **Результаты.** В результате анализа образцов песенных жанров нганасан (личных, детских, иносказательных, застольных песен) выявлены доминирующие в песенной мелодике типы звуковысотной организации (олиготоника и олиго-хазматоника), приведены таблицы звукорядов, произведено соотнесение преобладающих звуковысотных принципов с их применением в определенных жанрах. **Заключение.** Изучение звуковысотной и ладоинтонационной организации мелодики нганасан как одного из древних народов Арктики является актуальным для формирования музыковедческих представлений о ладовом мышлении в фольклорных и раннетрадиционных культурах Сибири и Севера. В связи с классификацией звуковысотных образований рассматривается вопрос о количестве и качестве опорных тонов в мелодиях. Мелодика фольклорных жанров коренных народов Севера является важнейшим источником для изучения специфики древнейших форм вокального интонирования.

Для цитирования в научных исследованиях

Добжанская О.Э. Мелодика нганасанского фольклора: звуковысотный аспект (к вопросу о раннефольклорном интонировании) // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 1В. С. 620-632.

Ключевые слова

Коренные малочисленные народы, нганасаны, песня, мелодика, лад, олиготоника, хазматоника, олиго-хазматоника.

Введение

Нганасаны проживают на Таймыре (самом северном полуострове Евразии) и относятся к коренным малочисленным народам Российской Федерации (по данным Всероссийской переписи 2010 года, нганасан насчитывается 847 человек). Язык нганасан является самодийским и принадлежит к уральской группе языков. Уникальная культура нганасан – охотников, оленеводов, рыболовов – сохранила черты древнейшей культуры охотников на оленя [Симченко, 1976]. Предки нганасан, населявшие Таймыр на протяжении пяти тысячелетий, «традиционно вели образ жизни охотников за дикими северными оленями, сочетая его с подсобными занятиями – охотой на птиц и рыболовством. Они группировались небольшими экономически самостоятельными коллективами, численность которых... была в среднем 5-6 человек, включая детей, то есть фактически семьями... Добыча пропитания в таком коллективе была делом нескольких мужчин, а обработка добычи и забота о детях лежали на женщинах... Население вело полуседлый образ жизни, используя сезонные жилища – полуземлянки с коническим верхом из жердей...» [Грачева, 1983, 7-8]. В силу территориальной удаленности и малого количества межэтнических контактов у нганасан вплоть до XX века сохранялись древние элементы культуры (шаманизм, анимизм, семейно-родовые культы и др.).

Современные социально-экономические явления, негативно повлиявшие на традиционную культуру нганасан в целом, отразились и на состоянии песенного фольклора. В XXI веке пение становится все более редким явлением вследствие исчезновения жизненных ситуаций, связанных с песенным интонированием (езда на нарте, починка сетей, шитье традиционной одежды, общение с гостями, традиционное иносказательное общение, шаманские обряды и др.). В связи с этим особую ценность приобретают зафиксированные в разное время фольклорные материалы.

Собирание, изучение и публикация песенных жанров нганасанского фольклора были начаты сравнительно недавно, в последней четверти XX века. Записанные тексты публиковались фольклористами Н.Т. Костеркиной, К.И. Лабанаускасом, лингвистом Е.А. Хелимским, нотные транскрипции выполняли автор данной статьи, Т. Оямаа, Т. Лейсио. Кроме названных исследователей, дешифровкой песенных текстов занимались В.Ю. Гусев, М.М. Брыки-

на, полевые записи осуществили, кроме вышеперечисленных музыковедов, И.А. Бродский, Ю.И. Шейкин, В.С. Никифорова. Имеются немногочисленные источники, в которых опубликованы нотные образцы песен нганасан [Добжанская, 1989; Добжанская, 1995; Добжанская, 2014; Лабанаускас, 1992; Helinski, 1998].

Сборник «Певцы и песни авамской тундры» [Добжанская, 2014] – наиболее полная на сегодняшний день публикация песенных жанров. Он включает 50 образцов музыкального фольклора нганасан, исполненных талантливыми певцами из поселков Усть-Авам и Волочанка Т. Д. Костеркиным, В. Б. Костеркиной, Е. С. Костеркиной, Д. Н. Мирных, С. М. Порбиным, Н. Ф. Порбиной, Н. Х. Турдагиным, С. М. Яроцкой, Ф. Л. Яроцкой, с нотами и текстами на нганасанском и русском языках. Все опубликованные здесь образцы представляют авамскую локальную группу нганасан (авамский диалект); публикации музыкального фольклора нганасан вадеевской группы единичны, поэтому они не используются нами для сравнительного анализа. Мелодии данного сборника являются достаточной базой для изучения звуковысотной организации мелодики песенного фольклора.

Жанры музыкального фольклора нганасан

На наш взгляд, на музыкальную культуру нганасан возможно и целесообразно экстраполировать фундаментальное, принятое со времен античной Греции разделение жанров на «эпос», «лирику» и «драму» (ритуал). Такая сегментация неоднократно и успешно апробировалась фольклористами, этнографами и музыковедами при исследовании ненецкой культуры, весьма близкой культуре нганасан. В частности, ненецкие песни были разделены исследователями на «эпические», «лирические» и «ритуальные» (то есть шаманские) [Куприянова, 1960, 17-19; Хомич, 1995, 259-261; Niemi, 2004, 20-22]. Эта сегментация в культуре нганасан и ненцев подтверждена не только функциональной приуроченностью жанров, но и их музыкальным стилем (то есть жанровые сферы противопоставлены по типам интонирования). Пение в шаманском обряде является коллективным (гетерофония) и звучит в сопровождении звуковых инструментов (бубна, подвесок шаманского костюма и др.), с использованием ономотопей (пастушеских сигналов и звукоподражательного интонирования). Пение в эпосе и песенных жанрах всегда одногласно и не сопровождается игрой на музыкальных инструментах, то есть представляет собой сольное вокальное или вокально-речевое интонирование. Однако эпос и песня также различаются по типам интонирования: в песне предпочтительно вокальное интонирование, а эпические сказания строятся на чередовании речевого и вокально-речевого интонирования [Добжанская, 2008, 93-94].

В соответствии с жанровой классификацией, в данной статье мы будем рассматривать только жанры, принадлежащие к песенной сфере нганасанского музыкального фольклора: личные, застольные, детские и иносказательные песни. Кратко охарактеризуем их вслед за фольклористом Н.Т. Костеркиной [Добжанская, 1995, 6-11].

Песенные диалоги-иносказания *кэйнгэйрся* или *кайнгарюо* («певческое состязание» или «пение друг другу») являются уникальным жанром нганасанского фольклора [Хелимский, 1989, 52]. Кэйнгэйрся служили общественно санкционированной формой общения тех категорий нганасан, прямое общение между которыми было запрещено (для молодых людей противоположного пола). Специфику языка кэйнгэйрся, как показывает Е.А. Хелимский, определяет использование шифровки на трех уровнях структуры текста: сюжетном, лексико-морфологическом и силлабико-фонетическом. Напевы иносказательных песен вырабатывались певцами специально для этих состязаний.

Личные песни нганасаны именуется названием *нганана балы* («меня-одного песня», «меня-самого песня»). Напев личной песни придумывается взрослым человеком самостоятельно в определенный период жизни и затем не подвергается никаким изменениям. Меняется лишь содержание песни, ее текст. В песне поется обо всем, что человека волнует, радует или огорчает. Песня исполняется в дороге, за работой (починкой сетей и т. д.). Каждый нганасанин имел свою личную песню, точнее – свою собственную мелодию, которую, рисуя эпизоды своей жизни, использовал для импровизации слов.

Хоангкутуо балы (застольная песня, букв. «песня пьяного») представляет собой психоделическое пение под воздействием алкоголя. Она появилась позже личных песен и постепенно, с уходом в прошлое многих черт традиционной нганасанской жизни, стала оттеснять личные песни, вбирая в себя их мелодическое оформление.

Другим ответвлением песенной традиции являются детские песни – *нюо балы*. Эти песенные миниатюры сочиняются для каждого ребенка его родителями специально и являются как бы напевами-формулами, возникающими из наблюдения над повадками и походкой детей, первыми произнесенными ими звуками и словами. Ньюо балы – именные песни, которые ранее имели функцию магического оберега, но также являлись потешными песнями-игрушками, развлекавшими и забавлявшими детей.

Звуковысотная организация музыки нганасан

Данная область является пока малоизученной. В теоретическом исследовании «Глиссандо в нганасанской музыке» эстонский музыковед Т. Оямаа заостряет внимание на типичном для нганасанского вокального интонирования «интонационном скольжении» от тона к тону мелодии и рассматривает данное скольжение («глиссандо») как важный определяющий признак пения у нганасан, имеющий синтаксическое значение [Ojamaa, 2000, 156-160]. Многочисленные нотные иллюстрации помогают понять основные идеи эстонского исследователя.

Определенной трудностью для адекватного понимания звуковысотной организации мелодики является то обстоятельство, что в языке нганасан не выявлена специальная терминология, маркирующая типы пения или высотное положение тонов. Поэтому поиск методических подходов к решению данной проблемы является очень важным. Одной из наиболее

интересных в методологическом плане концепций, сочетающей формальную четкость с возможностью гибкой адаптации для анализа широкого пласта звуковых культур, является типология раннефольклорного интонирования Э.Е. Алексеева [Алексеев, 1986]. Обозначенные в ней три типа раннефольклорной мелодики (α – мелодии, основанные на контрастном противопоставлении темброрегистров; β – мелодии, глиссандирующие от одного темброрегистра к другому; γ – узкообъемные мелодии в рамках одного темброрегистра) могут быть приняты за наиболее общие звуковысотные стереотипы музыкального языка нганасанского фольклора. Данная методология уже применялась автором статьи для анализа шаманской мелодики нганасан [Добжанская, 2002, 77-78], и нам кажется оправданным применить ее для анализа мелодики песенного фольклора.

Часто среди нганасанских мелодий встречаются 2-3-звучные узкообъемные образования, лежащие в рамках одного темброрегистра (секунды – терции, реже – кварты) и легко соотносимые с типом γ -мелодики. В этих монорегистровых мелодиях высота тонов имеет «зонную» природу и плавно эволюционирует при повторах, что иногда приводит к общему изменению тональности пения. Типу γ -мелодики отвечают ряд напевов иносказательных и отдельные напевы застольных песен (кэйнгэйрся Аная, Хейры-нямы, Хангабтюо-нямы, Туйхамуо и Дюзимяку, Песня Укая Чунанчара и др.). Трехзвучная мелодия Иносказательной песни матери Хангабтюо основана на нисходящем движении в диапазоне малой терции ($d^{мал.} - c^{мал.} - h^{бол.}$) [Добжанская, 2014, 92-94]. Открывающая каждую мелодическую строку попевка-зачин является интонационной формулой напева, интонационные возможности которого раскрываются в процессе ритмического и мелодического варьирования при наполнении строки смысловыми слогами.

Скачкообразная α -мелодика, основанная на сопоставлении поляризующихся темброрегистров, встречается в мелодиях иносказательных диалогов-кэйнгэйрся (Песня Бороды, Песня Тубяку), личных песен («Песня матери», «Песня Дярыэ»), детских песен («Песня Лёни») [Там же, 97-99, 120-121, 127-131, 158]. Так, в мелодии иносказательной песни Бороды (Дентуме Турдагина), интонационное своеобразие которой заключается в чередовании резких бросков мелодии на широкие октавные скачки ($fis^{бол.} - fis^{мал.}$) с речитацией в среднем регистре ($h^{бол.} - d^{мал.}$) [Там же, 97-99].

Глиссандирующая β -мелодика встречается в личных и детских песнях. Свообразие мелодии Надиной песни определяет наличие широких глиссандирующих ходов, соединяющих высокий и низкий регистры контрастно-регистровой мелодии [Там же, 159].

Выявленные Э.Е. Алексеевым раннефольклорные мелодические типы характерны для всех песенных жанров нганасанского фольклора. Нужно подчеркнуть, что в чистом виде эти типы встречаются очень редко. Чаще всего в одной мелодии сочетается несколько мелодических типов: скачкообразная α -мелодика соединяется с узкообъемной γ -мелодикой, либо глиссандирующие образования β -мелодики объединяются с продолжающим монорегистровым развитием.

Однако раннефольклорные мелодические типы Э.Е. Алексеева дают лишь первое приближение к пониманию звуковысотной организации мелодики, так как очерчивают лишь мелодический контур напева, не определяя звукорядный и интервальный состав мелодии. Для более детального изучения звуковысотной организации нганасанских мелодий обратимся к методологическим наработкам и терминологии отечественных и зарубежных музыковедов, которые были изучены, адаптированы, а также вновь разработаны Ю.И. Шейкиным в процессе изучения интонирования народов Сибири [Шейкин, 2002, 317-327]. В частности, звуковысотный анализ нганасанских мелодий будет опираться на следующие определения ладовых структур, приведенные в монографии Ю.И. Шейкина и наиболее точно отражающие специфику строения нганасанской мелодики: олиготоника, хазматоника, олиго-хазматоника. Конкретизируем данные понятия.

Олиготоника, по терминологии К.В. Квитки, – ладовая система, характеризующаяся неширокими (секундовыми, реже – терцовыми) расстояниями между звуками [Квитка, 1971, т. 1]. К олиготоническим относятся узкообъемные звукоряды с малым количеством тонов, в которых господствует поступенное или опевающее мелодическое движение.

Хазматоника, по терминологии В. Виоры, – ладовая система, основанная на широком расположении тонов мелодии (расстояние между звуками звукоряда равно или превышает кварту) [Wioga, 1956]. Эти звукоряды могут состоять из 2-4 звуков, для хазматонных мелодий характерно скачкообразное движение.

Олиго-хазматоника, по определению Ю.И. Шейкина, – это синтезирующий этап в развитии лада, наиболее крупная сфера архаического лада. Она характеризуется тоново-интервальной индивидуализацией мелодии, которая порождает множество звукорядов по нескольким направлениям: по типам наращивания олиготонических ячеек (приводящего к целотонике), соединения опевающего и скачкообразного принципов, адаптации инокультурных ладовых норм (пентатоника, диатоника) [Шейкин, 2002, 320-321].

Применим к анализу нганасанских песенных мелодий данные звуковысотные типы.

Олиготонные напевы – узкообъемные мелодии в амбитусе секунды – терции (реже – кварты) – представлены образцами личных, детских, застольных песен, а также кэйнгэйрся; всего в сборнике имеется 7 олиготонных образцов. Применяв типологию Ю.И. Шейкина, разделим олиготонные звукоряды на 1-звучные (монотонику), 2-звучные (дитонику) и 3-звучные (тритонику) [Там же, 319].

Наиболее часто встречающийся тип олиготоники – тритоника. К нему относятся иноскаательные песни: Песня матери Хангабтюо, две песни Аная, песни Туйхамуо и Дюзимяку, матери Хеуры, застольная песня Укая Чунанчара. Кроме доминирующей тритоники, отмечены единичные образцы монотоники и более распространенные образцы дитоники. Эти звуковысотные образования в песнях не встречаются в качестве самостоятельного типа: они всегда являются частью более развитых олигохазматонных звукорядов (о чем будет сказано далее). Представим олиготонные звукоряды (тритоника) в виде сводной таблицы (см. табл. 1).

Таблица 1. Олиготонные звукоряды

Тип лада: олиготоника	Звукоряд в «соль»	Нотный образец, название и № по сборнику «Певцы и песни авамской тундры»
Сводный звукоряд олиготоники	g-as-a-b-h	
Олиготоника: тритоника	g-as-b	№ 2 Кэйнгэйрся Аная; № 5 Кэйнгэйрся Хангабтюо-нямы; № 8 Кэйнгэйрся Аная
	g-a-h	№ 3 Кэйнгэйрся Туйхамуо и Дюзимяку; № 9 Кэйнгэйрся Хеуры-нямы; № 19 Застольная песня Укая Чунанчара

Как видим, среди трехзвучных олиготонных звукорядов можно выделить всего лишь два типа: 1) в диапазоне малой терции; 2) в диапазоне большой терции. Поскольку каждый тип звукоряда представлен некоторым количеством примеров, мы можем говорить об устойчивости данных ладоинтонационных образований.

Хазматонные напевы, основанные на скачкообразном движении на широкие интервалы (кварта и более), обычно состоят из 2-3 звуков. Наиболее типичные интервальные структуры, образующиеся в хазматонных мелодиях нганасан, – это скачки на кварту, квинту, октаву и более широкие интервалы (где определяющее значение имеет только контрастный тембр, но не абсолютная высота звука). Необходимо сказать, что чисто хазматонных мелодий среди нганасанских песенных жанров мало, наиболее типичны олиго-хазматонные. Тем не менее три образца хазматоники встречены нами в иносказательных песнях Деймумуо, Бороды, застольной Песне Дярыэ. Представим чисто хазматонные звукоряды (тритоника) в виде таблицы (см. табл. 2).

Перейдем к описанию наиболее репрезентативного среди нганасанских напевов класса *олиго-хазматонных мелодий*. В песенной культуре нганасан встречаются все три выявленных Ю.И. Шейкиным олиго-хазматонных типа: 1) наращивание олиготонических ячеек (представлено в 4-звучном напеве детской Песни Люси); 2) соединение опевающего и скачкообразного принципов (является наиболее характерным для нганасанских мелодий типом звуковысотной организации, представленным многочисленными примерами); 3) адаптация инокультурных ладовых норм (единственным примером адаптации энецко-ненецких влияний является Кэйнгэйрся энца Совалова с 7-тоновым звукорядом) [Там же, 320-321]. Остановимся подробно на характеристике наиболее характерного для мелодики нганасан типа олиго-хазматоники «соединение опевающего и скачкообразного принципов».

Таблица 2. Хазматонные звукоряды

Тип лада: хазматоника	Звукоряд в «соль»	Нотный образец, название и № в сборнике «Певцы и песни авамской тундры»
Сводный звукоряд хазматоники	d-e-g-a-b (bet) -c ¹ -(des ¹)-d ¹	
Хазматоника	d-e-g-a- c ¹ -d ¹	№ 1 Кэйнгэйрся Деймумуо
	d-g-a-b (bet) -d ¹	№ 7 Кэйнгэйрся Бороды
	g-b-c ¹ -(des ¹)-d ¹	№ 21 Застольная песня Дярыэ

В мелодиях нганасан наиболее часто наблюдается соединение олиготоники, составляющей интонационное ядро мелодии, с единичными хазматическими скачками. Наиболее многочисленны примеры мелодий, в которых широкий нисходящий скачок начинает каждую мелодическую строку, базирующуюся на олиготонной ячейке. Примерами такой звуковысотной организации являются Песня матери (№ 14), Песня отца (№ 13), Застольная песня Тубяку (№ 17), Песня про Авамских девушек (№ 22), Иносказательная песня про молоток и нож (№ 10), Детская песня Лёни (№ 26) и ряд других мелодий (см. указанные ранее примеры). Иногда в олиготонной мелодии факультативно присутствует восходящий или нисходящий скачок: например, нисходящий квартовый скачок, который соответствует снятию интонационного напряжения, типичен для окончания строк в таких песнях, как Иносказательная песня-разговор (№ 11, 1-я мелодия), Личная песня С.М. Яроцкой (№ 15) [Добжанская, 2014, 110-113, 122-123].

Необходимо акцентировать взаимосвязь структурной сегментации напевов со звуковысотностью: для песен разных жанров очень характерно начало мелодической строки с широкого нисходящего скачка, маркирующего начало с помощью высотно-регистрового и тембрового противопоставления (примеры были приведены в предыдущем абзаце). Этот нисходящий скачок, имеющий синтаксическую функцию, очень часто исполняется певцом как глиссандо: «Мелодическая линия делится на сегменты, первый из которых содержит высокие звуки, а второй – низкие звуки. Между этими сегментами находится глиссандо, которое начинается в высокой зоне и заканчивается в высотной-низкой зоне. Глиссандо выполняет функцию соединения в мелодической линии со структурой ABC¹» [Ojamaa, 2000, 163]. Яркий пример глиссандирующего нисходящего скачка как звуковысотного маркера начала мелодической строки находим в Песне матери [Добжанская, 2014, 120-121] – контрастно-регистровой мелодии, верхняя зона которой обозначена единичными глиссандирующими «вскриками», а нижняя зона – распевным интонационным движением в объеме секунды.

Иным принципом интонационной организации олиго-хазматоники является соединение олиготонных и хазматонных попевок, которые чаще всего структурно разъединены как отдельные мелодические фразы (Кэйнгэйрся Кадыки № 6, Песня оленя Урды № 16, Детская песня Тани № 29 и др.) и достаточно редко соединяются внутри одного мелодического отрезка (Иносказательная песня № 12) [Там же, 114-117].

Таким образом, интонационным ядром олиго-хазматонных мелодий являются олиготонные образования (в виде монотоники, дитоники, тритоники), которые соединяются с хазматонными скачками в качестве структурных разделителей мелодии либо с хазматонными попевками как отдельными структурными элементами.

Звуковысотные типы олиго-хазматоники образуют следующие типы звукорядов: трихорды, хазма-тетрахорды, квартовые тетрахорды, пентахорды, гексахорды и единичный образец гептахорда. По мнению Ю.И. Шейкина, «характерная черта ладовых норм олиго-

1 А – сегмент мелодии в высоком регистре, В – глиссандо, С – сегмент мелодии в низком регистре.

хазматоники – это огромное разнообразие звуковых возможностей» [Шейкин, 2002, 321]. Чтобы ознакомить читателя с образующимися звуковысотными структурами, приведем сводную таблицу этих звукорядов (табл. 3).

Таблица 3. Олиго-хазматонные звукоряды

Тип лада: олиго-хазматоника	Звукоряд в «соль»	Нотный образец, название и № в сборнике «Певцы и песни авамской тундры»
Сводный звукоряд олиго-хазматонных трихордов	c-d- g-a-b -d¹	
Трихорды	d-g-a	№ 6 Кэйнгэйрся Кадыки
	g-a- d¹	№ 11 Иносказательный разговор (2-я мелодия)
	c-g-a	№ 16 Песня оленя Урды
	g-b-d¹	№ 24 Личная песня Танка Турдагина
Сводный звукоряд хазма-тетрахордов	c-f-g--as-a-b-h-c¹-d¹-es¹-e¹-f¹-fis¹-g¹(a¹, b¹)	
Хазма-тетрахорды	g-a- b- g¹ (a¹, b¹)	№ 10 Иносказательная песня про молоток и нож
	g-a- e¹-f¹	№ 26 Детская песня Лёни
	f-g-as- es¹ (f¹)	№ 27 Детская песня Нади
	g-a- h- fis¹	№ 29 Детская песня Тани
	g-a- h- g¹	№ 30 Детская песня Миши
	g-as- b- g¹	№ 13 Песня отца
	g-a- e¹- g¹	№ 14 Песня матери
	g-a- c¹- d¹	№ 15 Личная песня С.М. Яроцкой
	c-g-a-c¹	№ 22 Песня про авамских девушек
Сводный звукоряд квартового тетрахорда с олиготоникой внизу	d-e-fis-g	
Квартовый тетрахорд	d-e-fis-g	№ 20 Застольная песня Николая Чунанчара
	d-e-fis-g	№ 28 Детская песня Люси
Сводный звукоряд пентахорда	d- f-g-a- b -c¹- d¹-e¹ (f¹)	
Пентахорды	d-g-a-c¹- d¹	№ 11 Иносказательный разговор (1-я мелодия)
	f-g-a- d¹-e¹ (f¹)	№ 25 Детская песня Деркуптиэ
	d- f-g-a- b	№ 17 Застольная песня Тубяку Костеркина
Сводный звукоряд гексахорда	d-e- f-g-a -b- h- c¹- d¹- es¹	
Гексахорды	d-e-g-b- c¹- d¹	№ 12 Иносказательная песня (2-я мелодия)
	d-e-g-a- h- d¹	№ 12 Иносказательная песня (1-я мелодия)
	f-g-a-b- d¹ - es¹	№ 23 Личная песня Тубяку
	d-e-f- g-b- d¹	№ 18 Застольная песня Баарбэ Костеркина
Сводный звукоряд гептахорда	f-g-a-b-c¹-d¹-es¹	
Гептахорд	f-g-a-b-c¹-d¹-es¹	№ 4 Кэйнгэйрся Совалова (энца)

Напомним, что гептахорд является ладоинтонационной структурой, заимствованной из энецкого фольклора вместе с мелодией героя иносказательной песни (Кэйнгэйрся Совалова, № 4) [Добжанская, 2014, 87-91].

Заключение

В связи с классификацией звуковысотных образований может и должен быть поставлен вопрос о количестве и качестве опорных тонов в мелодиях. Для олиготонных образований с опевающим интонационным движением типично наличие одного опорного тона (см. табл. 1). В хазматонных ладовых образованиях опорными тонами являются, как правило, все звуки мелодии (см. табл. 2), в олиго-хазматонных опорными тонами являются все тоны хазматоники, а также устои олиготонных ячеек. Вопрос о «тоникальности» в нганасанских мелодиях иногда может быть решен условно (в тех случаях, когда в мелодии присутствует некий устойчивый тон, являющийся окончанием мелодической структуры), но в большинстве случаев ставить этот вопрос неправомерно, так как мелодика не демонстрирует тонально-гармонических черт. Однако вопрос о ладоинтонационных структурах нганасанской мелодики заслуживает отдельного рассмотрения и должен быть предметом специального исследования.

Изучение звуковысотной и ладоинтонационной организации мелодики нганасан как одного из древних народов Арктики является актуальным для формирования музыковедческих представлений о ладовом мышлении в фольклорных и раннетрадиционных культурах Сибири и Севера.

Библиография

1. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.
2. Грачева Г.Н. Традиционное мировоззрение охотников Таймыра (на материалах нганасан XIX-XX в.). Л.: Наука, 1983. 173 с.
3. Добжанская О.Э. Мелодика нганасанских кэйнгэйрся // Музыкальная этнография Северной Азии. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 1989. С. 76-85.
4. Добжанская О.Э. (сост.) Певцы и песни авамской тундры. Норильск: Апекс, 2014. 224 с.
5. Добжанская О.Э. (сост.) Песни нганасан. Красноярск: Книжное издательство, 1995. 80 с.
6. Добжанская О.Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: опыт этномузыковедческого исследования. СПб.: Дрофа, 2002. 224 с.
7. Добжанская О.Э. Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. Норильск: Апекс, 2008. 272 с.
8. Квитка К.В. Первобытные звукоряды // Избранные труды. М.: Советский композитор, 1971. Т. 1. 384 с.
9. Куприянова З.Н. (сост.) Ненецкий фольклор. Л.: Учпедгиз, 1960. 292 с.
10. Лабанаускас К.И. (сост.) Фольклор народов Таймыра. Нганасанский фольклор. Дудинка, 1992. 62 с.

11. Хомич Л.В. Ненцы: очерки традиционной культуры. СПб.: Русский двор, 1995. 336 с.
12. Helinski E. Samojedit ja šamanismi. Viisi luentoa samojedeista, šamanismista ja uralilaisesta kulttuurista. Tampere, 1998. 85 lk.
13. Niemi J. Network of songs (individual songs of the Ob' Gulf Nenets: music and local history as sung by Maria Maksimovna Lapsuj). Helsinki: Société Finno-Ougrienne, 2004. 201 p.
14. Ojamaa T. Glissando nganassaani muusikas. Morfoloogiline, süntaktiline ja semantiline tasand. Tartu: Universitatis Tartuensis, 2000. 171 lk.
15. Wiora W. Alter als die Pentatonik // Studia memoriae Belae Bartok sacra. Budapest: Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956. P. 185-208.

Melodics of Nganasan folklore: pitch aspect (the issue of early folklore intoning)

Oksana E. Dobzhanskaya

Doctor of Arts, Professor,

Department of Arts,

Arctic State Institute of Culture and Arts,

677027, 4, Ordzhonikidze st., Yakutsk, Russian Federation;

e-mail: dobzhanskaya@list.ru

Abstract

The aim of the article is to analyze the pitch-tone aspect of the melody of the Nganasan musical folklore. Nganasans are an aboriginal people of Taimyr, descendants of the most ancient population of Siberia, and their singing refers to early folklore intoning. The author reveals the main regularities of melodic organization of the early folklore type on the example of Nganasan folklore tunes. The basis is the methods of collecting and processing musical folklore. The author relies on the concept of "early-folk intonation" of E.E. Alekseev and on the comparative-historical approaches to the study of music of the peoples of Siberia Yu.I. Sheikin. As a result of the analysis of samples of the song genres of Nganasan, the types of pitch organization that dominate the melodic song are revealed, tables of scales are listed, the predominant pitch-and-sound principles are correlated with their application in certain genres. The study of the pitch and lingo-tonal organization of the Nganasan melody as one of the ancient peoples of the Arctic is relevant for the formation of musicological ideas about the mode of thinking in the folklore and early-traditional cultures of Siberia and the North. In connection with the classification of sound-forming entities, the question of the number and quality

of reference tones in melodies is considered. The melody of the folk genres of the indigenous peoples of the North is the most important source for studying the specifics of the oldest forms of vocal intonation.

For citation

Dobzhanskaya O.E. (2017) Melodika nganasanskogo fol'klora: zvukovysotnyi aspekt (k voprosu o rannefol'klornom intonirovanii) [Melodics of Nganasan folklore: pitch aspect (the issue of early folklore intoning)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (1B), pp. 620-632.

Keywords

Indigenous small peoples, Nganasans, song, melodic, fret, oligotonica, hazmatonic, oligo-hazmatonic.

References

1. Alekseev E.E. (1986) *Rannefol'klornoe intonirovanie: zvukovysotnyi aspekt* [Early Folklore Intoning: The Sound-Signed Aspect]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
2. Dobzhanskaya O.E. (1989) Melodika nganasanskikh keingeirsya [Melodika Nganasansky kaingairsya]. In: *Muzykal'naya etnografiya Severnoi Azii* [Musical ethnography of North Asia]. Novosibirsk: NSC.
3. Dobzhanskaya O.E. (ed.) (2014) *Pevtsy i pesni avamskoi tundry* [Singers and songs of the Avam tundra]. Norilsk: Apeks Publ.
4. Dobzhanskaya O.E. (ed.) (1995) *Pesni nganasan* [Songs of the Nganasan]. Krasnoyarsk: Knizhnoe izdatel'stvo Publ.
5. Dobzhanskaya O.E. (2002) *Pesnya Khotare. Shamanskii obryad nganasan: Opyt etnomuzykovedcheskogo issledovaniya* [The Song of Hotair. Shaman Nganasan rite: Experience of ethnomusicology research]. St. Petersburg.: Drofa Publ.
6. Dobzhanskaya O.E. (2008) *Shamanskaya muzyka samodiiskikh narodov Krasnoyarskogo kraia* [Shaman music of the Samoyed peoples of the Krasnoyarsk Territory]. Norilsk: Apeks Publ.
7. Gracheva G.N. (1983) *Traditsionnoe mirovozzrenie okhotnikov Taimyra (na materialakh nganasan XIX-XX v.)* [The traditional world view of the hunters of Taimyr (on the materials of Nganasan XIX-XX century.)]. Leningrad: Nauka Publ.
8. Helimski E. (1998) *Samojedit ja šamanismi. Viisi luentoa samojedeista, šamanismista ja uralilaisesta kulttuurista*. Tampere.
9. Khomich L.V. (1995) *Nentsy: ocherki traditsionnoi kul'tury* [Nenets: essays of traditional culture]. St. Petersburg.: Russkii dvor Publ.

10. Kupriyanova Z.N. (ed.) (1960) *Nenetskii fol'klor* [Nenets folklore]. Leningrad: Uchpedgiz Publ.
11. Kvitka K.V. (1971) Pervobytnye zvukoryady [Primitive scales]. In: *Izbrannye Trudy* [Selected works]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
12. Labanauskas K.I. (ed.) (1992) *Fol'klor narodov Taimyra. Nganasanskii fol'klor* [Folklore of the Taimyr peoples. Nganasan folklore]. Dudinka.
13. Niemi J. (2004) *Network of songs (individual songs of the Ob' Gulf Nenets: music and local history as sung by Maria Maksimovna Lapsuj)*. Helsinki: Société Finno-Ougrienne.
14. Ojamaa T. (2000) *Glissando nganassaani muusikas. Morfoloogiline, s ntaktiline ja semantiline tasand*. Tartu: Universitatis Tartuensis.
15. Wiora W. (1956) Alter als die Pentatonik. In: *Studia memoriae Belae Bartok sacra*. Budapest: Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae.