

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ НАРОДОВ СЕВЕРА И СИБИРИ

Ю. И. ШЕЙКИН
(Якутск)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ АРКТИКИ (постановка проблемы общности и различий в культурах народов циркумполярного региона)

Слово «Арктика» имеет древнегреческое происхождение и означает «Север». В современной географии этим термином обозначают северные области Земли (чаще всего — полярные и приполярные регионы, совпадающие с границей тундры) [Северная энциклопедия 2004]. В контексте предлагаемой статьи термин «Арктика» соответствует русскому понятию «Север» и английскому — «North». Использование приводимых терминов как синонимов вполне уместно, но с учетом универсальной роли древнегреческого слова «Арктика», которое употребляется по отношению ко всему циркумполярному региону, в котором проживают саамы, ненцы, эвены, чукчи, атапаски, эскимосы. Иными словами, народы Арктики, живущие в географической зоне тундры и тайги. Они издревле проживают в Северной Америке, Северной Европе и Северной Азии и по праву называются коренными жителями этого региона. Именно они наиболее полно сохранили архаику и реликты традиционной музыкальной культуры. По мнению Ю. Б. Симченко, эти народы имеют целый ряд объединяющих признаков: специфические черты и орудия промысла, основные предметы быта и представления о мироздании, —

что позволило выделить их в «культуру охотников на оленя» [Симченко 1976, 5]. К этому можно добавить транспортное собаководство как самобытный тип не только передвижения, но и хозяйствования. Позднее коренные жители Арктической Азии и Европы создали другой и сугубо арктический тип хозяйствования — оленеводство. Именно эти два союза (Человека Арктики с Собакой и Оленем) создали универсальные связи между народами Арктики и способствовали формированию арктической культуры [Культура и искусство оленеводческих народов 2006; Шейкин 2005].

Сравнительные исследования музыкального фольклора в каждом из трех материковых регионов проведены неравномерно, разными методами и с разными целевыми установками, поэтому они представляют довольно пеструю картину. В данной статье освещаются некоторые идеи, представляющие основные этапы формирования сравнительного изучения «музыкальной» Арктики.

Музыкальный фольклор народов Арктики полистадиален. В нем сосуществуют архаичные, традиционные, профессиональные и инновационные формы фольклора. Архаический фольклор в этом отношении характеризуется принципиальной подвижностью и размытостью границ между «жанрами», которые, как правило, определяются глагольными названиями и в основном зависимы от персональных склонностей исполнителя (личные песни, эмоционально-сонорные и сигнальные манифестации, обладающие фольклорным смыслом). Традиционный фольклор основывается на социально-психологических механизмах памяти, которая формирует жанровые и инструментальные константы культуры. В устойчивых напевах, песнях, гимнах и специально созданных (и сохраняемых) для акус-

тической деятельности инструментах преобладает авторитет этнической традиции, а не личности ее носителя. Этот тип фольклора можно назвать классическим. Профессиональный фольклор связан с усилением роли мастерства в исполнении. Он также связан с появлением признаков терминологического самоопределения, выразившегося в названии фольклорной специализации, возникновении мифов о приобретении дара, создании социальных преград к постижению сакральных знаний. У носителей профессионального фольклора появляется особая одежда и специальные музыкальные инструменты. В этом типе фольклора появляются авторитетные исполнители и складываются особые фольклорные механизмы передачи и наследования традиции: школа и ученики. Инновационный фольклор начал складываться в последние два столетия. Он включает авторские песни мелодистов-песенников, новые инструменты, фольклорные ансамбли, инокультурные влияния и т. п. Эта проблема уже рассматривалась на примере сибирского музыкального фольклора, представляющего Арктическую Азию (см.: [Шейкин 2002, 4—12]).

Сравнительные исследования позволили выявить несколько музыкально-жанровых, фоно-инструментальных универсалий и типов интонирования, которые практикуются у многих народов Арктики. Более того, транснациональными оказались мелодические формулы и фольклорные термины, обозначающие песенную, инструментальную, танцевальную и музыкально-обрядовую практики. Родство архаичных и традиционных норм музыкально-фольклорного выражения может объясняться типологической близостью норм раннефольклорного интонирования [Алексеев 1986]. Связи и аналогии в профессиональном и инновационном фольклоре чаще всего объясняются контактами с разными цивилизациями. В фольклоре народов Арктической Америки исследователи отмечают эталонирующую роль американской пентатоники, которая основана на акустике натурального звукоряда и связана с культурой центрально-американских древних цивилизаций [Пичугин 1979, 44—46;

Collaer 1967, 32]. В этом же ключе может рассматриваться тенденция к иероглифической записи песен (например, у оджибве [Рассказ Джона Тернера 1963; Collaer 1967, 102—103]. В Арктической Азии — это пентатоника Древнего и средневекового Китая и тональная гемитоника, связанная с Древней Индией и, возможно, с другими государственными культурами Центральной Азии (подобно тому как эти связи обнаруживаются в музыкальном инструментарии и бурханистском мировоззрении). В арктической Европе, разумеется, более заметны влияния мажора, минора, тактовой ритмики, академических инструментов — норм европейской цивилизации, которая заметно активизировалась после XVI—XVII вв. Тем не менее, в традиционном фольклоре народов, проживающих в Арктическом регионе Европы, выявлены отличительные нормы фольклорной архаики, реликтового пения, основанного на олиготонике, и хазматоника, которые распространены у саамов и встречаются у европейских ненцев и коми.

К арктическим чертам следует отнести циклы «вороньего» и «медвежьего» эпоса, известные в Америке и Арктической Азии. Они исполняются в синкретической форме и представляют собой чередование прозаического и песенного повествования. Сказание о Вороне у азиатских и американских народов «сконцентрированы в области самого архаического жанра мифов творения... он изготовляет бубен... Хриплый голос ворона способствует представлению о сухости... Ворон часто противопоставляется водоплавающим птицам...» [Мелетинский 1979, 19, 43, 87, 89, 198]. По этой причине песенные разделы в сказаниях «вороньего» цикла отличаются от личных, семейных и родовых напевов чукчей, коряков и эскимосов. Они представляют реликтовые мелодии мифологического времени. По своему стилю они представляют наиболее архаичные мелодические формулы, в которых преобладает речитативное начало [ПМА 1, 33, 37, 52, 61, 87].

Компаративные исследования музыки коренных жителей Америки наиболее последовательно предприняты в трудах Б. Неттля, П. Коллера и некото-

рых других исследователей [Nettl 1956, Collaer 1967]. Они позволяют вплотную подойти к проблеме сравнительного анализа материковых музыкальных культур Азиатской и Американской Арктики. Прежде всего, обращают на себя внимания работы П. Коллера, который не только сравнивал музыкальные культуры коренных американцев, но и стремился к музыковедческому пониманию исторических памятников археологических культур и древних цивилизаций Центральной Америки. Таким образом, ученый выявил проблему исторического понимания результатов компаративного исследования циркумполярной культуры. Иными словами, он выявил исторические корни фольклорных традиций, опираясь при этом на исторические факты. Более того, П. Коллер практически начал исследовать проблему сравнительного анализа музыкальных культур двух материков и опубликовал коллекцию мелодий по фольклору народов Российского Севера [Collaer 1960, 127—147].

Важным этапом сравнительного изучения музыкально-фольклорных культур явились труды К. Танимото, который фундаментально исследовал музыкальный фольклор одного из загадочных народов Арктической Азии — айнов (курулов) [Tanimoto 1965]. В дальнейшем при написании компаративной статьи по музыкальной культуре народов Сибири в «Новом словаре о музыке и музыкантах — Гроув» ученый выделил ряд универсальных элементов фольклора, что послужило толчком к дальнейшим сравнительным исследованиям [Tanimoto 1980, 398—400]. Более того, экспедиции к корякам, чукчам, эскимосам (Азии и Америки) [Tanimoto 1992; Tanimoto, Morita 1992; Tanimoto 1995] позволили ему выявить важнейшую универсалию в интонационной практике северо-восточных народов Азии и арктических аборигенов Америки — музыкальное горлохрипение на вдох и выдох — *реккукара*, или, как его называли канадские исследователи, «вокальные игры инуитов» или «горловые игры женщин» [Nattiez 1983a; Nattiez 1983b; Inuit vocal games 1990; Canada 1991]. Следует отметить отсутствие такого типа интонирования у азиатских

эскимосов. Более того, азиатские эскимосы поселков Наукан и Сиреники считают, что такой тип интонирования является «чукотской музыкой». По этой причине они называют горлохрипение на вдох и выдох, сопровождающее женский танец, — *писайнга* — словом, производным от чукотского *пильчгэйнгэн* [Шейкин 1996, 66, 68]. У эскимосов-инуитов Канады и Гренландии данный жанр музыкального фольклора называется самостоятельным термином *катаййаит*, и его разновидности в некоторых случаях указывают на связь с интонационной традицией чукчей и коряков. На самом деле, в Азии география данного типа интонирования гораздо шире. У разных этнических групп Камчатки — это (как и у чукчей) игровые песнепляски женщин (*к'арг'айнэтык* — у карагинцев, *г'амг'уситьгьрг* — у алыторцев, *кыкарэткэн* ~ *карэтык* — у паланцев, *кукаййаайнга* — у чавчуванцев). У ительменов горлохрипение сопровождается сольные танцы и женщин и мужчин (*хэхмыкэлэ* ~ *хахмыкальс* — у ковранцев и *хэмхэкузэн* ~ *хэмхазэн* — у тигильцев) [Шейкин 1996, 73, 76]. На Колыме у эвенов и юкагиров горлохрипение на вдох и выдох сопровождается круговые песнепляски мужчин и женщин (*нөргэн* — эвенов и *лонгдол* — у юкагиров-одул) [ПМА 45; Шейкин 1996, 43, 80]. У коренных народов Таймыра круговые песнепляски также сопровождаются горлохрипением, и в них участвуют мужчины и женщины: *бетырся* — у нганасан, *туразь* — у энцев, *чонгуска* и *чөмчөөкөйдюор* — у долган и северо-западных якутов (саха) [ПМА 54; Шейкин 1996, 26, 28—29, 90]. У народов Нижнего Приамурья горлохрипение на вдох и выдох сохранилось, как и у айнов, в качестве сонорной игры девочек: *хакаку* — у удэ, *хаку-хаку-хакукан* — у орочей, *аколанчини* и *эки-эриэкэн* — у нанайцев, *чолматини* — у ульчей и *пхый дить* и *вахундули* у нивхов [ПМА 10, 14, 16, 21, 22, 32; Шейкин 1996, 49, 50]. Все многообразие «горловых игр» и «хрипящего сопровождения танцев» является реликтом интонационно-акустической культуры народов Арктики. Данный тип интонирования отсутствует у народов Арктической Европы (карелы, вепсы, коми и удмурты) и Северо-Западной Азии (ненцы, ханты и манси).

У европейских народов Арктики реликты горлохрипения в какой-то мере сохранили саамы. В своих песнях они часто пользуются звукоподражаниями, имитируя голоса птиц, животных и особенно хорканье оленей, которое имитируется горлохрипением на вдох и выдох. Такой тип интонирования чаще всего включают в песенные импровизации мужчины. При этом в пении саамов сигнальное интонирование органично входит в возгласное пение. В целом, стиль интонирования саамов отличается широкими скачками и использованием приемов архаичного пения [Сенкевич-Гудкова 1980; Северная энциклопедия, 2004].

Финский исследователь И. Саастамойнен обратил внимание на универсальный признак пения у двух народов Арктики саамов и удэ — широкие скачки между тонами. В этой связи он предпринял специальные экспедиции в северную Скандинавию и Уссурийскую тайгу. В результате он имел возможность реально сравнить скачкообразное пение, которое представляло горловое тремолирование в двух регистрах у удэ, и возгласное пение саамов, содержащее скачкообразную смену речевой и форсированной певческой позиции. Эти мелодии поются с разной артикуляцией, но родство их тоновых систем не вызывает сомнений. Дальнейшее исследование показало, что перед нами одна из архаичных универсалий лада, названная В. Виорой «хазматоника» [Шейкин 2002, 40—41]. Нотный альбом, созданный финским композитором, содержит целую коллекцию мелодий северо-американских, сибирских и северо-европейских народов [Saastamoinen 1985, №№ 34—37, 47—71, 99—102, 115—116, 126—143].

Другой финский исследователь Я. Ниemi проводит системный анализ евразийских стилей пения у народов Западной Сибири. Среди жанровых норм как типичное явление исследователь рассматривает песни, которые исполнитель считает личными, индивидуальными или персональными. В этом аспекте ученый стремится исследовать весь фонд мелодических формул, являющихся интонационной основой для песенно-стиховых импровизаций

[Niemi 1998; Йоусте, Ниemi 2002, 250—282]. По мнению И. А. Бродского-Богданова, личная песня как жанровый принцип распространена на всем протяжении от югорских народов (хантов и манси) до Чукотки и Камчатки (эвены, юкагиры, чукчи, коряки и др.) [Бродский 1976, 244—257]. Действительно, у народов Арктики данный тип интонационного самоопределения в интонационной культуре имеет определяющее жанровое значение. При этом в некоторых культурах это явление выражено более активно, в других слабее, и на переднем плане выделяются локальные или родовые (фамильные) приоритеты песенной традиции. Существенную роль в этом «противостоянии» личных и традиционных песен играют процессы становления стиховой культуры и стабилизация поэтических текстов, имеющих свою характерную мелодию [Шейкин 2002, 272—304].

Саамы — оленеводческий народ Северо-Западной Европы. Традиционные песни саамов определяются тремя разновидностями. (1) *Йойги* — песенные импровизации на личные, семейные или родовые мелодии. (2) *Лывьт* — песни, имеющие мелодии с закрепленными текстами; в эту группу можно включить заимствованные у шведов *уоухи*, у норвежцев — *ле'вде* или у русских — *лаввл*. (3) Наиболее значимыми для саамов являются песни-мифы — *ловты*. Эти песни исполнялись преимущественно во время ритуалов и пелись со строгим соблюдением текста и мелодии, а некоторые, как и песни на медвежьем празднике у хантов и манси, запрещались для прослушивания женщинами [Травина 1976; Травина 1987; Народная музыка саамов 1987].

В этом же ряду можно рассмотреть жанры музыкального фольклора карелов и вепсов, которые испытали заметное влияние европейской цивилизации [Кондратьева 1977, 6—12; Карельские песни 1962; Рюйтель, Реммель 1980, 169—193]. Между тем, карелы сохранили архаику и реликтовые традиции раннефольклорного интонирования в инструментальных наигрышах пастухов [Гудков 1934]. Простейшие мелодические формулы связаны со стиховыми речитативными текстами кумулятивных

сказок [Кондратьева 1977, 40—50] и женскими причитаниями, основанными на прозаической неритмизованной речи [Кондратьева 1977, 56—86; Конка, Гомон 1977, 323—352; Карельские причитания 1976]. Как и саамы, карелы сохранили краткие песенно-стиховые импровизации *йойку* ~ *эйги* [Кондратьева 1977, 51—55; Степанова, Коски 1977, 307—322].

Центральное место в системе жанров карелов занимают эпические песни, имеющие, как и саамские *ловты*, свой мелодический стиль, именуемый общефинским словом *руны*. Эпическое пение карелов связано с традицией исполнения сказаний, объединенных названием *Калевала* [Карельские эпические песни 1950; Кондратьева 1977, 87—96]. Другой народ Арктической Европы, у которого бытуют разные жанры музыкального эпоса, — коми. В частности, у ижемских коми — это лиро-эпические импровизации («Тундра», «Ижемский лес», «Ведэ»), у ижмо-колвинских — богатырский эпос («Куим Вай-Вок» («Три Вай-брата»), «О Каннинском богатыре»), а у вымских и вычегодских — эпические песни и баллады былинного типа («Кирьян-Варьян богатырь», «Пёдор Кирон», «О Прекрасном Романе», «О девице-полонянке»). Разножанровый состав эпической культуры коми объясняется диалектами фольклорной традиции. В свою очередь повествовательные жанры реализуются в разнообразном мелодическом стиле эпоса у коми — это могут быть декламационные распевы, напевы, «выросшие» на основе плачей и причитаний, лирические песни-формулы и мелодическая повествовательность, близкая к русским старинам и духовным стихам [Шергина 1987, 668—676].

Уникальным инструментом саамов, коренных жителей Арктической Европы, является шаманский бубен с бубенцами и двурогой колотушкой [Богданов 1993, 56]. Овальная форма позволяет установить его родство с центрально-сибирскими бубнами, обилие рисунков на мембране и ободе — с енисейскими и южно-сибирскими инструментами, а двурогая форма колотушки указывает на близость этого атрибута держалке на югорском бубне. Характерно, что фор-

ма и атрибутика бубна связана с мировоззрением шамана. Возможно, тип бубнов является ключом к определению музыкальной типологии камланий сибирских шаманов. Примером может служить участие в одном обряде разноязыких шаманов, использующих один тип бубна. Подобные объединения шаманов разных этносов существуют у народов Таймыра (долганы и нганасаны) и Якутии (эвенки, эвены и якуты), но прикасаться к бубну зрителям камлания без разрешения шамана запрещено [ПМА 54, 64].

Иной пример регионального шаманства демонстрируют коренные жители Уссурийской тайги — удэ, нанайцы, орочи и нивхи. Их бубны практически идентичны и различаются только незначительными колебаниями в размерах. Шаманы этих народов могут участвовать в одном камлании. Более того, с бубном шамана каждый зритель может исполнить свой танец перед началом камлания [ПМА 14, 16]. В противоположность шаманской традиции коренных жителей Уссурийской тайги у народов Алтая или Хакасии, имеющих близкие языки, среди шаманов принято избегать участия в одном камлании. Шаманы Южной Сибири имеют разные по структуре бубны и разные типы пения в своих камланиях. Вероятно, на типологию шаманского интонирования огромное влияние имеет ритуальная система воззрений, отраженная в шаманском бубне в виде специальных рисунков и символов. Благодаря этим «украшениям», создаваемым на основе видений шамана, каждый бубен индивидуализирован и никто не имеет права прикасаться к бубну шамана [Шейкин 2002, 72—85].

Во внешнем виде шаманских бубнов отмечается разный уровень ритуального смысла. Но некоторые бубны народов Сибири вообще не являются шаманскими атрибутами. Такое отношение к бубну выявлено у эскимосов, чукчей и коряков. Даже если бубен будет использован в камлании шамана, его переделывает и использует другой ударник, а у ительменов бубен вообще отсутствует во время шаманского камлания. В качестве примера можно привести традиционное ительменское камлание, запи-

санное от Варвары Пономаревой [Бродский 1973]. Носители фольклорной традиции используют бубен в качестве праздничного сопровождения личной песни. В целом, в Чукотско-Камчатском регионе бубен, сопровождающий пение, — это признак не шаманского обряда, а праздничного, публичного выступления носителя традиции. Аналогичная функция бубна отмечена у коренных жителей Арктической Америки [Collaer 1967, 54—61; ПМА 81]. Более того, в Америке шаманской силой обладают различные флейты. Возможно, их типология даст ключ к пониманию локальных и личностных особенностей северо-американского шаманства.

Древнейший хордофон — музыкальный лук — сохранился практически во всех регионах Арктики. Вероятно, труднее всего ему было сохраниться у коренных жителей Европы. Тем не менее, в автохтонных традициях вепсов, коми, марийцев, саамов, нганасан, манси и хантов его используют и в наши дни и называют «небесным», «играющим», «звонящим» или «поющим» луком. Образцы этого фоноинструмента хранят в качестве ритуальных предметов, и ими пользуются шаманы. Но иногда их сохраняют среди «нужных» вещей в качестве детских звуковых игрушек. Например, нганасанский шаман Тубяку Костёркин хранил среди ритуальных вещей *кэйнгитую динта* — «поющий лук». Он объяснил, что лук не является шаманским, а сохраняется как детская игрушка. К этому следует добавить, что у некоторых народов Центральной и Восточной Сибири (например, у эвенков, удэ, нивхов, чукчей и др.) отмечается восприятие щипковых и смычковых инструментов как усовершенствованных луков [Богданов 1993, 55—56; Добжанская 2008, 115; Шейкин 2002, 119—124]. Более того, лук как музыкальный инструмент сохранился в одном из самых «инструментальных» регионов Сибири — Туве [Сузукей 1989, 76—77].

У народов Арктической Америки хордофоны появляются с приходом европейцев. Важным аргументом в понимании этого класса инструментов являются реликты типа лука и однострунных стержневых цитр без резонатора и с подставкой посредине, а также

однострунной стержневой цитро-арфы с колком (также у северо-калифорнийских йокутс и у аляскинских тлинкитов) (см. илл. 20—22 [Collaer 1967, 70]). Реликтовые хордофоны коренных жителей Америки практикуются с теми же функциями, что и у народов других регионов Арктики.

Известные у народов Арктической Европы (карелов и вепсов) хордофоны типа коробчатой цитры — *кантеле*, *кандел* ~ *кяндла* — относятся к заимствованным инструментам [Атлас 1963, 63—64; Богданов 1993, 55]. Они вытеснили такой инструмент, как лук. Более того, лук в качестве музыкального инструмента или звуковой игрушки отмечен у саамов, коми, удмуртов и других народов Поволжья [Атлас 1963, 50; Богданов 1993, 55].

Аэрофоны — одна из инструментальных универсалий, распространенных у всех народов Арктики. В большинстве своем у народов Сибири это свистки, пищики и трубы, которые исследователи связывают с охотничьим промыслом и оленеводческими праздниками. Иногда такие инструменты сохраняются в качестве детских звуковых игрушек [Шейкин 2002, 97—102]. Аналогичное значение имеют свистковые флейты у саамов, вепсов, карелов, коми и удмуртов [Атлас 1963; Богданов 1993, 55—56; Чисталев 1984, 8—9]. Один из тройных свистков, распространенных у камчатских ительменов, даже внешне похож на тройной свисток, найденный археологами и принадлежавший коренным жителям Северной Америки [Романов, Шейкин 1984, 75—76; Collaer 1967, 68]. Детальное описание музыкальных инструментов коми, выполненное П. И. Чисталевым, позволило обнаружить уникальный тип трубы, для которого характерна совершенно необычная форма звукоизвлечения: втягивание в себя струи воздуха (как называют этот прием игры исполнители — «сосательно тянуть воздух») [Чисталев 1974; Коми фольклор 2006]. Описанный инструмент известен еще у одного северо-восточного пермского народа — удмуртов [Атлас 1963, 55; Удмурты 2003]. Уникальность этой находки заключается в том, что трубы большинства народов Восточной и Южной Сибири имеют только такой

способ звукоизвлечения [Шейкин 1986, 38—72; Шейкин 2002]. По данным исторической науки, трубы в оркестровом составе древних майя изготавливали из древесины, тростника и коры деревьев. Звук на этих инструментах издавали «не при вдувании воздуха, как обычно, а, наоборот, при выдыхании его. О степени распространенности труб можно судить по росписям, в частности, по фреске из первой комнаты в Бонапмаке, где изображен оркестр» [Кинжалов 1971, 273].

В целом, у народов Арктической Америки отношение к аэрофонам наполнено мифологическими подробностями и заметно отличается от отношения к ним арктических народов Европы и Азии. Аэрофоны в Америке значительно разнообразнее и их больше в численном отношении. Они чаще не только выполняют прикладные функции (охотничьи манки и звуковые игрушки), но и бывают включены в мировоззренческие системы и характеризуют голоса мифологических существ и шаманских духов. По этой причине на корпусе инструментов можно увидеть ритуальные орнаменты и специальные знаки, и даже скульптурные изображения (подобно тому, как «украшены» шаманские бубны Сибири и Арктической Европы [Прокофьева 1961]). У народов Сибири такие «украшения» на аэрофонах встречаются значительно реже, а их выявление может свидетельствовать о сибирско-американских связях. В этом отношении роль аэрофонов у коренных жителей Америки сопоставима только с той ролью, которую аэрофоны играют у камчатских ительменов. У последних жужжалки и гуделки (две разновидности свободных аэрофонов) не только используются в качестве шаманских инструментов, но и служат главным атрибутом общеплеменного праздника, за обладание которым проводится центральное состязание во время календарного праздника [Крашенинников 1994, 415; Романов, Шейкин 1984, 72—75]. Подобное значение имеет практика аэрофонов у арктических народов Америки и коренных народов побережья Тихого океана на севере Калифорнии. «Голоса» этих инструментов принадлежат духам, а их использование ритуально [Collaer 1967, 52—53].

В целом реликты вокальной практики и инструментальные редкости у народов Арктики при сравнительном изучении позволяют говорить о единстве региональной культуры интонирования. В настоящий момент собрано уже достаточно материалов для того, чтобы осуществить масштабное сравнительно-историческое исследование этого региона.

Традиционная культура музыкального интонирования народов Арктики имеет целый ряд научных, общекультурных и духовных перспектив. Прежде всего, сравнительное изучение позволяет по-новому увидеть историческую роль коренных народов в системе сохранения знаний об одном из самых продолжительных периодов жизни человечества — фольклорном. Народы Арктики сохранили музыкальную традицию «невьдуманных»¹ интонационных обобщений, которые занимают очень важное место в системе эвристических открытий человечества. Реликтовая музыка народов Арктики не проста для понимания и требует активного отношения к ней для адекватного восприятия. Взаимоотношение фольклорных культур народов Арктики и различных цивилизаций поучительно: цивилизации умудряются многое забывать и сохранять лишь атрибуты интонационных знаний, а фольклорная традиция сохраняет главное — интонационную практику прошлого. За видимой простотой интонационного выражения в музыкальной культуре народов Арктики скрывается искусство будущего. «Варваризмы» Стравинского, Бартока, Прокофьева привнесли в музыку XX в. новую эстетику и новый мир интонационных восприятий. Для арктических культур архаичная интонация актуальна, она существует как интонация живых, реальных и дорогих воспоминаний. Носители фольклорных знаний в Арктике убедительно доказывают, что

¹ «Вьдуманная музыка» — это композиторский термин. В частности, им любил пользоваться выдающийся композитор Сибири Аскольд Федорович Муров, употреблявший его по отношению к неудачным композициям. Здесь это слово применено с целью подчеркнуть значение арктической музыки и ее главных отличий от инновационных новоделов.

нет и не может быть больших и малых народов, а существует высокая ответственность перед Богом за сохранение культуры, которую Он дал каждому народу. Замечу, что нелепо здесь говорить об «арктической цивилизации» потому, что численно небольшие народы Арктики практически до наших дней смогли отстоять интонационные ценности своих культур. И произошло это не благодаря, а вопреки окружающим их цивилизациям. Задача современной науки найти методы и подходы к пониманию и оценке художественной значимости этих памятников фольклора.

Литература

- Алексеев 1986 — *Алексеев Э. Е.* Ранне-фольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М., 1986.
- Атлас 1963 — Атлас музыкальных инструментов народов СССР / сост. К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая. М., 1963.
- Богданов 1993 — *Богданов И. А.* Изучение традиционных музыкальных систем инструментария и педагогики малочисленных уральских народов // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. С. 54—59.
- Бродский 1976 — *Бродский И. А.* К изучению музыки народов Севера РСФСР // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Сборник трудов Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1976. Вып. 29. С. 244—257.
- Добжанская 2008 — *Добжанская О. Э.* Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. Норильск, 2008.
- Карельские причитания 1976 — Карельские причитания / сост. А. С. Степанова, Т. А. Коски. Петрозаводск, 1976.
- Йоусте, Ниemi 2002 — *Йоусте М., Ниemi И.* Единовременные и дополнительные принципы в северных евразийских песенных стилях // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск, 2002. С. 250—282.
- Карельские песни 1950 — Карельские эпические песни / сост. В. Я. Евсеев. М.; Л., 1950.
- Кинжалов 1971 — *Кинжалов Р. В.* Культура древних майя. Л., 1971.
- Кондратьева 1977 — *Кондратьева С. Н.* Карельская народная песня. М., 1977.
- Конкка, Гомон 1977 — *Конкка У., Гомон А.* Карельские причитания // Музыкальное наследие финно-угорских народов / сост. и ред. И. Рюйтель. Таллин, 1977. С. 323—352.
- Крашенинников 1994 — Описание земли Камчатки, сочиненное Степаном Крашенинниковым, Академии наук профессором: в 2 т. СПб., 1994. Т. 2.
- Культура и искусство оленеводческих народов 2006 — Культура и искусство оленеводческих народов. Материалы междунар. науч. конф. 18 марта 2005 г. Якутск, 2006.
- Мелетинский 1979 — *Мелетинский Е. М.* Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл ворона. М., 1979.
- Пичугин 1979 — *Пичугин П. А.* Музыкальная культура андских народов. М., 1979.
- Прокофьева 1961 — *Прокофьева Е. Д.* Шаманские бубны // Историко-этнографический атлас Сибири. М.; Л., 1961. С. 435—497.
- Рассказ Джона Тернера 1963 — Рассказ о похищении и приключениях Джона Тернера (переводчика на службе США в Со-Сент-Мари) в течение тридцатилетнего пребывания среди индейцев в глубине Северной Америки. Подготовлено к печати Эдвином Джемсом, издателем отчета об экспедиции майора Лонга от Питсбурга до Скалистых гор / пер. с англ. Ю. Я. Ретеяма, ред. и предисл. Ю. П. Аверкиевой. М., 1963.
- Романов, Шейкин 1984 — *Романов В. Т., Шейкин Ю. И.* Музыкальные инструменты народностей Камчатки // Культура народов Дальнего Востока: традиции и современность. Владивосток, 1984. С. 70—80.
- Рюйтель, Реммель 1980 — *Рюйтель И., Реммель М.* Опыт нотации и исследования вепсских причитаний // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами / сост. И. Рюйтель. Таллин, 1980. С. 169—193.
- Северная энциклопедия 2004 — Северная энциклопедия. М., 2004.
- Сенкевич-Гудкова 1980 — *Сенкевич-Гудкова В. В.* Некоторые музыкальные и поэтические особенности саамских и хантыйских песен о зверях и птицах // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами / сост. И. Рюйтель. Таллин, 1980. С. 249—265.
- Симченко 1976 — *Симченко Ю. Б.* Культура охотников на оленей Северной Азии. Этнографическая реконструкция. М., 1976.
- Степанова, Коски 1977 — *Степанова А. С., Коски Т. А.* Карельские ёйги // Музыкальное наследие финно-угорских народов / сост. и ред. И. Рюйтель. Таллин, 1977. С. 307—322.
- Сузукей 1989 — *Сузукей В. Ю.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989.
- Травина 1976 — *Травина И. К.* Саамские народные песни // Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномusicальные связи с другими народами. Тезисы докл. науч. конф. Фольклорной комиссии Союза композиторов Эстонской ССР в Таллине 22—25 октября 1976 г. / ред. И. Рюйтель. Таллин, 1976. С. 44—46.

Травина 1987 — *Травина И. К.* Саамские народные песни. М., 1987.

Чисталев 1974 — *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1974.

Чисталев 1984 — *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.

Шейкин 1986 — *Шейкин Ю. И.* Музыкальные инструменты удэ (этимология, конструкция, наигрыши) // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск, 1986. С. 38—72.

Шейкин 1996 — *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996.

Шейкин 2002 — *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002.

Шергина 1987 — *Шергина А. А.* Напевы коми эпических песен // Коми народный эпос. М., 1987. С. 668—676.

Collaer 1960 — *Collaer P.* Chants et airs des peuples de l'Extrême-Nord (Sibérie) // Colloques de Wegimont, 3. 1956. P. 127—147. (Ethnomusicologie, 2. Paris, 1960).

Collaer 1967 — *Collaer P.* Amerika. Eskimo und indianische Bevölkerung. Unter Mitarbeit von W. Rhodes, S. Marti, V. T. Mendoza, E. Lips und R. Krusche / Musikgeschichte in Bildern. Band I: Musikethnologie. Lieferung 2. Leipzig, 1967.

Eskimo songs from Alaska — Eskimo songs from Alaska. War whoops and medicine songs. The Music of the American Indian including Songs of the Winnebago, Chippewa, Sioux, Zuni, and Acoma. Recorded on St. Lawrence Island by Miriam C. Stryker.

Nattiez 1983a — *Nattiez J.-J.* Some aspects of vokal games // Ethnomusicology. 1983. September. P. 457—475.

Nattiez 1983b — *Nattiez J.-J.* The Rekkukara of the Ainu (Japan) and the Katajjaq of the Inuit (Canada): A Comparison // The World of music (UNESCO). 1983. Vol. 25. № 2. P. 33—44.

Niemi 1998 — *Niemi J.* The nenets songs. A structural analysis of text and melody. Tampere, 1998.

Nettl 1956 — *Nettl B.* Music in Primitive Culture. Cambridge, 1956.

Handbook of North American 1984 — Handbook of North American Indians. Washington, 1984. Vol. 5. Arctic / ed. D. Indians Damas.

Saastamoinen 1985 — *Saastamoinen I.* Kansat soittavat. Alkumusiikin lähteillä. Helsinki, 1985.

Tanimoto 1965 — *Tanimoto K.* Ainu Dento Ongaku. Nihon Hoso Kyoko, 1965.

Tanimoto 1980 — *Tanimoto K.* Siberian folk music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. London, 1980. Vol. 19. P. 398—400.

Tanimoto 2000 — *Tanimoto K.* Listening to Ainu paintings. The Music ethnography of a cultural transformation. Japan, 2000.

Аудиоисточники

Бродский 1973 — Музыка народов Дальнего Востока СССР: мелодии ительменов (В. Пономарева), коряков (Н. Алотов), нивхов (Е. Хыткук) / сост. и авт. статьи И. А. Бродский. «Мелодия». ® 1969 г. © 1973 (Грампластинка Д 033187-8).

Коми фольклор 2006 — Памятники коми фольклора. Песенная и инструментальная традиции / сост. А. В. Панюков, Г. С. Савельева. ® 1959—1970 гг. П. И. Чисталева, А. К. Микушева, Ю. Г. Рочева. Из материалов фольклорного фонда ИЯЛИ. © ИЯЛИ Коми НЦ УрО РАН и Министерство культуры и национальной политики Республики Коми. Сыктывкар, 2006 (CD).

Народная музыка саамов СССР 1987 — Народная музыка саамов СССР / сост. Богданов И. А. «Мелодия», ® © 1987 (Грампластинка С90 25923).

Удмурты 2003 — Традиционные напевы и наигрыши удмуртов. Фольклорно-этнографический ансамбль деревни Каменное Завьяловского района Удмуртии: Марзан гуръёс («Жемчужные напевы») / авт. и сост. И. Григорьевых, Ю. Перевозчиков, М. Ходырева, А. Четкарев. ® © 2003 (CD).

Шейкин 2005 — *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура оленеводческих народов Сибири. Чукчи, коряки, эвены, эвенки, ненцы, нганасаны, тофалары, ханты, манси // III конгресс оленеводов мира, г. Якутск. 18 марта ® © 2005 (Мультимедийный диск).

Canada 1991 — Canada. Inuit games and songs. The recording 1974—1976. Jean-Jacques Nattiez. D 8032, © AUVIDIS / UNESCO / IICMSD / 1991 (CD).

Inuit vocal games 1990 — Inuit vocal games (Netsilik, Caribou, Iglulik). The recording 1960—1980. Jean-Jacques Nattiez D 4559071, © Ocora. Radio France. Paris — Monreal, 1990 (CD).

Tanimoto 1992 — *Tanimoto K.* Tsundora to hyogen wo wataru hibiki Chukuchi no uta // Music of the earth. Fieldworkers found collections. 67. © Viktor, 1992 (CD).

Tanimoto, Morita 1992 — *Tanimoto K., Morita M.* Esukimo no uta to odori. Shiberia kara Gurinrendo made // Music of the earth. Fieldworkers found collections. 66. © Viktor, 1992 (CD).

Tanimoto 1995 — *Tanimoto K.* Sound Portrait of Koryak Famili. CD DA. ® 1994. © 1995 (CD).

Сокращения

ПМА — полевые материалы автора.