

Мария Сергеевна Александрова – этномузыковед,
аспирант по направлению подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»
(этномузыкология) Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
mashca20@list.ru

Вера Анатольевна Швецова – этномузыковед,
старший преподаватель кафедры музыки
финно-угорских народов Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
verash73@mail.ru

Maria S. Aleksandrova – ethnomusicologist,
student of the postgraduate training program in the field
of study 50.06.01 «Art history» (ethnomusicology)
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
mashca20@list.ru

Vera A. Shvetsova – ethnomusicologist,
senior lecturer at the Finno-Ugric Music Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
verash73@mail.ru

УДК 781.7

МУЗЫКАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ЙОЙГ НОРВЕЖСКИХ СААМИ

MUSICAL SPECIFICS OF THE NORWEGIAN SAMI YOIK

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы музыкальной специфики *йойг* норвежских саами – музыкально-поэтических импровизаций, выполняющих в традиционной культуре этноса разнообразные функции. Выявление особенностей ритмической и звуковысотной организации *йойг* осуществляется при помощи структурно-типологического метода исследования.

Основу напевов *йойг* составляют краткие, лаконичные формулы, повторяющиеся с минимальным мелодико-ритмическим варьированием. Напев *йойги* складывается путем нанизывания и свободного комбинирования сходных и контрастных структурных элементов, не выполняющих определённой

функции в рамках музыкальной композиции, которая имеет подобие «кольцевой формы». К специфическим чертам йойг относятся и звукоподражательность, характеризующая включённость традиции саами в природный ландшафт.

Abstract

The article covers questions of musical specifics of the Norwegian Sami *yoik* – musical and poetic improvisations, which perform various functions in the ethnical traditional culture. The characteristics of rhythmic and pitch organization of joik are identified by means of the structural-typological research method.

The basis of yoik tunes are short, concise formulas repeated with minimal melodic-rhythmic variation. The tune of the yoik is formed by string-like arrangement and free combination of similar and contrasting structural elements that do not perform a certain function within a musical composition that resembles a “ring form”. Among the specific features of the yoiks is onomatopoeia, which characterizes the inclusion of the Sami tradition in the natural landscape.

Ключевые слова: певческая традиция, йойги, норвежские саами, певческие импровизации, звукоподражания, асемантические слоги

Keywords: singing tradition, yoik/yoiking/joik, Norwegian Sami, singing improvisations, onomatopoeias, nonsemantic syllables

На протяжении нескольких столетий исследователи обращались к изучению музыкальной традиции саами, которая принадлежит к типу наиболее архаичных культур, практически не утративших своей самобытности до настоящего времени. Наиболее ранние свидетельства о бытовании этой традиции зафиксированы в отчетах западноевропейских путешественников, картографов, краеведов, историков, христианских миссионеров XII–XVII веков: О. Магнуса, С. Реена, И. Шеффера и других, в том числе анонимных, авторов. Первые попытки нотных транскрипций и анализа образцов йойг западных саами, датированные концом XVIII – началом XIX веков, принадлежат

Я. Фелльману, Дж. Ачерби и другим исследователям. Большой вклад в изучение западно-саамской певческой культуры внесли финляндские, шведские и норвежские учёные – А. Лаунис, К. Тирен, В. Данкерт, А. О. Вяйсянен, Х. Грундстрём, М. Ярвинен и др. В отечественном этномузыкознании на сегодняшний день нет специальных исследований, посвящённых данной традиции. Однако существуют отдельные работы, в которых затрагиваются вопросы бытования песенного фольклора западных саами в контексте самодийских музыкальных культур [см.: 5 и др.].

Как известно, саами проживают на самых северных территориях четырёх государств – Швеции, Норвегии, Финляндии и России (в так называемой Лапландии). Сложные и длительные процессы расселения этноса и его культурного взаимодействия с соседними народами привели к формированию двух больших этнических общностей – западных и восточных саами, которые распадаются на множество этнолокальных групп¹. Норвежские саами являются носителями диалекта финмаркен² и проживают на территории северной части Норвегии (*Sirbmá / Deatnu*³), *Beskenjárga / Kárašjohka*, *Kautokeino*, *Alaheadju*).

Предметом внимания в статье являются *йойги*⁴ – традиционные музыкально-поэтические импровизации, выполняющие в культуре норвежских саами различные функции и обслуживающие как обрядовую, так и необрядовую сферы. К ритуальной разновидности йойг относятся шаманские

¹ Разделение на этнолокальные группы филологами производится чаще всего в соответствии с диалектным членением языка. Так, в группе западных саами выделяют южные диалекты средней Скандинавии (*ёмтланд*, *оселе*), *ууме*, *пите*, *лууле* и диалекты северных саами (*торнеа*, *финмаркен*, *приморские саами*). К восточно-саамским относят диалекты *инари*, *колтта* (или *скольтов*), в эту же группу входят диалекты российских кольских саами – *нотозерский*, *кильдинский*, *йоканьгский* (или *терский*) и *бабинский* (или *аккала*) [16, с. 50–52; 8, с. 6, 7]. Норвежские саами входят в группу северо-западных саами.

² Финнмарк – современное название земель Финмаркена, самой северной территории королевства Норвегия.

³ В скобках помещены названия населённых пунктов на саамском/норвежском языках.

⁴ Термин «йойга» искусственно введён исследователями в научный обиход как производное от дескриптивной глагольной формы *juoigat* (в переводе с северно-саамского «йойгать»). В русскоязычной литературе он употребляется в различных вариантах написания: «йойга», «ейга», реже «йойку». В данной работе используется первый вариант, который максимально приближен к фонетике саамского языка.

йойги, рассмотрение которых не входит в задачу данной работы. В настоящее время внеобрядовые йойги норвежских саами, в противовес шаманским, исполняются только сольно⁵.

Цель статьи заключается в выявлении музыкальной специфики йойг, обусловленной особенностями их ритмической и звуковысотной организации, а также исполнительской манерой. В качестве базового аналитического метода изучения йойг служит структурно-типологический метод, основные принципы которого разработаны крупнейшими представителями российской этномузыкологической школы: К. В. Квиткой, Е. В. Гиппиусом, Б. Б. Ефименковой, М. А. Енговатовой и др. Положения, выдвинутые этими исследователями, являются отправной точкой в изучении певческих традиций не только восточнославянских, но и финно-угорских и самодийских народов⁶.

Выявление структурных особенностей музыкально-поэтических текстов происходит ещё на этапе их аналитической транскрипции. Сложность нотной записи традиционной музыки многих культур, как отмечает Э. Е. Алексеев, объясняется тем, что «внутренняя логика народного мелоса, сами принципы его развития часто не совпадают с логикой и смыслообразующей системой музыки письменной традиции», поэтому «относительная достоверность фиксации тесно связана с теоретическим осмыслением глубинных закономерностей национального музыкального мышления» [2, с. 3].

Особенности нотирования йойг обусловлены, в первую очередь, исполнительскими приёмами, характерными для этого вида музыкального

⁵ В своей монографии, посвящённой шаманской музыке самодийских народов, О. Э. Добжанская приводит сведения о существовании древних обычаев, предполагающих коллективное исполнение йойг и выполняющих роль особых языческих ритуалов, и отмечает, что «в XVIII веке (одновременно с запретом шаманизма) коллективное исполнение йойку было запрещено» [5, с. 104].

⁶ В качестве материала для работы послужили аудиозаписи, опубликованные на CD-диске «Йойги без границ. Песни и поэзия саамской земли». [См.: Le joik sans frontières chants et poesies du pays des sames Laponie. [Звукозапись]. ORSTOM, 1984. СЕТО 806. 1 грп. Текст прил. парал. французск, англ., саамск.]. Нотировки выполнены М. С. Александровой.

высказывания⁷. Исполнительский аспект саамской певческой традиции в настоящее время изучен недостаточно, но известно, что пение саами предполагает использование практически всех основных типов артикуляции, распространённых в певческом фольклоре большинства народностей Сибири. Среди них – фарингализация⁸, назализация, узкощелевая фонация⁹, ларингализация¹⁰, глоттализация¹¹, горловое вибрато, глиссандирование. Вопросы исполнительской специфики вынесены за пределы данной работы [см.: 1].

Строение поэтических текстов. По структуре поэтических текстов йойги норвежских саами, имеющиеся в нашем распоряжении, условно можно распределить в две группы. К первой отнесены песенные импровизации, содержащие смысловосодержащий поэтический текст. В данную группу включены йойги двух видов: 1) йойги с лаконичным текстом, содержащим описание объекта йойгания, или повторение его имени в обрамлении асемантических слогов (пример № 1); 2) йойги, имеющие краткую сюжетную основу.

В импровизациях второй группы смысловосодержащий поэтический текст отсутствует. Эти образцы полностью основаны на звукоподражаниях, и к ним в основном относятся йойги, посвящённые животным (пример № 2). Словесный компонент «*Оленьей*» йойги представляет собой последовательность асемантических слогов, имитирующих завывания волка. Исполняя подобную импровизацию, выполняющую апотропеическую функцию, оленевод охраняет стадо от волков.

⁷ При транскрибировании йойг авторами использован метод аналитической графики и условные обозначения, принятые в современной этномузыкологической практике, а также элементы авторской корректировки.

⁸ *Фарингализация* – способ произнесения звуков речи, при котором активная помеха воздушной струе создаётся в полости зева (благодаря сжатию его стенок) [13; 10, с. 28, 36–38].

⁹ *Узкощелевая фонация* – использование гортани для порождения звука [11, с. 15–16; 10, с. 28].

¹⁰ *Ларингализация* – прерывание голоса частым смыканием и размыканием связок [11, с. 15–16; 10, с. 27, 38–40].

Пример № 1

Йойга “Larin”

Исп.: *Elle-Maret Gaup-Dunfjeld*, 1942 г.р., Alaheadju (Норвегия)

Зап.: 1984 г.

• = 70

Oj jo lol le lo

la lo lo la le lo le lo lo ulo le lo

na La - rin - (i) na jo loj lo lo lo ulo le lo

Пример № 2¹²

Йойга «Оленья»

Исп.: *Пэр Хаетта* (Норвегия)

Зап.: 1955 г.

• = 80 - 100

vibr. accel. 1/4 vibr. 1/4 vibr. 1/4 vibr.

la la la lon lo oo al la la lo lo - a al la la lon go lo lo lo lo la - a

Подчеркнём, что все песенные импровизации саами содержат асемантические слоги. В. В. Сенкевич-Гудкова, исследователь песенных

¹¹ Глоттализация является формой артикуляции, при которой звуки образуются одновременным резким смыканием связок [11, с. 15–16; 10, с. 39].

¹² Здесь представлен фрагмент «Оленьей» йойги, записанной в 1955 году Д. Христенсеном и В. Ладдэ в исполнении П. Хаетта. Опубликовано на аудиокассете [См.: Богданов И. А. Поющая лапландская душа: саами традиционная фольклорная культура [Звукозапись] / [текст] И. Богданов. М., 1999. 1 мк. Текст прил. парал. русск., англ. загл. с этикетки аудиокассеты].

импровизаций кольских саами, называет их «дескриптивными звуковыми комплексами» [12, с. 113]. В западно-саамской традиции это: *jo, loo, le, lon-go-lo* и др. (у норвежских саами), *vaija, aiija* (у шведских саами), *lol-lol-lo, nun-nu* (у саами инари) и т. д. Тексты с асематическими слогами широко известны в раннетрадиционных импровизационных жанрах и других народов – удмуртов, бурят, карелов, эстонцев. Наличие такого рода слогов может быть связано не только с архаичностью песенно-поэтической системы, но и с первоначальной сакральностью музыкально-поэтических текстов.

Специфика словесных текстов йойг норвежских саами, выраженная в преобладании в них асемантических слогов, по нашему мнению, может быть связана с ритуальным происхождением этих песенных импровизаций. Как справедливо отметил В. А. Шкуратов, «от индивида, едва научившегося говорить, требовалось не духовное, а мускульное участие» [15, с. 97]. То есть, основной целью участника ритуала (древнего человека) было не осмысленное слово, а слово-действие. В. А. Шкуратов продолжает свою мысль: в магии отсутствует сюжет как преднамеренное смысловое построение, но «присутствует мимицирование (в том числе вызывание-голос). Слово начинается в магии как элемент ритмико-моторного комплекса, который равносителен факту-смыслу “я есть” предмета» [там же, с. 98]. По всей вероятности, звукоподражательные йойги и образцы, содержащие лаконичное описание объекта йойганья и не имеющие в своей основе сюжета, могут быть отнесены к наиболее древнему слою музыкальной традиции саами.

Кроме того, подобные слоги служат для построения «архитектуры» музыкального целого и выполняют регуляторную функцию, сохраняя метрический баланс. Как указывал Е. В. Гиппиус, эти древние слова, «не имеющие смыслового значения», играют «ритмически организующую роль» [4, с. 31].

Ритмическое строение йойг норвежских саами отличается достаточной чёткостью и стабильностью. Его основу составляет варьированное повторение

одной или двух *ритмических формул* (РФ) – малых ритмических единиц, которым в поэтическом тексте соответствуют слоговые группы разной протяжённости: от четырёх до восьми слогов. Поэтому ритмоформула выступает в роли своеобразной многократно воспроизводимой модели.

Каждая ритмоформула, в свою очередь, состоит из ритмических микропостроений – *сегментов* (С). Они являются мельчайшими структурными единицами, не обладающими мелодико-ритмической самостоятельностью. Напевы йойг либо содержат последовательность одинаковых ритмических сегментов (см. примеры № 6, 7), либо основываются на чередовании разных сегментов (см. примеры № 3, 4).

Пример № 3

Йойга “Šuoikanieida” («Маленькая комариха»)

Исп.: *Ánde Somby*, 1962 г. р., *Sirbmá* (Deatnu) (Норвегия)

Зап.: 1984 г.

$\text{♩} = 60 - 100$

Te jo lo loo lo loo lo loa

lo lo lon ko loo jo loo lo lo lo

Na - čou - i - ka - niei - da nuo ju ov vuo

dje lo ja go lu jo loo lo loo

Пример № 4¹³

Йойга “Ѓuoikanieida”

Музыкальная запись с ритмическими схемами. Первая строка: **Te jo lo lo lo loo lo loo**. Вторая строка: **lo lo lon go loo jo lo loo lo lo lo**. Над нотами нанесены скобки, обозначающие структурные единицы: C (сегмент), PΦ (ритмическая формула), PΠ (ритмический период) и KE (композиционная единица).

В данном напеве присутствуют ритмические сегменты, которые соответствуют слоговым группам, включающим от одного до четырёх слогов. Композиция йойги создается на основе принципа комбинирования различных ритмических сегментов.

Более крупное построение представлено в йойгах *ритмическим периодом* (PΠ), объединяющим, как правило, две ритмоформулы. В поэтическом тексте ритмическому периоду соответствует стих, имеющий сходство со стихом цезурированной формы. (Подчеркнём, что термин *стих* по отношению к йойгам здесь употребляется условно, так как словесная ритмическая структура базируется, как было сказано выше, на асемантических слогах). Некоторые образцы основаны на так называемом фразовике¹⁴ – свободном стихе, основным признаком членения которого, по определению А. П. Квятковского, является граница *интонационной волны*, отмечаемая концевой конструктивной паузой [9, с. 323]. Незначительное ритмическое варьирование в йойгах происходит либо за счёт дробления или стяжения музыкальных времён, либо с помощью аугментации или редукции заключительных звуков ритмического

¹³ На схемах здесь и далее отмечены структурные единицы разных уровней: сегменты (С), ритмические формулы (PΦ), ритмический период (PΠ) и композиционная единица высшего уровня (KE).

¹⁴ Данный вид стиха (фразовик) в координации с напевом описан в известной работе Б. Б. Ефименковой. См.: [7, с. 83].

периода (в частности, в йойгах, записанных в исполнении А. Сомби). При этом ритмические сегменты йойги “*Šomban Ailu*” также являются версиями друг друга (см. примеры № 5, 6).

Пример № 5

Йойга “*Šomban Ailu*” («Мужское имя»)

Исп.: *Ánde Somby*, 1962 г. р., *Sirbmá* (Deatnu) (Норвегия)

Зап.: 1984 г.

$\bullet = 60 - 80$

Ej jo lo lo lo lo le le le le le le le lo lo la le le la lolongo lo lo lo

le le la le le la le le le le le le le le le la le le le le le le lo lo le

Пример № 6

KEI
PΠ
PΦ

Ej jo lo lo lo lo le le le le le le le lo lo la le le la lo lon go lo lo lo lo

Интересно, что исполнители в процессе создания композиции используют приём «зеркальной» симметрии¹⁵, вызывающий ощущение завершенности формы. Так, ритмический период йойги “*Rievssat*” состоит из последовательности хореических ($\bullet \bullet$) и ямбических ($\bullet \bullet$) сегментов, завершаясь остановкой на долгом звуке (\bullet) (см. примеры № 7, 8). В данном случае симметричными являются 2 и 3 сегменты ритмического периода (см. пример № 8).

Пример № 7

Йойга “Rievssat” («Куронатка»)

Исп.: *Ánde Somby*, 1962 г. р., Sirbmá (Deatnu) (Норвегия)

Зап.: 1984 г.

$\text{♩} = 80 - 100$

Di ja loj la loj lon go

laj le laj la le len go lou lo lou la le len lo

Пример № 8

pp

pf

Di ja loj la loj lan go

Laj le laj la le len go

Lou lo lou la le len lo

Местоположение границ композиционной единицы напева (КЕ) зависит от способа координации ритмических и мелодических построений йойги. Мелодическая композиция напева йойги может включать от одного до трёх ритмических периодов. Например, в йойге “*Šuoikanieida*” в роли композиционной единицы выступает ритмический период (см. пример № 3), а в напеве “*Šomban Ailu*” КЕ включает два ритмических периода (см. пример № 6).

Ритмические периоды в напевах йойг создают устойчивый каркас, необходимый для импровизации. Вместе с тем, на границах мелостроф могут возникать ритмические импульсы, инициирующие дальнейшее движение. Они выражаются либо в присоединении дополнительного музыкального времени (чаще всего, ♩), либо в аугментации, редукции и акцентуации одного или

¹⁵ О принципе зеркальной симметрии в певческом фольклоре восточных славян см.: [7, с. 67].

нескольких звуков заключительного сегмента РП (см. пример № 5), что словно сообщает энергию последующему движению, снимая ощущение застывшей «формульности».

Для некоторых образцов характерно увеличение темпа к концу напева, связанное с повышением эмоционального тона импровизации. Это особенно отчётливо проявляется в йойгах, основанных на звукоподражаниях. Сопровождается это ускорение и изменением звуковысотного уровня напева.

Звуковысотная организация йойг. Анализ звукового материала и сопоставление авторских нотировок йойг норвежских саами с северо-саамскими напевами, опубликованными ранее¹⁶, позволяет говорить о некоторых закономерностях, свойственных организации музыкального пространства йойг. По мнению исследователей, наиболее распространённым для напевов севера Фенноскандии считается пентатонный звукоряд [5, с. 104], что справедливо и по отношению к йойгам норвежских саами.

Йойги объединяет единая звуковая шкала, которая позволяет соотносить их напевы в звуковысотно-ладовом аспекте. Она имеет ангемитонную природу, а подавляющее большинство напевов основано на пентатонике, либо производных от неё звукорядах, количество ступеней в которых может варьироваться от четырёх до восьми. Поэтому четырёхступенные звукоряды условно отнесены к пентатонике и рассматриваются как «неполные». В одном из напевов звукоряд в строгом смысле не является пентатоникой, хотя также относится к ангемитонным (см. пример № 9).

Несмотря на общность звуковой шкалы, ладовые структуры раскрываются в напевах по-разному. Особенность ладовой организации напевов йойг, по нашему мнению, обусловлена одним из свойств квинтовой диатоники, выделенным В. Н. Холоповым: «принятие за исходный (центральный) тон того или другого звука квинтовой цепи существенно меняет

внутренние отношения системы» [14, с. 137]. Но чаще всего роль ладовой опоры в йойгах выполняет нижний звук пентатонного звукоряда – первая ступень (1 – 2 – 3 – 5 – 6¹⁷).

Специфика звуковысотной структуры напевов определяется, в том числе, диапазоном напевов, в соответствии с чем йойги условно распределены нами в две группы. К первой отнесены узкообъёмные напевы в амбитусе кварты – сексты, а ко второй напевы с широким диапазоном – от октавы до дуодецимы.

Пример № 9

Йойга «Личная»¹⁸

Исп.: *Kristine Sara Hætta*, Kautokeino (Норвегия)

Зап.: 2012 г.

Le le lej la la lej lo

la le le le la le lo

la le le le le lej lo

la le le le lej le le ...

¹⁶ Grundstrom H. Lappische Lieder. Text und Melodien aus Schwedisch-Lappland, I Jonas Eriksson Steggos Lieder (Schriften des Instituts für Mundarten und Volkskunde in Uppsala, Ser. C: 2) / H. Grundstrom, A. O. Väisänen. Uppsala – Kopenhagen, 1958.

¹⁷ Согласно традиции, принятой в этномузыкологической практике, ступени, находящиеся выше ладовой опоры, обозначаются арабскими, а нижележащие – римскими цифрами. Цифровой индекс обозначает расстояние от ладовой опоры (например, III-II-1-2-3).

¹⁸ Запись сделана в рамках проекта РГНФ «Музыкальная традиция саамов Кольского полуострова» (№ 12–14–10600) в Каутокейно (Норвегия).

Узкообъёмные (олиготонные) и широкообъёмные напевы йойг различаются, кроме того, и по типу мелодического рельефа. Так, если узкообъёмным напевам свойственно волнообразное или нисходящее поступенное движение (см. пример № 3), то в йойгах с широким диапазоном, в которых противопоставляются певческие регистры, преобладают квартовые и квинтовые скачки (см. пример № 1).

Применительно к ладовым системам такого рода В. Виорой в 1956 году был предложен термин «хазматоника» [см.: 18]. В известной работе Э. Е. Алексеева интонирование с противопоставлением певческих регистров получило название «контрастно-регистровое» [см.: 3]. Так называемую «а-мелодику», основанную лишь на чередовании голосовых регистров, различающихся по тембровым качествам, исследователь относит едва ли не к самым архаичным видам. При этом необязательными являются устоявшаяся высотная координация тонов, и само тоновое воплощение звука. В то же время Э. Е. Алексеев поясняет, что контрастно-регистровое пение может существовать и при частичной, и при полной скоординированности закрепившихся тонов [3, с. 51–53]. Примером напева, основу которого составляет контрастно-регистровое интонирование, является йойга, записанная от *Kristine Sara Hætta* (см. пример № 9).

Важной представляется и мысль учёного об особенностях звукового поведения древнего человека, который, заметив в своём голосе несколько тембровых регистров, начинал осваивать их в непосредственном сопоставлении. По мнению Э. Е. Алексеева, подобное звуковое поведение характерно для птиц и животных, а человеком оно использовалось для имитации их зовов [3, с. 53]. Справедливость этого высказывания подтверждается и на материале йойг норвежских саами, значительная часть которых представляет собой звукоподражания голосам животных.

Интересно, что в некоторых образцах йойг противопоставление регистров исполнитель подчёркивает с помощью дополнительной тембральной

маркировки (в частности, это касается мужских йойг). В других же напевах отмечаются лишь естественные различия в тембре на разных участках певческого диапазона.

Помимо признаков «контрастно-регистрового» типа интонирования в йойгах прослеживаются и черты так называемого «глиссандирования» (по терминологии Э. Е. Алексеева, « β -интонирования»), представляющего собой «плавный спуск голоса, словно постепенно теряющего высоту, “съезжание” (но не ход, не последование определённых и как-либо фиксируемых высот)» [3, с. 65]. Во многих напевах йойг присутствуют элементы голосового «скольжения». Причём подобный приём, по нашим наблюдениям, чаще используется исполнителем в качестве «въезжания в звук» (как сверху, так и снизу), для фиксации необходимого тона – реже применяется в клаузульной части напевов, но уже в качестве нисходящего глиссандирования.

Напевам йойг свойствен и тип γ -интонирования, особенно заметный во время исполнения голосового вибрато. Обычно подвижность границ γ -тонов («блуждающих тонов», по терминологии Э. Е. Алексеева), как мелодических тонов в общепринятом значении, не превышает долей полутона [3, с. 80–85]. В качестве примеров этого типа интонирования могут служить многие образцы йойг (см. примеры № 5, 9 и др.).

Некоторые напевы йойг выделяются из общего массива особенностями ладовой организации. Напевы широкого диапазона имеют так называемые «составные» звукоряды, и, как следствие, не один, а несколько опорных тонов. К ним относятся йойги с амбитусом ундецимы, и, в частности, напевы А. Сомби, которые могут иметь в основе «расширенную» пентатонную шкалу в указанном диапазоне. Так, в йойге “*Rástigáisá*” на ладовый строй влияют особенности мелодической структуры и композиции. Напев складывается из двух мелодических звеньев, к каждому из которых присоединяется своеобразный «рефрен» (см. пример № 10).

Пример № 10

Йойга “Rástigáisa” («Гора Куронатки»)

Исп.: *Ánde Somby*, 1962 г. р., Sirbmá (Deatnu) (Норвегия)

Зап.: 1984 г.

uun nu nun na nun nu nu nu nu uun nu nun nu nu nu nu nu

В первом мелодическом звене (а) ладовым центром является звук *cis*. Второе построение (b) с ладовым центром *dis* служит своего рода ответом-антитезой первому. Краткий квинтовый «рефрен» *Gis–Cis–Gis* расширяет звуковое пространство напева, дублируя ладовый центр *cis* первого построения (а) в нижнем регистре (*Cis*). В напеве заметно противопоставление двух ладовых опор – ладовая оппозиция¹⁹ *cis–dis*, где *dis* является побочной опорой, а *cis* – ладовым центром всей йойги.

В ладовой структуре йойги “*Šomban Ailu*” (см. пример № 5) соединяются две пентатонные основы, как бы «накладывающиеся» друг на друга. В качестве опорных звуков первого построения (а) выступают *as* (мелодическая вершина) и звук *des* (концевой тон), который является 1 ступенью пентатонного звукоряда (*Es*)–(*As*)–(*B*)–*des–es–f–as*–(*e*). Соотношение этих звуков формирует основную ладовую оппозицию напева. Второе же мелодическое звено имеет иную ладовую структуру, базирующуюся на пентатонной шкале (*Es*)–*As–B–c–es–f* с опорным тоном *As*.

Мелодическая композиция йойг норвежских саами складывается из последовательности мелодических звеньев, которые имеют много общих элементов. Однако их нельзя отнести к так называемым «монойчейковым»

¹⁹ Термин «ладовая оппозиция», понимаемый как «мельчайший компонент ладовой системы напева» [6, с. 11], широко применяется в работах исследователей «гнесинской» школы.

композициям, базирующимся на варьированном повторении одного мелодического построения. Большинство напевов йойг имеют композиции, основанные на соединении кратких (4–8 слогов) или более развёрнутых (9–13 слогов) мелодических звеньев. Контраст между построениями достигается за счёт появления новых опорных тонов в верхней части диапазона или переинтонирования нижней опоры.

В напевах йойг, главным образом, реализуется тип мелодической композиции, основанный на принципе «симметрии подобия» [6, с. 31], хотя этот принцип и может воплощаться по-разному. Например, композиционная единица йойги “*Ravnna-Lemet*” состоит из двух построений (см. пример № 11). По сравнению с первым построением (а) квинтового диапазона во втором мелодическом звене (b) появляется новая мелодическая вершина *cis*¹. В то же время мелодический контур остается прежним, представляя собой «волну»: *e – h – e* и *e – cis*¹ – *e*.

Пример № 11

Йойга “*Ravnna-Lemet*” («Лемет, сын Равны»)

Исп.: *Biret-Elle Balto*, 1929 г. р., *Beskenjárga (Kárašjohka)* (Норвегия)

Зап.: 1984 г.

The musical notation is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 60. The melody is divided into two parts, 'a' and 'b'. Part 'a' consists of a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Part 'b' starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3. The lyrics are: *ala le laj la lo lej lo lon go lej lo lej lo loj lo lon go*.

Несколько иной облик имеет мелодическая композиция напева йойги «Оленья». В ней одновременно действуют два принципа – подобия и контраста. Первый реализуется путём точного или варьированного повтора одного мелодического звена (*a–a₁–a*), а второй – завершением этой цепи кратким контрастным построением (*b*) (см. пример № 12). Звено *a* и его версия

характеризуются наличием квинтовой оппозиции cis^1-fis , где cis^1 – мелодическая вершина, а fis – нижний опорный тон. (Начальный звук gis выполняет функцию своеобразного «вступления» и опевания мелодической вершины cis^1). В заключительном построении реализуется секундовая оппозиция $gis-fis$. Именно высотное соотношение мелодических вершин (cis^1-gis) формирует мелодическую композицию напева.

Пример № 12²⁰

Йойга «Оленья»

Исп.: Пэр Хаётта, Норвегия

Зап.: 1955 г.

ooo al - a la lon goa la - a la lo la - a la - a la longo lo lo la la - a

Мелодическая композиция напевов йойг создаётся путём нанизывания и свободного комбинирования сходных и различных структурных элементов. Как отмечает А. Сомби, исполнитель не делает различий между начальными или заключительными мелодическими построениями, что позволяет ему варьировать музыкальную форму. «Йойга начинается внезапно и так же внезапно останавливается. В связи с этим йойга не имеет ни начала, ни конца...» [17]. Подобный тип композиции близок так называемым «кольцевым формам»²¹, предполагающим различные варианты воплощения «круга» с помощью элементов повторности (см. примеры № 7, 10 и др.).

²⁰ Здесь представлен начальный фрагмент «Оленьей» йойги (первая КЕ). См. пример № 2.

²¹ Термин «кольцевые формы» широко употребляется в этномузыкологической литературе, начиная с работ К. В. Квитки. Одним из воплощений символа «кольца» является музыкально-поэтическая форма, заключающая в себе элементы повторности, которые, по выражению Н. М. Савельевой, «создают “круг” как особую форму завершенности и замкнутости структуры». См. об этом: Савельева Н. М. Проблема формы в русской народной песне: автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2010. С. 25–27.

Импровизационность, предполагающая совмещение процесса сочинения музыки и её непосредственного исполнения, составляет одну из важнейших специфических черт йойг норвежских саами. При сохранении мелодико-ритмического структурного каркаса исполнитель прибегает к варьированию и свободно владеет приёмами агогики певческого высказывания, сжимая или растягивая музыкальное время на границах разделов формы. Кроме того, певец импровизирует, противопоставляя контрастные регистры, иногда тембрально маркируя их.

Проведённая аналитическая работа позволяет сделать вывод о значительной степени сохранности музыкальной традиции саами, специфика которой проявляется на всех уровнях музыкально-поэтического целого йойг: вербальном, ритмическом и звуковысотном. Перспектива данного исследования видится авторам в изучении исполнительских особенностей йойг – выявлении тембровых характеристик, сравнительном анализе певческих звукоподражаний и реальных голосов животных с помощью компьютерных методов, что позволит более полно отразить особенности музыкальной традиции норвежских саами.

Литература

1. Александрова М. К вопросу об исполнительской специфике мужских саамских йойг (по экспедиционным материалам северо-норвежских саами) // Рябининские чтения–2015: матер. VII конф. по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера. Петрозаводск, 2015. С. 250–253.
2. Алексеев Э. Е. Образцы якутского песенного фольклора / отв. ред. А. В. Руднева; предисл. Э. Е. Алексеева; примеч. авт. Якутск: Кн. изд-во, 1981. 101 с.
3. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
4. Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Л., 1983. С. 23–36.
5. Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края: [монография]. Норильск, 2008. 272 с.
6. Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Мир традиционной музыкальной культуры: сб. тр. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. Вып. 174. С. 6–44.

7. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. 256 с.
8. Керт Г. М. Саамский язык (кильдинский диалект): фонетика, морфология, синтаксис / Академия наук СССР, Карел. филиал. Ин-т языка, лит. и истории; ред.: М. И. Матусевич, В. З. Панфилов. Л.: Наука, 1971. 355 с.
9. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1966. 376 с.
10. Мазепус В. В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. М.: Наследие, 1998. С. 24–51.
11. Музыкальная культура Сибири: в 3 т. Т. 1: Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 1: Традиционная культура коренных народов Сибири. Новосибирск, 1997. 407 с.
12. Сенкевич-Гудкова В. В. Саамские песни Кольского полуострова // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973. Вып. 3. С. 108–116.
13. Толковый словарь иностранных слов Л. П. Крысина. М.: Эксмо, 2008. 944 с.
14. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: учебник. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
15. Шкуратов В. А. Историческая психология. Ростов-на-Дону: Город N, 1994. 288 с.
16. Korhonen M. Lapin murteiden keskinäisistä. Lapin tutkimusseura // Vuosikirja 5. 1964. S. 50–52.
17. Somby Á. Joik and the Theory of Knowledge // The Pagan Files [Электронный ресурс]. URL: <http://alkman1.blogspot.ru/2007/07/joik-and-theory-of-knowledge.html>. (20.11.2016).
18. Wiora W. Alter als die Pentatonik // Studia memoriae Belae Bartok sacra. Budapest: Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956. P. 185–208.

References

1. Aleksandrova M. K voprosu ob ispolnitel'skoj specifike muzhskih saamskih joig (po jekspedicionnym materialam severo-norvezhskih saami) [To the question of the performing specificity of male Sami yoik (based on expeditionary materials from the North Norwegian Sami)]. *Rjabininskie chtenija–2015: mater. VII konf. po izucheniju i aktualizacii kul'turnogo nasledija Russkogo Severa* [Ryabinin readings-2015. Proceedings of the 7th conference on studying and updating the cultural heritage of the Russian North]. Petrozavodsk, 2015, pp. 250–253.
2. Alekseev Je. E. *Obrazcy jakutskogo pesennogo fol'klora* [Samples of Yakut song folklore]. Editor-in-chief A. V. Rudnev; Introductory note E. E. Alekseeva; Author's notes. Jakutsk: Kn. izd-vo, 1981. 101 p.
3. Alekseev Je. E. *Rannefol'klornoe intonirovanie: zvukovysotnyj aspekt* [Early folkloric intonation: pitch aspect]. Moscow: Sov. kompozitor, 1986. 240 p.
4. Gippius E. V. Obshheteoreticheskij vzgljad na problemu katalogizacii narodnyh melodij [Basic theoretical view on the problem of classification of folk melodies]. *Aktual'nye problemy polevoj fol'kloristiki* [Actual problems of field folkloristics]. Leningrad, 1983, pp. 23–36.

5. Dobzhanskaja O. Je. *Shamanskaja muzyka samodijskih narodov Krasnojarskogo kraja: monografija* [Shamanic music of the Samoyed peoples of the Krasnoyarsk region: Monograph]. Noril'sk, 2008. 272 p.
6. Engovatova M. A., Efimenkova B. B. Zvukovysotnaja organizacija russkih narodnyh pesen v svete strukturno-tipologicheskikh issledovanij [Pitch organization of Russian folk songs in the context of structural and typological studies]. *Mir tradicionnoj muzykal'noj kul'tury: sb. tr. Vyp.174* [World of traditional musical culture: Collection of articles. Issue 174]. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2008. pp. 6–44.
7. Efimenkova B. B. *Ritm v proizvedenijah russkogo vokal'nogo fol'klora* [Rhythm in the works of Russian vocal folklore]. Moscow: Kompozitor, 2001. 256 p.
8. Kert G. M. *Saamskij jazyk (kil'dinskij dialekt): fonetika, morfologija, sintaksis* [Sami language (Kildin dialect): phonetics, morphology, syntax]. Akademiya nauk SSSR, Karel. filial. In: *t jazyka, lit. i istorii*; Edited by: M. I. Matusevich, V. Z. Panfilov. Leningrad: Nauka, 1971. 355 p.
9. Kvjatkovskij A. P. *Pojeticheskij slovar'* [Poetic dictionary]. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1966. 376 p.
10. Mazepus V. V. Artikuljacionnaja klassifikacija i principy notacii tembrov muzykal'nogo fol'klora [Articulatory classification and principles of timbre notation in musical folklore]. *Fol'klor. Kompleksnaja tekstologija* [Folklore. Complex textology]. Moscow: Nasledie, 1998, pp. 24–51.
11. *Muzykal'naja kul'tura Sibiri: v 3 t. T. 1: Tradicionnaja muzykal'naja kul'tura narodov Sibiri. Kn. 1: Tradicionnaja kul'tura korennyh narodov Sibiri* [Musical culture of Siberia. In 3 volumes. Volume 1: Traditional musical culture of the peoples of Siberia. Book 1: Traditional culture of the indigenous peoples of Siberia]. Novosibirsk, 1997. 407 p.
12. Senkevich-Gudkova V. V. Saamskie pesni Kol'skogo poluostrova [Sami songs of the Kola Peninsula]. *Problemy muzykal'nogo fol'klora narodov SSSR* [Problems of musical folklore of the peoples of the USSR. Issue 3]. Moscow, 1973, pp. 108–116.
13. *Tolkovyj slovar' inostrannyh slov L. P. Krysina* [Definition dictionary of foreign words by L. P. Kysin]. Moscow: Jeksmo, 2008. 944 p.
14. Holopov Ju. N. *Garmonija: Teoreticheskij kurs: uchebnik* [Harmony: Theoretical course: textbook]. St. Petersburg: Lan', 2003. 544 p.
15. Shkuratov V. A. Istoricheskaja psihologija. Rostov-na-Donu: Gorod N, 1994. 288 p.
16. Korhonen M. Lapin murteiden keskinäisistä. Lapin tutkimusseura. *Vuosikirja* 5. 1964, pp. 50–52.
17. Somby Á. Joik and the Theory of Knowledge. *The Pagan Files* [Электронный ресурс]. URL: <http://alkman1.blogspot.ru/2007/07/joik-and-theory-of-knowledge.html>. (20.11.2016).
18. Wiora W. Alter als die Pentatonik. *Studia memoriae Belae Bartok sacra*. Budapest: Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956. P. 185–208.