

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 2. С. 111–123
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 2, pp. 111–123
ISSN 2308-1031

© Новикова, О.В., 2026

УДК 781.7

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-111-123

ИЕРАРХИЯ ИНВАРИАНТОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ БУРЯТСКИХ НАРОДНЫХ НАПЕВОВ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ И АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

О.В. Новикова^{1, 2}

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

² Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, 630090, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена описанию инвариантных структур различного уровня, обнаруживаемых в бурятских музыкально-фольклорных жанрах, связанных со словом – народных песнях, эпосе, ското-водческих заговорах, колыбельных. Данные инвариантные структуры свидетельствуют о существовании в сознании носителей традиции неких идеальных шаблонов, клише, по которым продуцируются все бытующие в культуре музыкально-фольклорные тексты. К инвариантным структурам элементарного уровня относятся звуковысотные и ритмические сегменты, обнаруживаемые при сегментации звукового потока с целью его нотирования и создания письменных текстов, дающих возможность изучать культуру. Рассмотрение ладомелодических закономерностей позволяет выявить инварианты ладового мышления западных бурят, чьи песенные и эпические напевы основаны на ангемитонных ладозвукорядах с широкими зонами ступеней, а также закономерности, проявляющиеся в песнях пентатонического стиля хоринских и селенгинских бурят. Совокупное изучение вариантов песенных типовых напевов и процессов варьирования в эпических напевах дает возможность определить инварианты более высоких уровней, относящиеся к архитектонико-ритмическому и мелодическому аспектам организации мелострок, свидетельствующие о ритмическом и мелодическом мышлении носителей традиции. В противопоставлении реализации инвариантов в разных жанрах обнаруживается жанровое мышление этнофоров. Наличие в музыкальной организации бурятских народных напевов инвариантных структур разных уровней должно быть в обязательном порядке учтено при создании нотных текстов, выполненных в традициях аналитической, а в ряде случаев и комплексной нотации (по Э.Е. Алексееву). Это тем более важно, что позволяет исследователю проникнуть в «текстообразующую деятельность этнофора» (И.И. Земцовский), раскрыв механизмы порождения музыкальных текстов в культуре.

Ключевые слова: музыкальный фольклор бурят, бурятские народные песни, бурятский эпос, типовой напев, фольклорный инвариант, вариантность в фольклоре, музыкальное мышление, интонационная модель, лады народной музыки, ритмика народных напевов

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Новикова О.В. Иерархия инвариантов в музыкальной организации бурятских народных напевов: методологический и антропологический аспекты // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 2. С. 111–123. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-111-123.

HIERARCHY OF INVARIANTS IN THE MUSICAL ORGANIZATION OF BURYAT FOLK TUNES: METHODOLOGICAL AND ANTHROPOLOGICAL ASPECTS

O.V. Novikova^{1, 2}

¹ Novosibirsk State Theater Institute, Novosibirsk, 630049, Russian Federation

² Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, 630090, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the description of invariant structures of various levels found in Buryat musical and folklore genres connected with the word - folk songs, epics, cattle-breeding incantations, lullabies. These invariant structures indicate the existence in the minds of the carriers of the tradition of some ideal patterns, clichés, according to which all musical and folklore texts that exist in culture are produced. Invariant structures of the elementary level include pitch and rhythmic segments identified during segmentation of the sound stream for the purpose of notating it and creating written texts that make it possible to study culture. An examination of modal melodic patterns allows us to identify invariants of the modal thinking of the Western Buryats, whose song and epic melodies are based on anhemitonic scales with wide zones of steps, as well as regularities that appear in the pentatonic songs of the Khorin and Selenga Buryats. A study of the variants of typical melodies, as well as the processes of variation in epic melodies, allows us to identify invariants of higher levels related to the architectonic-rhythmic and melodic aspects of the organization of melodic lines, testifying to the manifestation of rhythmic and melodic thinking of the carriers of the tradition. The contrasts between the realization of invariants in different genres testify to the genre thinking of ethnophors. The presence of invariant structures of different levels in the musical organization of Buryat folk tunes must be taken into account when creating musical texts executed in the traditions of analytical, and in some cases, complex notation (according to E.E. Alekseev). This is all the more important because it allows the researcher to penetrate into the “text-forming activity of the ethnophor” (I.I. Zemtsovsky), revealing the mechanisms of the generation of musical texts in culture.

Keywords: Buryat musical folklore, Buryat folk songs, Buryat epic, typical melodies, folklore invariant, variability in folklore, musical thinking, intonation model, modes of folk music, rhythm of folk melodies

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Novikova, O.V. (2026), “Hierarchy of invariants in the musical organization of Buryat folk tunes: methodological and anthropological aspects”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 2, pp. 111–123. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-2-111-123.

Этномузыкалогическое изучение фольклора немыслимо без опоры на письменный нотный текст, в который исследователи преобразуют свойственные той или иной музыкальной культуре звуковые явления. На протяжении более чем вековой истории существования фольклористическая нотация прошла несколько этапов развития (Алексеев Э., 1990). Очевидно, ее эволюция отражала развитие этномузыкологии как науки, убедительно доказывая положение о том, что в нотированных музыкальных текстах находят воплощение теоретические представления нотировщика о предмете исследования. На смену транскрипционной пришла аналитическая нотация (Алексеев

Э., 1990), направленная на выявление системных свойств музыкального текста, а буквальное отражение звукового потока в единицах высоты и ритма, как это принято в транскрипционной нотации, признано избыточным, поскольку фиксирует лишь единичное, вариантное проявление того, что принято называть фольклорным произведением.

При данном методологическом подходе уже сама процедура нотирования звучащего материала представляет собой полноценную исследовательскую процедуру, направленную на выявление инвариантных сторон музыкально-фольклорного явления (Новикова О., 2023), этапом проникновения в «текстообразующую

деятельность этнофора» (Земцовский И., 2002, с. 101), связанную с выявлением идеальных инвариантов – тех шаблонов, моделей, клише, по которым народный музыкант воспроизводит многочисленные варианты фольклорного явления. Наличие идеальных, существующих в сознании исполнителей инвариантов обеспечивает вариантность природы фольклора. Как следствие, лишь анализ совокупности вариантов является главным условием обнаружения этих инвариантов. За текстом стоит музыкальное мышление носителя традиции, и именно текст помогает вскрыть его закономерности, «сделать невидимое видимым» (Земцовский И., 2002, с. 102).

В основе данной статьи – наблюдения автора о закономерностях организации звуковысотности, ритмики, лада, композиции музыкально-поэтической строки, отраженных в напевах бурятских музыкально-фольклорных жанров, связанных с пропеванием поэтического текста. Как показывают исследования, все уровни организации бурятских песен, эпоса, колыбельных, скотоводческих заговоров и пр. пронизывают инвариантные структуры разных уровней – то, что в универсально-грамматическом подходе (Мазепус В., 1993) называется грамматическими закономерностями.

Инварианты самого первоначального, элементарного уровня выявляются уже при первичной сегментации звукового потока и связаны с вычленением в нем релевантных единиц высоты и ритма, которые можно нотировать. Рассмотрим проблемы звуковысотной и ритмической сегментации по отдельности.

При звуковысотной сегментации в соответствии с результатами исследований Н.М. Кондратьевой (2006; 2024; 2025) учитывались представления о зонности звукорядов в сибирских культурах, подразумевающей возможность каждой ладовой

ступени реализовываться в пределах достаточно широкой зоны, а также наличие звуковысотных контуров ступеней.

В качестве примера можно привести, например, звукоряды восточнобурятских *түүрэлгэ* – поющих монологов героев из эпических сказаний *үльгэр*. *Түүрэлгэ* из улигера «Хухэльдур-Мэргэн и его сын Хурзык-Тэээ», записанные от сказителя Р.Э. Эрдынеева¹, основаны на трехзвучном ладе, интервалы между ступенями которого отличаются в разных образцах, а также меняются на протяжении одного образца (Новикова О., 2011). Во всех *түүрэлгэ* более стабильной остается центральная ступень звукоряда, тогда как крайние ступени расходятся или сходятся в разных строках, движутся разнонаправлено или параллельно друг другу, вызывая ассоциации с якутским «раскрывающимся ладом», встречающимся в эпосе и круговых танцах (Алексеев Э., 1976). Зоны ступеней в исследованных *түүрэлгэ* составляют от 50 до 370 центов (от четверти до почти двух тонов), причем в одном монологе зоны разных ступеней практически не пересекаются. Статистически выделенные² для каждого образца центры этих зон образуют звукоряды *E-as-b*, *f-As-b*, *e-As-b*, *e-G-b*, *Fis-a-h* и *f-A-h* (Новикова О., 2011, с. 34).

Еще один пример – постепенная стабилизация звукоряда в начальном фрагменте поющего сказания «Тохоной Ганса Тойлэн», записанного М.П. Хомоновым в 1961 г. от западнобурятского сказителя Буры Барнакова (Новикова О., 2023). В его первых 20 строках из общего звукоряда сказания *G-(a)-b-c-d-(es)* задействованы только ступени *g-b-c-d*. При этом зона ступени *g* составляет 180 центов, *b* – 160, *c* – 150, *d* – 220 центов. Поскольку зона одной ступени может превышать тон, в начальных строках сказания звукоряд *g-b-c-d* принимает вид *g-a-h-d*, *g-a-c-d* и т.д.

Учет контуров ступеней при звуковысотной сегментации позволяет выявить их инвариантный набор, характерный для локальной или жанровой традиции. Например, в песнях бурят Кабанского района Республики Бурятия определено 32 тонемы (соединений ступеней с контурами), причем наиболее богаты контурами те ступени, которые образуют трихордную ангемитонную основу *a-c-d* в четырех-, пятизвучных ладах типа *e-A-c-d*, *A-h-c-d-e*, *A-c-d-e*, *A-h-c-d-es* и пр. (Новикова О., 2014). Трехзвучный звуко-ряд *түүрэлгэ* Р.Э. Эрдынеева представлен 42 тонемами, часть которых основана на сочетании двух видов контуров (Новикова, О., 2011), т.е. здесь тонем гораздо больше. Кроме того, в песнях не наблюдается сложившейся системы тонем, которая обнаруживается в *түүрэлгэ*, что объясняется, видимо, профессиональным характером эпической традиции и более высоким культурным статусом улигеров по сравнению другими музыкально-жанровыми традициями бурятской интонационной культуры. Противопоставление эпоса и песен по сложности и системной значимости звуковысотных контуров видится одним из проявлений жанрового мышления этнофоров.

Таким образом, при первоначальной сегментации звукового потока в попытке отразить высотную составляющую в пятилинейной нотации необходимо проведение процедур, связанных с установлением инвариантного звуко-ряда в условиях широких зон реализации его ступеней. Это нужно для того, чтобы сделать звуковысотную запись инвариантной – т.е. передать высотное варьирование ступеней относительного инвариантного звуко-ряда с помощью знаков микроальтерации. Если зоны ступеней небольшие (в пределах полутона–тона), установление инвариантного звуко-ряда возможно на основе среднестатистических показате-

лей высот звуковысотных сегментов, например, через функцию статистического выделения высотных центров *Dynamic Calculation* программы *Speech Analyzer*. Однако при широких зонах ступеней или при их дрейфе на разных участках композиции статистические показатели необходимо подкреплять системным анализом текста (Мазепус В., 1993), направленным на выявление ладовых свойств ступеней звукоряда.

Следствием такого методологического подхода к звуковысотной сегментации может стать не просто аналитическая, но комплексная нотация (Алексеев Э., 1990), при которой инвариантная запись звуковысотности в нотировке дополняется комментариями исследователя, ее объясняющими. Так, применительно к улигеру «Тохоной Ганса Тойлэн» такого рода комментарии поясняют нотирование его начальных строк в звукорядах *g-b-c-d*, *g-a-h-d*, *g-a-c-d* и т.д., представляющих не разные лады, но отражающих высотную вариантность ступеней в одном ладу *G-(a)-b-c-d-(es)* (Новикова О., 2023).

Ритмическая сегментация звукового явления в ряде случаев также бывает затруднена из-за явления ритмической зонности, при которой хорошо заметна ритмическая вариативность длительностей сегментов – вплоть до исчезновения слухового ощущения кратности длительностей разного масштаба (четвертей восьмым, восьмых шестнадцатым и пр.). Примечательно, что таких образцов достаточно немного: все они относятся к жанру песен (*дуун*) в исполнении выдающихся носителей традиции. Думается, это объясняется исключительной ритмической свободой и мелодической вариативностью, проявляющейся лишь в песенном жанре.

Песни в силу своей жанровой специфики ориентированы на показ красоты и мелодической изощренности напевов,

тогда как, например, в улигерах на первый план выходит четкое произнесение слов с целью донесения до аудитории смысла эпического повествования (Новикова О., 2025), в скотоводческих заговорах и колыбельных – монотонность и повторность ритмики для осуществления психорегулятивной и заговорной функций. Это также следует признать проявлением жанрового мышления носителей бурятской народной культуры.

Один из примеров такой ритмической вариативности и высокого уровня мастерства исполнения – историческая песня «Шоно Батор», записанная от А.Д. Прушенова в с. Аршан Тункинского района Республики Бурятия³ (пример 1). Чтобы определиться с длительностями сегментов в ней и диапазоном их варь-

ирования, понадобилось замерять длительность каждой из слоговот и высот внутри распевов в программе *Adobe Audition*. Далее была принята установка, что зоны разных длительностей не пересекаются. Инвариантные ритмические сегменты выявлялись путем вычисления среднеарифметического значения для каждой из длительностей. Среднеарифметическим для восьмой длительности стало 0,29 с (колебания от 0,22 до 0,37), для восьмой с точкой – 0,5 (колебания от 0,43 до 0,61), для четверти – 0,73 (от 0,72 до 0,76) и т.д. В инвариантной ритмической записи на нотном стане в примере 1 наиболее заметные отклонения от среднестатистических показателей каждой длительности обозначены прямыми и обращенными лунками над нотами (полуферматами).

Пример 1. Историческая песня «Шоно Батор» (исп. А.Д. Прушенов)

Шэ-нэ - нэ - н(э), шэ - нэ - нэ - н(э) мо - до - ни

Шэл - бэ - нэ на - ма - ень - (дя) гай - хы - та.

Сэ - рэ - н Гал - да - н(а) а - хай - н

Ху - дал - ша хо - бууш - (т)ы - н(е) гай - хы - та.

Шэнэнэн модони
Шэлбэнэ намааень гайхыта.
Сэрэн Галдан ахайн
Худалша хобуушын гайхыта.

Деревя лиственницы
Иголкам хвой удивитесь.
Сэрэн Галдана брата
Лживости удивитесь⁴.

Помимо проявлений звуковысотной и ритмической инвариантности на уровне сегментов в бурятских напевах есть и инварианты более высокого порядка. Один из таких инвариантов связан со сло-

ритмическим строением мелостроки как базовой единицы музыкальной композиции фольклорных напевов независимо от их жанровой принадлежности, тогда как типы мелостроковых единств для разных

жанров различаются. В песнях мелостроки соответствуют поэтическим строкам и группируются в двустипия, а затем в четырехстрочные (как правило) строфы (Новикова О., 2010а); в улигерах мелостроки, отвечающие одной, реже – двум поэтическим строкам, объединяются в тирады (Новикова О., 2011; 2025); в скотоводческих заговорах тенденцию к группировке в двустипия проявляют лишь текстовые строки, аналогичные песенным (Кондратьева Н., 2011); в колыбельных группировка строк зависит от моделируемой жанровой традиции (Новикова О., 2017).

Мелостроки бурятских напевов регулярно делятся на полустроки (наблюдаемый уровень), полустроки – на блоки, блоки на времена, времена на доли, доли на части (абстрактные уровни) (см. об этом: (Новикова О., 2025; Мазепус В., 2002)). Очевидно, иерархия ритмических уровней мелостроки – полустрок, блоков, времен и пр. – представляет собой некую инвариантную метрическую (слогоритмическую) схему, которая существует в сознании исполнителя и по канве которой он ритмизует пропеваемый текст в зависимости от слоговой и словной длины строк. Таким образом проявляется метроритмическое или архитектурное мышление этнофоров.

Не случайно в трех сотнях начальных мелострок сказания «Тохоной Ганса Тойлэн» всего 16 слогоритмических рисунков первых полустрок, 5 – вторых полустрок, которые, по-разному группируясь, породили всего лишь 36 разных рисунков мелострок нормативной длины. Эти же закономерности проявляются в удлинённых строках, иногда возникающих в сказании за счет наращивания (обычно дублирования) первой полустроки (Новикова О., 2025).

При этом граница полустрок в архитектонико-ритмической структуре раз-

ных мелострок всегда остается на фиксированном месте. Распевая песенную строфу, эпическую тираду, строки песенного типа внутри заговоров или колыбельных, исполнитель всегда соизмеряет однопорядковые внутренние части разных строк между собой. В результате внутри мелостроки возникают мотивы, каждый из которых соответствует слову в статистически преобладающих трехсловных строках (Мазепус В., 2002), т.е. в первой полустроке содержится два мотива, соответствующих блокам, во второй, как правило, один, отвечающий полустроке.

Такого рода деление мелостроки на три мотива характерно, например, для улигера «Тохоной Ганса Тойлэн»: именно по мотивам вариантно изменяется улигерный напев в процессе развертывания целостной эпической композиции (Новикова О., 2025). Даже в примере 1 данной статьи, ритмическая сегментация в котором вызывала сложности, однопорядковые мотивы мелострок, соответствующие словам, внутри мелострофы соразмерны по времени звучания.

С учетом внутренней инвариантной архитектонико-ритмической структуры мелостроки исполнители исправляют допущенные ими мелодические неточности. Так, в примере 2, записанном в п. Новокутский Нукутского района Иркутской области от В.В. Хубракова⁵, чуждый для данного типового напева первый мотив четвертой мелостроки, соответствующий ее первому слову (в нотировке он обведен), во второй строфе исполнитель исправил на верный.

В то же время инвариантные архитектурно-ритмические структуры мелострок показывают различие ритмики песен и улигера. В песнях каждый из иерархических уровней строки (полустрока, блок, время и пр.) может делиться поровну либо ямбом или хорем, как следствие, в песенных строках наблюдается огром-

Пример 2. Историческая песня «Шоно Батор» (исп. В.В. Хубраков)

Шэ - нэ - һэ - н, шэ - нэ - һэ - н мо - до - ной

Шэ - л(э) - бэ - (ла) на - маа - нии - нь гай - хаш - тай.

Шэ - рүү[н] э - нэ а - хай - мни

Ху - да - л - ша - (ла) хо - буу - шань гай - хаш - тай.

Шэнэнэн, шэнэнэн модоной
 Шэлбэ намаанинь гайхаштай.
 Шэрүүн энэ ахаймни
 Худалиша хобуушань гайхаштай.

Деревянные лиственницы
 Иголки хвои удивительны.
 Жестокое брато моего
 Лживые наветы удивительны.

ное разнообразие ямбического и хореического контекстов, нередко последовательности стоп одного вида (Мазепус В., 2002). В улигере же контексты редки, встречаются лишь однократно в первой полустроке, отсутствуя во второй (Новикова О., 2025). Как уже отмечалось, слогоритмическая унификация улигера и богатство ритмов в песнях является важнейшим критерием различия этих двух жанров, что также вскрывает закономерности жанрового мышления исполнителей.

Важнейшим аргументом в пользу инвариантной природы архитектурно-ритмической структуры мелостроки представляется тот факт, что именно на ее основе устанавливается родство вариантов одного типового напева, даже в том случае, если напев «приспосабливается» к короткой песне *богони дуун* или долгой *ута дуун*. В примере 3 приводятся сначала первые, затем вторые строки песни-загадки *таабари дуун* № 78 (Дугаров Д., 1980, с. 77]), застольной *архиин дуун* № 77 (Дугаров Д., 1980, с. 77]), записанных в Тункинском районе

Бурятии от одного и того же исполнителя, и ёхора № 106 из Боханского района Иркутской области (Дугаров Д., 1980, с. 98)⁶. Вертикальными чертами показаны мелодические соответствия между напевами, заключающиеся в совпадении слогонот и выделенных ритмически или позиционно звуков внутри распевов в соответствующих мотивах сравниваемых мелострок.

Показательно, что один и тот же типовой напев в своих вариантах представлен ладовзукорядами $A-c'-d'-e'$, $A-c'-d'-e'$ и $A-h-c'-d'-e'$. Отметим, что воплощение вариантов одного и того же напева в ладах типа $A-c-d-e$, $A-h-c-d$ и $A-h-c-d-es$, т.е. на ангемитонной основе $A-c-d-e$, в которой верхняя ступень имеет широкую зону реализации e / es и может заполняться полутоновой ступенью, а также наращиваться за счет добавления субтона и ступени сверху, в целом характерно для западнобурятской традиции и проявляется как в песнях (Новикова О., 2010б; 2014), так и в эпосе (Новикова О., 2023).

Пример 3. Сравнение первой и второй строк песни-загадки, застольной песни и боханского ёхора

1) $\text{♩} = 88$
Ха - ра да - лан ха - жуу - да

2) $\text{♩} = 80$
Ам - бан (э) сэ - бор бо - го - ны - тай - най

3) $\text{♩} = 88$
Ху - ра - га - ноо лю (ну) - я - ндо лю хо - те - р(а) - уу - ла - сы.

Ха - ра - лын а - ла - н(а) я - ла - с(а) - гэ.

А - ла - ха - н(а) я - бан о - роо - лби.

Хоо - лой - ёо лю су - ря - нда (о) лю зу - гаа - (о) - лю - сл.

Это дает основание для нахождения еще одной инвариантной структуры, проявляющейся в области ладового мышления носителей традиции: общим для западных бурят ладовзукоряде *e-A-h-c-d-e-f* с преимущественным преобладанием в качестве основного тона (финалиса напевов) ступени А. Следовательно, именно на этот инвариант, существующий в сознании представителей западно-бурятской этнолокальной общности, они ориентированы при воспроизведении типовых напевов.

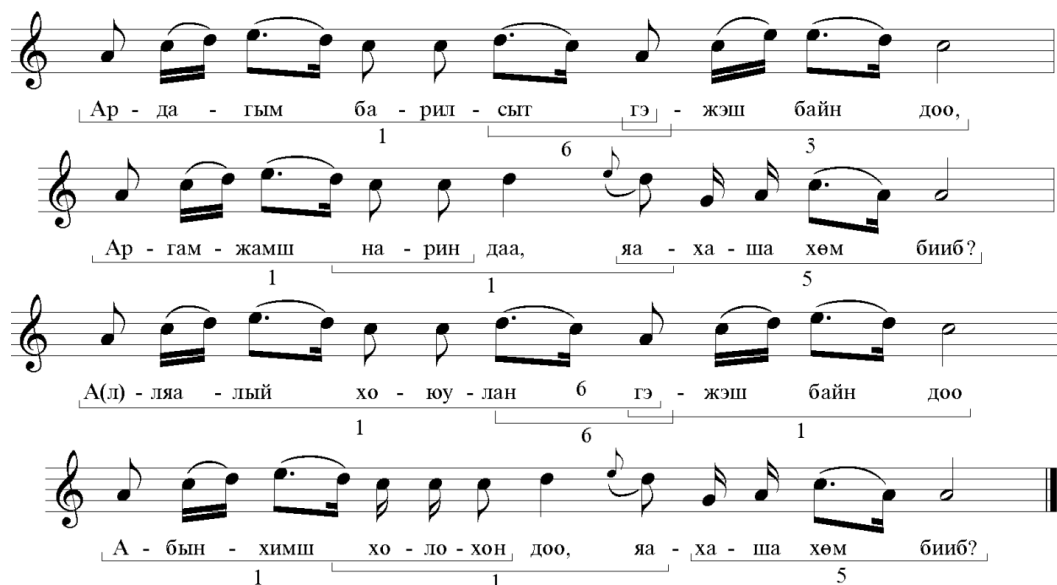
Еще один род ладомелодических инвариантов обнаруживается в хоринских и селенгинских песнях пентатонического стиля: это интонационные модели, выделенные на основе их повторяемости, складывающиеся в составные интонационные

модели, состоящие из основы и прибавленных к ней «аффиксов» (Новикова О., 2010а). Сочетаясь друг с другом, они закрывают практически полностью пространство напевов, обеспечивая интонационное единство песен пентатонического стиля, даже если они спеты в разных пентатонических ладах. В примерах 4 и 5 приведены хоринская песня-прославление *магталнууд* № 14 в пентатоническом ладу IV (Дугаров Д., 1964, с. 59) и селенгинская любовная песня *инагай дуун* № 80 в ладу V (Дугаров Д., 1969, с. 89), нижними скобками в них показаны интонационные модели за их номерами. Последовательность интонационных моделей в строках обеих песен совпадает, позволяя говорить об этих образцах как о двух вариантах одного и того же типового напева.

Пример 4. Хоринская песня-прославление



Пример 5. Селенгинская любовная песня



Таким образом, типовой песенный напев – это еще один инвариант высокого порядка, относящийся к области мелодического мышления носителей традиции. Такое понимание типового напева дополняет определение данного понятия из статьи Г.Б. Сыченко, Е.Л. Крупич (Тирон) и О.С. Пинжиной: «под типовыми напевами нами подразумеваются характерные для данной локальной традиции мелодические образования, обладающие комплексом признаков: неприуроченность, политекстовость и типизированность структуры» (2006, с. 40). Нельзя не согласиться также с мнением авторов о том, что «типовые напевы образуются на пересечении характерных для данной локальной традиции ритмических и звуковысотных моделей» (Сыченко, Г.,

2006, с. 40). Действительно, в бурятской фольклорной традиции типовой напев представляет собой инвариантную мелодическую структуру, оформленную в архитектонико-ритмическом отношении как мелострока либо двустилие, которая становится основой для мелодического или слогоритмического варьирования.

Именно на эту основу «нализываются» украшения, если исполнитель желает продемонстрировать свое мастерство орнаментирования типового напева. В примере 6 приводится *ульгэрэй дуун* 'эпическая песня' про Гэсэра, записанная в с. Новоленино Нукутского района Иркутской области от М.С. Осоповой⁷, в которой орнаментальный слой выписан петитными нотами. Она спета на тот же типовой напев, что и пример 2.

Пример 6. Эпическая песня (исп. М.С. Осопова)

Бу - раа - д о - роо (нэ) - р(е) - е - н(э) га - ра - ха(л)

У - лан - (га) ша - р(а) - га - л(а) на - ра - н(а) лэ(л).

У - ла - д(а) зо - нии - е - н(э) э - р(э) - ен(ь) буу - han

А - бай - л(а) Гэ - сэ - р(э) хү - бүү - н(и) лэ(л).

*Бураад ороо эрхен гараха
Улаан шаргал наран лэ.
Улад зонишень эрхен бууһан
Абайл Гэсэр хүбүүн лэ.*

Поднимающееся, обозревая землю бурятскую,
Красно-желтое солнце.
Спустившийся, обозревая всех людей,
Абай Гэсэр молодец.

Таким образом, идеальные инварианты, которые находятся в сознании носителей традиции, пронизывают буквально все уровни организации бурятских фольклорных мелодий, от отдельных сегментов до единиц архитектоники. На основе этих инвариантов срабатывает механизм распознавания текста как принадлежащего к традиции в целом, к локальному стилю, уровню мастерства отдельного

исполнителя. В выявлении инвариантов разного уровня автору настоящей статьи видится способ «сделать проклятую аналитическую зависимость от текста *дверью* в аналитическую независимость» (Земцовский И., 2002, с. 103), «убив музыку текстом – оживить ее потом своим анализом» (Земцовский И., 2002, с. 102), обнажив механизмы тектопорождения в культуре.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ В НОТНЫХ ПРИМЕРАХ

↓, ↑ – понижение и повышение высоты менее чем на полтона
 | – отмена микроальтерации
 ↘, ↗ – глissандирование вниз, вверх
 ~, ^ – микроукорочение и микроудлинение длительности
 ^, ~ – мордентообразное однократное изменение высоты с центральным высоким тоном в конце, начале сегмента
 Уменьшенные ноты без штилей – определенные в высотном отношении пределы глissандирования
 Петитными нотами в ряде случаев выписаны украшения

"8" под скрипичным ключом – октавная транспозиция вверх
 Двойная простая тактовая черта – конец музыкально-поэтической строфы
 В подтекстовке добавленные при пропевании звуки заключены в круглые скобки, выпавшие – в квадратные скобки; слоговые распевы переданы группировкой нот под одно ребро, если это невозможно – с помощью лиги.
 Все остальные обозначения (в том числе, группетто, трелей, форшлагов) соответствуют принципам стандартной пятилинейной нотации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Запись осуществлена в июле 2003 г. Н.М. Кондратьевой, О.В. Новиковой, Н.С. Капицыной, А.А. Качусовой и Р.Н. Павловой в с. Усть-Эгита Еравнинского района Республики Бурятия.

² Измерения проводились с помощью программы *Speech Analyzer* Летнего института лингвистики.

³ Запись сделана в июне 2007 г. О.В. Новиковой и Д.Д. Дондуповым.

⁴ Здесь и далее в примерах, нотированных автором статьи, приводятся первые строфы

двух- или трехстрочных песен; бурятский нормативный текст и его перевод на русский язык подготовлены кандидатом филологических наук Аюной Санжижаповной Дылгыровой.

⁵ Запись сделана в июле 2012 г. О.В. Новиковой и А.В. Золотухиной.

⁶ Для удобства сравнения здесь и далее все напевы, нотированные Д.С. Дугаровым, приведены к одной высоте звукоряда.

⁷ Запись сделана в июле 2012 г. О.В. Новиковой и А.В. Золотухиной.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1976. 288 с.

Алексеев Э.Е. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. М.: Сов. композитор, 1990. 168 с.

Дугаров Д.С. Бурятские народные песни: В 3 т. Т. 1. Песни хори-бурят. Улан-Удэ: БКНИИ, 1964. 443 с.

Дугаров Д.С. Бурятские народные песни: В 3 т. Т. 2. Песни селенгинских бурят. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1969. 342 с.

Дугаров Д.С. Бурятские народные песни: В 3 т. Т. 3. Песни западных бурят. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1980. 280 с.

Земцовский И.И. Апология текста // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 100–110.

Кондратьева Н.М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: новые теоретические и технологические подходы // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. 2. М., 2006. С. 31–41.

Кондратьева Н.М. Проблема и методы звуковысотной сегментации в этномузыкологии // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 1. С. 89–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-89-96.

Кондратьева Н.М. Специфика минимальных высотных инвариантов в музыкальном фольклоре коренных народов Сибири // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 105–115. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-105-115.

Кондратьева Н.М., Новикова О.В. Бурятские скотоводческие заговоры // Религиозный опыт народной культуры. Народная вера и народное творчество. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 206–226.

Мазепус В.В. Универсально-грамматический подход в культурологии. Новосибирск, 1993. 48 с.

Мазепус В.В., Новикова О.В. Музыкально-ритмическое воплощение бурятского песенного стиха //

REFERENCES

Alekseev, E.E. (1976), *Problemy formirovaniya lada (na materiale yakutskoj narodnoj pesni)* [Problems of the formation of the fret (based on the material of the Yakut folk song)]. Moscow, 288 p. (in Russ.)

Alekseyev, E.E. (1990), *Notnaya zapis' narodnoi muzyki: teoriya i praktika* [The notation of folk music: theory and practice], Moscow, 168 p. (in Russ.)

Dugarov, D.S. (1964), *Buryatskie narodnye pesni: V 3 t. T. 1. Pesni hori-buryat* [Buryat national songs. In 3 vol. Vol. 1. Songs of Khory Buryat], Ulan-Ude, 443 p. (in Russ.)

Dugarov, D.S. (1969), *Buryatskie narodnye pesni: V 3 t. T. 2. Pesni selenginskih buryat* [Buryat national songs. In 3 vol. Vol. 1. Songs of Khory Buryat], Ulan-Ude, 342 p. (in Russ.)

Dugarov, D.S. (1980), *Buryatskie narodnye pesni: V 3 t. T. 3. Pesni zapadnykh buryat* [Buryat national songs. In 3 vol. Vol. 3: Songs of Western Buryat], Ulan-Ude, 280 p. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2006), "To the concept of pitch organization for traditional music: new theoretical and technological approaches", *Pervyi Vserossiiskii kongress fol'kloristov* [The first all-Russian Congress of folklorists], vol. 2, Moscow, pp. 31–41. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2024), "Problem and methods of pitch segmentation in ethnomusicology", *Journal of Musical Science*, Vol. 12, no. 1, pp. 89–96. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-89-96. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (2025), "Specificity of minimal pitch invariants in musical folklore of indigenous peoples of Siberia", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 1, pp. 105–115. DOI: 10.24412/2308-1031-2025-1-105-115. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M., Novikova, O.V. (2011), "Buryat cattle incantations", *Religioznyy opyt narodnoj kul'tury. Narodnaya vera i narodnoe tvorchestvo* [Religious experience of folk culture. National belief and folk art], Saint Petersburg, pp. 206–226. (in Russ.)

Музыкальная культура как национальное и мировое явление: Материалы междунар. науч. конф. Новосибирск, 2002. С. 88–103.

Новикова О.В. Пентатоника в песенной традиции бурят. Новосибирск: Окарина, 2010а. 180 с.

Новикова О.В. Звуковысотность в вариантах типовых напевов бурятских песен // Протяжные песни монгольских народов. Улан-Удэ, 2010б. С. 111–122.

Новикова О.В. Звуковысотная организация восточнобурятских *түүрэлгэ* // Музыковедение. 2011. № 5. С. 33–38.

Новикова О.В. Звуковысотные структуры в народных песнях западных бурят Кабанского района Республики Бурятия // Языки и фольклор коренных народов Сибири. № 2 (вып. 27). Новосибирск, 2014. С. 81–96.

Новикова О.В. Роль колыбельных в сохранении традиций бурятских этнолокальных групп // «Родина» как константа культуры: Междунар. науч. очно-заоч. конф. (Майкоп, 30 нояб. – 3 дек. 2017 г.): Материалы конф. Майкоп: ЭлИТ, 2017. С. 198–204. URL: <http://201824.selcdn.ru/elit-059/index.html>. (дата обращения: 06.02.2026).

Новикова О.В. Методика ладового анализа бурятского эпического сказания «Тохонойн Ганса Төөлэн» // Вестник музыкальной науки. Т. 11, № 2. 2023. С. 124–137. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-124-137.

Новикова О.В. Слогоритмическая организация улигера «Тохонойн Ганса Тойлэн» Буря Барнакова // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 98–114. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-98-114.

Сыченко Г.Б., Крупич Е.Л., Пинжина О.С. Типовые напевы в интонационных культурах тюрков Южной Сибири: проблемы изучения // Народная культура Сибири: Материалы XV Науч. семинара-симпоз. Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. Омск, 2006. С. 36–40.

Mazepus, V.V. (1993), *Universal'no-grammaticheskii podkhod v kul'turologii* [Universal-grammatical approach in culturology], Novosibirsk, 48 p. (in Russ.)

Mazepus, V.V., Novikova, O.V. (2002), "Musical and rhythmic Implementation of the Buryat song verse", *Muzykal'naya kul'tura kak nacional'noe i mirovoe yavlenie* [Musical culture as a national and world phenomenon], Novosibirsk, pp. 88–103. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2010a), *Pentatonika v pesennoi traditsii buryat* [Pentatonics in the Buryat song tradition], Okarina, Novosibirsk, 180 p. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2010b), "The Pitch in the versions of the typical melodies of the Buryat songs", *Protyazhnye pesni mongol'skikh narodov* [Long songs of Mongolian peoples], Ulan-Ude, pp. 111–122. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2011), "Zvukovysotnaya organizatsiya vostochnoburyatskikh tyyrelge", *Muzykovedenie* [Musicology], no. 5, pp. 33–38. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2014), "Pitch structures in folk songs of the Western Buryats of the Kabansky District of the Republic of Buryatia", *Yazyki i fol'klor korennykh narodov Sibiri* [Languages and folklore of the indigenous peoples of Siberia], no. 2 (vol. 27), pp. 81–96. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2017), "The role of lullabies in preserving the traditions of Buryat ethnolocal groups", *"Rodina" kak konstanta kul'tury* ["Homeland" as a cultural constant], Maykop, pp. 198–204, Available at: <http://201824.selcdn.ru/elit-059/index.html> (Accessed 6 February 2024). (in Russ.)

Novikova, O.V. (2023), "Methodology of modal analysis of the Buryat epic «Tokhonoin gansa Tөөлэн»", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 124–137. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-124-137. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2025), "Syllabic rhythmic organization of the uliger «Tokhonoin Hansa Toylen» by Bura Barnakov", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 98–114. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-98-114. (in Russ.)

Sychenko, G.B., Krupich, E.L., Pinzhina, O.S. (2006), "Typical melodies in the intonation cultures of the Turks of Southern Siberia: problems of study", *Narodnaya kul'tura Sibiri* [Folk culture of Siberia]. Omsk, pp. 36–40. (in Russ.)

Zemcovskij, I.I. (2002), "Apologia text", *Muzykal'naja akademiya* [Academy of music], no. 4, pp. 100–110. (in Russ.)

Сведения об авторе

Новикова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН (Новосибирск)

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Author Information

Olga V. Novikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of the Musical Education and Enlightenment Chair at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, employee of the Sector of Folklore of the Peoples of Siberia, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Поступила в редакцию 16.03.2026

После доработки 15.05.2026

Принята к публикации 23.05.2026

Received 16.03.2026

Revised 15.05.2026

Accepted for publication 23.05.2026