

Научная статья

УДК 398.224(=512.157)

DOI 10.25587/2782-4861-2025-4-111-119



РИТМИЧЕСКИЙ КАДАНС В ДЖИЭРЭТИИ ЫРЬЯ ЯКУТСКОГО ОЛОНХО ВИЛЮЙСКОЙ ТРАДИЦИИ: УРОВЕНЬ КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ

А. С. Ларионова

Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН,

Якутск, Россия

e-mail: degerenan@mail.ru

Аннотация. В настоящее время наиболее разработанной областью исследования якутской народной песни являются ладозвукорядные, жанрово-тематические, стилевые, терминологические закономерности и особенности. Имеются лишь отдельные разработки по метроритмике, композиционной структуре и ритмическим кадансам в якутском олонхо. С этой точки зрения представляемое исследование является актуальным.

Цель работы – изучить специфику ритмического каданса в песнях *джиэрэтии ырья* из олонхо «Могучий Эр Соготох» В. О. Каратаева на композиционном уровне. Соответственно поставленной цели необходимо решить следующие задачи: изучить методологию ритмического кадансирования и композицию в профессиональной музыке; рассмотреть ритмические кадансы на уровне композиционной структуры в *джиэрэтии ырья* олонхо вилюйской традиции; выявить особенности заключительного и межстрокового ритмического кадансирования в *джиэрэтии ырья* олонхо В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох».

В исследовании ритмических кадансов опирались на методологию М. Г. Кондратьева. В данной работе нами использованы методы музыковедческого анализа, сравнительного изучения, структурного анализа текстов, абстрагирования при выделении общих черт и системного подхода.

Нами описано творчество В. О. Каратаева, яркого представителя вилюйской исполнительской традиции. Также нами рассмотрены виды кадансов в профессиональной музыке, определена ритмическая организация кадансов в *джиэрэтии ырья* олонхо «Могучий Эр Соготох» В. О. Каратаева, изучены межстроковые (М. Г. Кондратьев) и заключительные ритмические кадансы.

Результаты исследования показали функциональную основу согласованности стихового текста и напева в *джиэрэтии ырья* олонхо, которую осуществляет ритм. Установили, что межстроковые ритмические кадансы оптимальнее определять как межстроковые. Их определение уточнено как полный и неполный межстроковые кадансы, что зависит от окончания кадансов устоем или неустоем. Заключительный каданс обозначен как полный в связи с обязательным окончанием его устоем и всегда расположен в конце всей песни. Он интонационно идентичен побудительному предложению интонации зачина *джиэрэтии ырья*, который близок побудительному предложению.

Ключевые слова: песня; джиэрэтии ырья; олонхо; ритмический каданс части; заключительный ритмический каданс; межстроковый каданс строки; композиция; вилюйская традиция; связь слова и музыки; функциональность напевов олонхо

Для цитирования: Ларионова А. С. Ритмический каданс в *джиэрэтии ырья* якутского олонхо вилюйской традиции: уровень композиционной структуры. *Эпосоведение*. 2025;4(40):111–119. <https://doi.org/10.25587/2782-4861-2025-4-111-119>.

Original article

Rhythmic cadence in *jieretii yrya* the Yakut olonkho of the Vilui tradition: composition structure level

Anna S. Larionova

Institute of Humanities Research and Indigenous Studies of the North RAS SB, Yakutsk, Russia
e-mail: degerenan@mail.ru

Abstract. Currently, the most developed area of study of Yakut folk songs are hand-sounding, genre-themed, style, terminological patterns and features. There are only separate developments in metrorhythms, compositional structure and rhythmic cadence in the Yakut Olonkho. From this point of view, the presented study is relevant.

Purpose of the work was to study the specifics of rhythmic cadence in the songs of *jieretii yrya* from olonkho V. O. Karataev at the compositional level. Accordingly, the following objectives should be achieved: study the methodology of rhythmic cadencing and composition in professional music; consider rhythmic cadences at the level of compositional structure in the *jieretii yrya* olonkho of the Vilui tradition; to identify the features of the final and interline rhythmic cadence in *jieretii yrya* of olonkho *The Mighty Er Sogotokh* by V. O. Karataev.

In their work, in the study of rhythmic cadences, they relied on the methodology of M. G. Kondratiev. In this work, we have used methods of musical analysis, comparative study, structural analysis of texts, abstracting in highlighting common features and a systematic approach. We described the creation of V. O. Karataev, a bright representative of the Vilui performing tradition. We also considered the types of cadences of professional music, determined the rhythmic organization of cadences in *jieretii yrya* of olonkho *Mighty Er Sogotokh* by V. O. Karataev, interstrophes (by M. G. Kondratiev) and final rhythmic cadences.

The results of the study showed the functional basis of the consistency of the verse text and the chant in the *jieretii yrya* olonkho, which is carried out by the rhythm. It was found that interstrophic rhythmic cadences are more optimally defined as interlinear. Their definition is specified as complete and incomplete interline cadences, which depends on the end of the cadences with or without stability. The final cadence is indicated as complete due to the mandatory end of its structure and always at the end of the song. It is intonationally identical to the inducing sentence of the intonation of the origin of *jieretii yrya*, which is close to the inducing sentence.

Keywords: song; *jieretii yrya*; olonkho; rhythmic cadence of parts; final rhythmic cadence; interstrophe cadence of lines; composition; Vilui tradition; connection of word and music; functionality of olonkho chants

For citation: Larionova, A. S. Rhythmic cadence in *dzhieretii yrya* the Yakut olonkho of the Vilui tradition: composition structure level. *Eposovedenie*. 2025;4(40):111–119 (in Russian). <https://doi.org/10.25587/2782-4861-2025-4-111-119>.

Введение

Цель статьи – исследовать особенности ритмического каданса в *джиэрэтии ырья* в вилуйском олонхо В. О. Каратаева. Цель исследования определила следующие задачи: изучить методологию исследования ритмического каданса и композиционную структуру в музыке; рассмотреть ритмические кадансы на уровне композиционной структуры в *джиэрэтии ырья* олонхо вилуйской традиции; изучить ритмические кадансы: заключительные и межстроковые в олонхо В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготокх».

Методологической основой исследования стала работа М. Г. Кондратьева «О ритме чувашской народной песни» [1]. Также опирались на труды Е. М. Мелетинского [2; 3], Б. В. Томашевского [4; 5]. В сфере внимания были труды музыковедов Э. Е. Алексеева [6; 7], Б. В. Асафьева [8], И. И. Земцовского [9], В. А. Котели [10], Н. Н. Николаевой [7; 11], Ф. А. Рубцова [12], И. В. Способина [13]. В работе использованы методы музыковедческого анализа, сравнительного изучения, структурированного анализа текстов, абстрагирования при выделении общих черт и системный подход. Материалом исследования нами выбрано олонхо вилуйской традиции В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготокх».

Важную функциональную роль во взаимодействии слова и музыки в *джиэрттии ырыа* олонхо выполняет ритм. «Ритмическая организация народных песен состоит из пересечения ритмов стиха и напева, и является формой их координации. Первый этап моделирования ритмического инварианта песни – выведение слоговых музыкально-ритмических форм (СМРФ). Для этого рассматривается сначала ритм словесного текста (тип стихосложения, формула стиха, строфика), затем ритм напева (тип ритмического периода, его композиции). Их координация на основе типовых формул слогового ритма в виде последовательности (цепочки) этих формул и является синтагматическим срезом ритмической модели песенного текста. Следующий этап моделирования – выявление парадигматических связей в группе родственных СМРФ и выявление их совокупностей – типов инвариантных ритмических структур» [10, с. 27].

В якутской традиционной песенности в *джиэрттии ырыа* взаимодействие слога-ритмической структуры словесного текста и напева достаточно прямое, что проявляется в совпадении структуры словесного текста с квантитативной ритмикой напева и зависимости мелодии от стиховой структуры. В данном исследовании нами рассмотрен уровень ритмического каданса в олонхо вилюйской традиции. В разграничении композиционной структуры важнейшую роль выполняют именно кадансы или каденции. Каденция по Б. В. Асафьеву выполняет замыкающую функцию и служит «предшествующему развитию смыкающим и тормозящим его синтезом» [8, с. 62]. Это своеобразный знак препинания, отделяющий одну композиционную структуру от другой. В отношении внимания именно к кадансам связано также с тем, что «кадансовые обороты являются показателями смыслового содержания или назначения лишь в древних песенных формах, не утративших непосредственной связи с породившими их речевыми интонациями» [там же, с. 104]. Ритмический каданс может иметь разные виды – это и удлинение опорного тона, и в виде сочетания опорного тона с паузой, и протяженный распев последнего слога.

Кадансом в музыке по И. В. Способину «называется последовательность нескольких звуков или аккордов, заключающих построение» [13, с. 185]. Каденция непосредственно предшествует цезуре. В профессиональной музыке его определяют как гармоническая цезура или как гармонический оборот, завершающий произведение или его часть. В музыке данное понятие менялось от эпохи к эпохе.

В песнях якутских олонхо ритм выполняет важнейшую роль. Об этом пишет Н. Н. Николаева: «В музыке олонхо ритм выполняет важную формообразующую функцию, основанную на контрасте временной организации вступительной, основной и заключительной частей песен-монологов героев эпоса» [11, с. 58]. В связи с этим мы рассмотрим временную ритмическую основу каденции заключительной части песен олонхо вилюйской традиции.

Каданс же в народной музыке по И. И. Земцовскому – это «песни с самыми различными соотношениями начал и концов. Одни вообще не имеют фиксируемые начала и концы: возникают и прекращаются будто бы спонтанно, *ad libitum*, т. е. необусловленно сугубо музыкальными причинами. Другие имеют вполне фиксируемое начало, но при этом музыкально не фиксируемый конец, наступающий вследствие немusических стимулов. Третьи имеют более или менее фиксируемое начало, но конец их таит тот или иной сюрприз, из сущности формы словно и не вытекающий (например, для окончания – прекращения, торможения движения привлекается совершенно новое мелодическое образование). Четвертые – групповые или хоровые – имея структурно ясные начала и концы, в то же самое время в своем живом звучании их никогда не акцентируют. Пятые имеют неоткристаллизовавшееся начало, но музыкально определенный конец. Шестые, наоборот, отмечены четким началом и позиционно слабым концом» [9, с. 247].

При изучении связи слова и музыки в песенной традиции «казалось бы, наиболее целесообразным ступить на привычный для музыковедения путь анализа, следуя которому музыкальное содержание народных песен определяется на основании их поэтических текстов. Но, сопоставив поэтические тексты веснянок, мы даже при известной “натяжке” не сумеем

обнаружить в них какого-то единого смыслового “стержня” или общей идеи, которой можно объяснить интонационную взаимосвязь их напевов» [12, с. 88]. В связи с этим в настоящее время взаимодействие напева и словесного текста исследуют с позиций композиционно-структурных и ритмических закономерностей.

Ритмический каданс был исследован М. Г. Кондратьевым на примере чувашской музыки. Он считает, что «в сферу ритмического кадансирования вовлекается не один протяженный силлабохронос музыкальной фразы, но вся ее вторая половина (второй мотив). <...> Ритмический каданс в народной песне – явление ритмическое по природе, но вместе с тем он является признаком расчлененности мелострофы, т. е. выполняет формообразующую функцию: одновременно со стиховой цезурой отмечает грани формы» [1, с. 53]. Изучение ритмического каданса в песенных разделах якутского олонхо необходимо, т. к. подобных исследований в якутской народной песне еще не проводилось.

Специфика ритмического каданса в композиционной структуре *джиэрэтии ырыа* олонхо

Специально ритмическим кадансам в *джиэрэтии ырыа* в олонхо в связи со словесным текстом внимание не уделялось. Тема каданса в *дэгэрэн ырыа* впервые изучена Э. Е. Алексеевым в его монографии «Проблемы формирования лада» в вопросе ладовых функций в напеве. Он доказывает наличие в якутской музыке понимание устоя и неустоя и постепенным осознанием вводнотоновости с переходом в якутской песенности к тонально-гармоническому мышлению. Он пишет: «Совместное рассмотрение субкварты и вводного полутона представляется вполне оправданным, так как в условиях монодической песенности они оказываются весьма близкими по своей функционально-интонационной сути. Субкварта и вводный полутон сильнее других вариантов вводных опор тяготеют в устой: субкварта – как акустически родственный звук, вводный полутон – как максимально приближенный в мелодико-линейном отношении. По-разному, но одинаково надежно они способствуют однозначному утверждению устоя» [6, с. 242]. На основании его исследований А. С. Ларионова считает, что в олекминских напевах «региональные традиции приленских улусов повлияли на изменение каденционной части попевки, изложенной малотерцовой интонацией в отличие от субквартовой каденции олекминского напева» [14, с. 77]. Таким образом, окончания каждой строки *дэгэрэн ырыа* олекминского улуса, которые выражены интонацией субкварты, он определяет как каденционный. Нижняя кварта (субкварта) (Алексеев) формирует также постепенное понимание ее как каденционной части (Ларионова). Э. Е. Алексеев также исследует отдельные вопросы связи слова и музыки в *джиэрэтии ырыа* олонхо В. О. Каратаева [6].

Н. Н. Николаева на основании разработок Э. Е. Алексеева впервые рассматривает лады напевов *джиэрэтии ырыа* в олонхо В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох», обнаружив в заключительной части тойука Сабыйа Баай Хотун интонационное выделение смещения в новый устой, подчеркивая, что «функциональные взаимоотношения тонов внутри звуковысотной системы выражают тенденцию к смещению ладового устоя, вызванного незакрепленностью его в ранних формах ладообразований» [11, с. 39]. Ею также рассмотрены ритмические закономерности напевов *джиэрэтии* олонхо В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох».

На основании разработок Э. Е. Алексеева и Н. Н. Николаевой мы приходим к выводу, что в напевах якутских народных песен *джиэрэтии ырыа* якутского олонхо отсутствует ладовая закрепленность устоев и неустоев, в напевах же виллюйской традиции, которую представляет олонхо «Могучий Эр Соготох» В. О. Каратаева ладовый устой уже имеет некоторую функциональную закрепленность и постепенно происходит формирование функциональных взаимоотношений тонов, что указывает на более поздний этап развития якутского олонхо В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох». Сам сюжет является переходным к героическим олонхо о защитниках племени, которые представляют эпос более позднего происхождения в сравнении с олонхо о родоначальниках племени и представляет собой завершающий кульминационный расцвет исполнительской традиции олонхо, после которого происходит его резкое угасание.

В якутском олонхо существуют различные исполнительские традиции. Каждая локальная традиция исполнения олонхо имеет свою специфику. Впервые об этом высказался Э. Е. Алексеев. Он пишет: «В традиционной якутской песенности прослеживаются несколько региональных стилей пения. Ведущие из них – приленский (центральный) и вилюйский. Основное различие между ними заключено в характере звукоизвлечения и в манере подачи текста. Вилюйские певцы предпочитают ритмически собранное, энергичное пение, четко подающее каждый слог (*этэн ыллыыр*). Приленские (к ним относятся певцы всей обширной центральной группы районов – в т. ч. амгинские, таттинские, усть-алданские) склонны к широкому и свободному мелодическому распева, к причудливо орнаментированному, изобилующему кылысахами пению (*тардан ыллыыр*)» [7, с. 9].

Среди локальных исполнительских традиций выделяется вилюйская реализация олонхо, как наиболее явно отражающая типично национальное в сказывании якутского эпоса. Специально вилюйские традиции исполнения олонхо изучены А. А. Кузьминой. Она считает, что «главным отличием композиции олонхо Вилюйского региона является песнопение-тойук “Кутурук салайар” (“Хвост направить”); не встречаются сказания большого объема. Не обнаружены тексты олонхо о заселении Среднего мира племенами ураангхай-саха (I), что объясняет отсутствие отдельных сюжетных мотивов. Группы олонхо о родоначальниках (II) и защитниках племени айыы и ураангхай саха (III) занимают особое место, представлены в равных количествах текстов. Не встречаются подтипы “родоначальники ураангхай-саха из чужого племени” и “родоначальник и его чудесный сын-бык”. Обнаруживается переход от второй группы сюжетов к третьей. Мотивы, характерные для олонхо Вилюйского региона, имеют различные напластования (ранние и поздние)» [15, с. 21–22]. Ярким представителем вилюйской стилистики пения является В. О. Каратаев. Олонхосут В. О. Каратаев (1926–1990) является представителем вилюйской традиции исполнения олонхо. Он родился в Борогонском наслеге Вилюйского улуса. Своим учителем считал Т. П. Гоголева. В репертуаре В. О. Каратаева были олонхо «Модун Эр Соҕотох» («Могучий Эр Соготох»), «Эрбэхтэй Бэргэн бухатыыр» («Богатырь Эрбэхтэй Бэргэн»), «Оҕо Тулайах бухатыыр» («Богатырь Ого Тулаях»), «Уолуйа Боотур», «Дьэргэлгэн Сүүрүк аттаах Дьырибинэ Боотур» («Джирибинэ Боотур») [16, с. 44].

Песенные разделы в якутском сказании занимают довольно значительный объем в общем повествовании. Вилюйская традиция олонхо в исполнении В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» имеет масштабные объемы. Так, версия 1986 г. имеет 6377 стихотворных строк. В олонхо версии 1982 г. 72 песни, которые имеют 2254 строки из 6400 всего повествования. Они выполняют большую выразительную и драматургическую роль, неизменно чередуясь со словесной линией.

Н. Н. Николаева, изучая олонхо В. О. Каратаева «Эр Соготох», выявила особенности его исполнительской традиции. При анализе «Песни старухи» она замечает, что «ритмическое движение представлено равномерной пульсацией четвертных “слогонот”, положенных в основу “мелодико-текстового ритма”. Эта основная длительность является здесь временной единицей “внутрислогового распева”, которая превращает слоги тоюка в единообразные музыкальные стопы, ритмизуя тем самым любую, даже и подчеркнута прозаический текст» [7, с. 46].

Олонхо «Могучий Эр Соготох» из его репертуара является классическим исполнением сказания, которое в наиболее совершенной форме передано в творчестве олонхосута В. О. Каратаева. Об этом Э. Е. Алексеев пишет: «В. О. Каратаев был одним из последних из активных хранителей этой музыкальной традиции. Его искусство, запечатленное в нескольких записях, отличается не только высоким, словесно-поэтическим даром, но и свободным владением системой музыкально-поэтических средств, обязательным для истинного олонхосута. С этой точки зрения его эпическое творчество достигает того уровня художественного профессионализма, который был свойствен лучшим представителям устной музыкально-поэтической культуры [17, с. 45].

Олонхо «Могучий Эр Соготох» В. О. Каратаева включает в себя все богатство традиционной песенной культуры саха, показывающее наиболее типическое в вилюйской эпической традиции. В олонхо В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» стиль якутского традиционного пения *джиэрэтии ырыа* является музыкальной характеристикой положительных персонажей и относится к высшей духовной сфере олонхо. Его композиционную основу составляют тирады (долгие фразы), завершающиеся своеобразными полными и не полными кадансами. Здесь ритмические кадансы исследуются нами на уровне строки и композиционной структуры, так и в заключительной части напева. В профессиональной музыке полными кадансами считаются кадансы, заканчивающиеся на один из звуков T_3 , а «половинные каденции на неустойчивых ступенях, считая V ступень, когда она сопровождается не тоническим трезвучием, а, например, реальным или подразумеваемым доминантным трезвучием или доминантсептаккордом <...>». Половинные каденции выражают незаконченность музыкальной мысли и потому применяются внутри построения» [13, с. 186]. По М. Г. Кондратьеву ритмические кадансы «подразделяются на заключительные и внутрискрофовые (срединные). Заключительный каданс: никогда не распеваётся; в подавляющем большинстве случаев заполнен протяженным тоном; краткий тон, дополняемый паузой, в заключительном кадансе – редок; после долгого тона возможна и пауза» [1, с. 53–54].

В олонхо В. О. Каратаева «Могучий Эр Соготох» нами определены 3 вида ритмических кадансов: межстроковый, который мы обозначили как межстроковый каданс, является более мелкой единицей, чем композиционная структура и относится к неполному кадансу. На уровне композиционной структуры песни определяется заключительный каданс. В песенном разделе олонхо и заключительный ритмический каданс соотносится с определением М. Г. Кондратьева и является заключительным полным (А. С. Ларионова) кадансом в смысле фольклорной музыки. М. Г. Кондратьев считает, что «ритмический каданс обнажает грани следующего, более высокого уровня, чем ячейка, уровня ритмической группировки – объединения стоп-ячеек в более сложные единицы структуры» [там же, с. 55].

Если обратиться к межстроковому ритмическому кадансу в «Прощальной песне Туналыкан Куо» в версии 1986 г. [17, с. 71], то здесь во второй и третьей строках обнаруживается завершение на неустойчивом звуке *as*. Его можно назвать неполным межстроковым кадансом, соответственно те строки, которые заканчиваются устоем назовем полным межстроковым кадансом. Но уже в той же песне записи 1982 г. [там же, с. 70] все строки завершаются устоем *g*, то его можно ассоциировать с полным межстроковым кадансом. При этом каждый слог стихового текста представлен в музыкальном плане двумя восьмыми звуками, что является характерной спецификой вилюйского традиционного пения.

Заключительный ритмический каданс песни в якутском олонхо несколько не соотносится с определением М. Г. Кондратьева, что связано, видимо, с национальной спецификой якутской народной песни. В пении – это выражено интонационно и ритмически развернутыми распевками, богато расцвеченными. Они по структуре, интонационно, ритмически и темброво близки к зачинам в песнях олонхо, которые открываются словами *дьэ буо* ('ну, вот'), концентрирующими внимание слушателя на начало песни, либо раздела. Музыкально они близки межстроковым кадансам, которые обозначены отличными от зачина словами и выделяются в написании в отдельную строку. Этому способствует и то, что по долготе звучания они также практически равны долготе звучания каденции зачина *дьэ буо*. Заключительный каданс в песнях олонхо аналогично формуле «орнаментального кадансирования» зачина.

Н. Н. Николаева обнаружила в зачинах ямбическое наклонение ритма. Наклонение «выражено акцентным выделением второй доли, которая имеет значительную временную продолжительность. Последующее ритмическое дробление этой опорной доли замыкает ритмоформулу зачина, устанавливая ритмический пульс и темп основного напева песни. Последующее появление вокальных каденций осуществляется по принципу вариантного повторения, которое

членит, разделяет текст на периоды, тирады. Так, в соответствии с внутренним содержанием текста в песне формируются, вырисовываются однотипные интонационные “блоки” различной величины, воплощающие законченную, завершённую мысль» [7, с. 49].

Подобные «блоки» помогают понять и ритмическую структуру *джиэртэи ырыа*, в этом отношении М. Г. Кондратьев предлагает следующее: «“Ключ к пониманию” ритмической структуры чувашской народной песни дает метод анализа песни в совокупности нескольких ее вариантов. Этот метод позволяет выявить стабильные и нестабильные элементы ритмики и четко обозначить границы между ними. Обнаруживается существование простейших ячеек ритма. <...> Элементарный подсчет показывает весьма широкие пределы, в которых может трансформироваться ритмический рисунок песни, сохраняющей тем не менее свою узнаваемость, то есть свою интонационную индивидуальность» [1, с. 45].

Вывод М. Г. Кондратьева можно отнести к *джиэртэи ырыа* в олонхо, в связи с тем, что в них сложно найти основную ритмическую опору, например, в «Прощальной песне Туналыкан Куо». В записи данного напева 1982 г. заключительная каденция открывается тем же интонационным контуром, что и зачин, что связано с индивидуализированным интонационно-ритмическим контуром. Отличие между интонацией зачина с заключительной каденцией заключается в том, что он представлен краткими длительностями и значительно меньшей длительной временной звучания. Завершается заключительный каданс многократным утверждением опорного тона (устоя). В соотношении словесного текста и напева обнаруживается совпадение межстрочного каданса с последним слогом словесного текста, а заключительного каданса с последним слогом последней строки всей песни. Начальная интонация близка интонации побудительного предложения якутского языка, что показывает тесную связь слова и музыки в *джиэртэи ырыа* олонхо еще и на интонационном уровне. Об этом А. С. Ларионова на примере зачина в песенных разделах олонхо «Кыыс Дэбилийэ» пишет: «Восходящее интонирование соответствует вербальному ряду зачина, его возгласной побудительной функции. Зачин “Кёр субу!” (‘Посмотри вот это!’) содержит глагол побудительно фразы. Речевой интонации побудительных предложений якутского языка вообще свойственна начальная восходящая интонация» [18, с. 123]. Данная область якутской речи исследована И. Е. Алексеевым, который утверждает: «Относительно интонационной основы побуждения: в якутском языке наблюдается тенденция нарастающей интонации, т. е. показатели ритмомелодики умеренно восходящие с вариантными преломлениями» [19, с. 53].

Заключение

Таким образом, в вилюйской традиции исполнения *джиэртэи ырыа* на более малых ритмических структурах в композиционной структуре основную функцию осуществляют собственно ритмические кадансы. Нами выявлены полный и неполный кадансы, которые определены как межстрочный полный и неполные каданс. Сравнение взаимодействия стиха и напева на уровне строки показывает, что оно достаточно прямое. Полный ритмический заключительный каданс в вилюйской традиции обозначен как полный заключительный каданс, что связано, как и полный межстрочный каданс с утверждением устоя. Заключительный каданс расположен в завершающей части композиции всей песни, и он основан на вокализованном распеве последнего слога.

Соотношение слога-ритмической структуры слова и музыки в *джиэртэи ырыа* вилюйского олонхо точное и обнаруживается в зависимости напева от структуры словесного текста в квантитативной ритмике.

В перспективе требуется изучить подобное соотношение в ритмическом кадансе *дэгэрэн ырыа* олонхо вилюйского улуса, особенности вступительного раздела и вокализованных начальных и завершающих частей в песнях олонхо вилюйской традиции.

Литература

1. Кондратьев М.К. *О ритме чувашской народной песни*. Москва: Советский композитор; 1990:144.
2. Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора. В кн.: Баландин А.И. (ред.) *Фольклор. Поэтическая система: сборник научных трудов*. Москва: Наука; 1977:23–41.
3. Мелетинский Е.М. Миф и сказка. В кн.: Путилов Б.Н., Чистов К.В. (ред.) *Фольклор и этнография: сборник научных трудов*. Ленинград: Наука; 1970:139–148.
4. Томашевский Б.В. *Избранные работы о стихе*. Санкт-Петербург; Москва: Филологический факультет СПбГУ; Издательский центр «Академия»; 2008:448.
5. Томашевский Б.В. *Теория литературы. Поэтика*. Москва: Аспект Пресс; 1996:334.
6. Алексеев Э.Е. *Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни)*. Москва: Музыка; 1976:288.
7. Алексеев Э.Е., Николаева Н.Н. *Образцы якутского песенного фольклора*. Якутск: Кн. изд-во; 1981:100.
8. Асафьев Б.В. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка; 1963:376.
9. Земцовский И.И. О началах и концах, или песня как исполнительский процесс (памяти М.А. Василевича и Ф.А. Рубцова). В кн.: Якубовская Е.И. *Русский фольклор: материалы и исследования*. Т. 35. Санкт-Петербург: ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН; 2016:242–271.
10. Котеля В.А. *Теория песенного фольклора*. Учебно-методические материалы для выездных курсов повышения квалификации работников культуры в п. Борисовка, 20 февраля 2007 г. Белгород: Издание БГЦНТ; 2007:28.
11. Николаева Н.Н. *Эпос олонхо и якутская опера*. Якутск: ЯНЦ СО РАН; 1993:187.
12. Рубцов Ф.А. Смысловое значение кадансов в календарных напевах. В кн.: Квитка К.В. (ред.) *Статьи по музыкальному фольклору*. Ленинград; Москва: Советский композитор; 1973:82–104.
13. Способин И.В. *Элементарная теория музыки*. Москва: Гос. муз. изд-во; 1963:202.
14. Ларионова А.С. *Дэҕэрэн ырыа. Песенная лирика якутов*. Новосибирск: Наука; 2000:152.
15. Ларионова А.С. *Вербальное и музыкальное в якутском джиэрэтии ырыа*. Новосибирск: Наука; 2004:324.
16. Кузьмина А.А. *Олонхо Вилюйского региона: бытование, сюжетно-композиционная структура, образы*. Новосибирск: Наука; 2014:160.
17. Иванов В.Н. (ред.) *Олонхосуты Якутии: справочник*. Якутск: Издательский дом СВФУ; 2013:156.
18. Каратаев В.О. *Якутский героический эпос «Могучий Эр Соготох»*. Новосибирск: Наука; 1996:440 (на якутском и русском яз.). (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 10).
19. Ларионова А.С. *Вербальное и музыкальное в якутском джиэрэтии ырыа*. Новосибирск: Наука; 2004:324.
20. Алексеев И.Е. Типология структурно-коммуникативных и интонационных систем высказывания в якутском языке: Автореферат дис. ... д-ра филол. наук. Алматы: 1994:58.

References

1. Kondratiev MK. *About the rhythm of the Chuvash folk song*. Moscow: Sovetskii compozitor Publ.; 1990:144 (in Russian).
2. Meletinsky EM. Myth and historical poetics of folklore. In: Balandin AI. (ed.) *Folklore. The poetic system: collection of scientific papers*. Moscow: Nauka Publ.; 1977:23–41 (in Russian).
3. Meletinsky EM. Myth and a fairy tale. In: Putilov BN., Chistov KV. (eds.) *Folklore and Ethnography: collection of scientific papers*. Leningrad: Nauka Publ.; 1970:284–296 (in Russian).
4. Tomashevsky BV. *Selected works on poetry*. Saint Petersburg; Moscow: Faculty of Philology, St. Petersburg State University Publ. House; Publ. Center “Academy”; 2008:448 (in Russian).
5. Tomashevsky BV. *Theory of Literature. Poetic*. Moscow: Aspect Press; 1996:334 (in Russian).
6. Alekseev EE. *Problems of scale formation (on the material of Yakut folk song)*. Moscow: Muzyka Publ.; 1976:288 (in Russian).
7. Alekseev EE., Nikolaeva NN. *Samples of Yakut song folklore*. Yakutsk: Book Publ. House; 1981:100 (in Russian).

8. Asafiev BV. *Musical form as a process*. Leningrad: Muzyka Publ.; 1963:376 (in Russian).
9. Zemtsovsky II. On the beginnings and ends, or the song as a performing process (in memory of M.A. Vasilevich and F.A. Rubtsov). In: Yakubovskaya EI. (ed.) *Russian folklore: Materials and research*. Vol. 35. Saint Petersburg: Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences; 2016:242–271 (in Russian).
10. Kotelya VA. *The theory of song folklore. Educational-methodical materials for on-site training courses for cultural workers*. Borisovka, 20 February, 2007. Belgorod: Belgorod State Center of Folk Art; 2007:28 (in Russian).
11. Nikolaeva NN. *The Olonkho epos and Yakut opera*. Yakutsk: Yakut Scientific Center of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences; 1993:187 (in Russian).
12. Runbtsov F.A. Meaning of cadences in calendar chants. In: Kvitka KV. (ed.) *Articles on musical folklore*. Leningrad, Moscow: Sovetskii compositor Publ.; 1973:221 (in Russian).
13. Sposobin IV. *Elementary theory of Music*. Moscow: State Music Publ. House; 1963:202 (in Russian).
14. Larionova AS. *Degeren yrya. Song lyrics by Yakuts*. Novosibirsk: Nauka Publ.; 2000:152 (in Russian).
15. Kuzmina AA. *Olonkho of the Vilyui region: existence, plot and compositional structure, images*. Novosibirsk: Nauka Publ.; 2014:160 (in Russian).
16. Ivanov VN. (ed.) *Olonkhosuts of Yakutia: reference book*. Yakutsk: Publ. House of the NEFU; 2013:156 (in Russian).
17. Karataev VO. *Yakut heroic epic "Mighty Er Sogotokh"*. Novosibirsk: Nauka Publ.; 1996:440 (in Yakut and Russian). (Monuments of folklore of the peoples of Siberia and the Far East; Vol. 10).
18. Larionova AS. *Verbal and musical in the Yakut dieretii yrya*. Novosibirsk; Nauka Publ.; 2004:324 (in Russian).
19. Alekseev IE. Typology of structural-communicative and intonation systems of expression in the Yakut language. Summary of Doctor's dissertation (Philological Sciences): Almaty: 1994: 58 (in Russian).

Об авторе

Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник отдела фольклористики и литературоведения, «Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН – обособленное подразделение Федерального государственного бюджетного учреждения науки ФИЦ «Якутский научный центр СО РАН» (ИГИИПИМНС СО РАН), ORCID: 0000-0001-8524-6162, e-mail: degerenan@mail.ru.

About the author

Anna S. Larionova, Doctor Sci. (Art History), Associate Professor, Chief Researcher, Department of Folklore and Literary Studies, Institute of Humanitarian Research and Problems of Indigenous Peoples of the North SB RAS, ORCID: 0000-0001-8524-6162, e-mail: degerenan@mail.ru.

Конфликт интересов/Conflict of interests

Автору неизвестно о каком-либо другом потенциальном конфликте интересов, связанном с этой рукописью.

The author is not aware of any other potential conflict of interest relating to this article.

Поступила в редакцию / Submitted 06.10.2025

Поступила после рецензирования / Revised 18.11.2025

Принята к публикации / Accepted 16.12.2025