

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

На правах рукописи

ТУВААНЖАВ СОДГЭРЭЛ

**Продольная флейта цуур в традиционной музыкальной
культуре Западной Монголии
(устройство, бытование, наигрыши)**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доцент, кандидат искусствоведения
Королькова Инга Владимировна

Санкт-Петербург – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том I

Введение.....	4
Глава 1. <i>Цуур</i> как часть историко-культурного наследия урианхайцев.....	23
1.1. Особенности распространения традиции игры на <i>цууре</i> и ее современное состояние.....	23
1.2. Вопросы происхождения <i>цуура</i> . Обычаи и обряды, связанные с инструментом.....	32
Глава 2. Звуковая специфика монгольского <i>цуура</i> в свете его конструктивных свойств.....	50
2.1. Устройство <i>цуура</i> . Особенности изготовления.....	50
2.2. Техника игры на <i>цууре</i>	64
Глава 3. Жанрово-стилевые черты наигрышей на <i>цууре</i>.....	84
3.1. Вопросы классификации.....	84
3. 2. Образно-смысловое содержание наигрышей.....	88
3. 3. Жанровые разновидности.....	97
3.4. Строй инструмента. Звукоряд наигрышей.....	111
3.5. Проблема ладообразования	122
3.6. Композиция.....	126
3.7. Репертуар западномонгольских <i>цуурчи</i>	133
3.8. Особенности исполнительского стиля.....	138
Заключение.....	148
Список литературы.....	154

Том II

(Приложение)

Раздел 1. Музыкальные образцы.....	3
1.1. Образцы наигрышей на <i>цууре</i>	3
1.2. Образцы горлового пения.....	46
1.3. Образцы наигрышей на <i>сыбызгы</i>	47
Раздел 2. Каталог музыкальных инструментов, составленный по результатам экспедиций автора.....	49
Раздел 3. Каталог наигрышей..	60
Раздел 4. Фрагменты бесед с исполнителями.....	74
Раздел 5. Тексты легенд и сказок.....	116
Раздел 6. Фотографии, иллюстрации.....	122
Раздел 7. Сведения об исполнителях.....	133
Раздел 8. Словарь монгольских слов и терминов.....	140

ВВЕДЕНИЕ

*Цуур*¹ – монгольская версия продольной флейты, распространенной у ряда народов Алтая и Средней Азии². По конструктивным особенностям, звукоизвлечению, происхождению и функционированию *цуур* близок к таким инструментам как башкирский *курай*, тувинский *шоор*, киргизский *чоор*, казахский *сыбызгы*, бурятский *сур*. Как отмечает Т. С. Вызго, продольные флейты отличаются друг от друга количеством игровых отверстий (от трех до шести) и длиной трубки (от 450 до 1000 мм)³. Этот тип музыкального инструмента характеризует скотоводческие народы и бытует в среде охотников и пастухов.

В наши дни использование инструментов типа продольной флейты имеет свою специфику. Практически исчез из повседневной практики тувинский *шоор*, о чем свидетельствуют результаты полевых исследований конца XX и начала XXI века, предпринятые Т. Левиным и В. Ю. Сузукей⁴. В музыкальной культуре башкир, казахов, киргизов продольная флейта оторвана от традиционного контекста бытования и активно развивается в связи с использованием в профессиональной практике. Она видоизменяется как в конструктивном плане (увеличение количества отверстий, изменение длины, диаметра), так и в музыкальном отношении. Например, на башкирском *курае* могут исполняться различные мелодии, не связанные по происхождению с этим инструментом, например лирические, исторические, плясовые песни. Более того, *курай* активно включается в сферу профессионального

¹ Здесь и далее монгольские и тюркские термины приводятся в русской транскрипции и выделены курсивом. О значении каждого из них см. «Словарь монгольских слов и терминов» (Приложение, раздел 8). В отдельных случаях (при необходимости) перевод термина или выражения дается сразу же после его употребления в квадратных скобках.

² Индекс по систематике Э. Хорнбостеля и К. Закса 421.111.12.

³ Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. – М.: Музыка, 1980. – С. 24.

⁴ Левин Т. Музыка новых номадов горловое пение в Туве и ее за пределами. М.: Классика–XXI, 2012. С. 123; Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007.

музицирования. Как отмечает Т. Т. Ильясов, «современные башкирские курайсы-профессионалы сумели преодолеть пределы, поставленные природой инструмента, что подтверждается высоко развитой техникой игры, использованием *курая* в классическом оркестре и в симфонических операх»⁵. Аналогичная ситуация характеризует и казахскую музыкальную культуру, где *сыбызгы* уже в середине XX века начали использовать для исполнения произведений серьезной музыки, создаваемых с учетом мелодических возможностей духового инструмента. На эти данные указал в своей работе 1962 года В. М. Беляев⁶.

В свете приведенных фактов становится очевидным, что территория Западной Монголии в настоящее время является своеобразным заповедником, сохранившим традиционные наигрыши на пастушеской флейте и ее древний облик.

Актуальность темы. Исследуемая традиция бытования *цуура* является важной составляющей народной музыкальной культуры этноса *урианхай* (далее – урианхайцы), основная часть которого проживает на хребтах Алтая в Западной Монголии. По свидетельствам исполнителей, традиция игры на продольной флейте была устойчивой вплоть до 50-х годов XX века, однако затем пошла на убыль. Причины постепенного угасания народной музыки были связаны с установившимся в стране новым общественным строем и активизацией процессов сближения монгольской культуры с европейской, что оказало мощное воздействие на жизненный уклад и мировоззрение населения страны.

В наши дни культура музицирования на *цууре* существует в редуцированном виде, количество ее продолжателей насчитывает около двух десятков человек. Экспедиционные исследования автора,

⁵ Ильясов Т. Т. Курай – традиционный музыкальный инструмент в системе культуры башкир. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – Ижевск, 2011. – С. 15.

⁶ Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. – М.: Музгиз, 1962. – С. 111.

предпринятые в 2012–14 годах, показали, что инструментальная традиция сохранилась преимущественно у членов семьи П. Наранцогта⁷ и его учеников⁸, проживающих в настоящее время в провинциях Ховд, Хэнтий, Баян-Ульги, Орхон и в городе Улан-Батор. Во время полевой работы нами были зафиксированы как широко известные наигрыши, так и вновь созданные музыкальные образцы. При этом традиционные наигрыши на *цууре* до сих пор не утратили своей значимости и передаются молодым музыкантам, желающим освоить этот инструмент.

В диссертации поднимается ряд актуальных проблем, в числе которых – выявление функций *цуура* в системе обрядов, устройство инструмента и техника игры на нем, структурно-типологические и музыкально-стилевые особенности наигрышей.

Степень изученности темы. Научных исследований, посвященных народному творчеству и музыкальной культуре Западной Монголии, немного. Отдельные статьи и исследования, характеризующие *цуур*, содержатся в наследии монгольских, европейских, американских ученых, однако ни одной специальной работы обобщающего характера до сих пор не существует. В сферу научных интересов российских этномузыкологов этот инструмент практически не включен, а наигрыши на нем не известны и не исследованы.

Первым европейским ученым, совершившим путешествие в Центральную Азию (территория современных Китая и Монголии), был русский географ, этнограф, исследователь Н. М. Пржевальский. Его поездки проходили в период с 1871 по 1906 годы. В книге «Монголия и

⁷ В монгольской традиции к имени исполнителя добавляется указание на отчество (обозначается в виде инициала). При отсутствии сведений об отчестве в тексте дается только имя исполнителя.

⁸ Паарай Наранцогт (1921-2003) — выдающийся исполнитель, продолжатель династии *цуурчи* и сыгравший важную роль в сохранении и передаче традиции игры на продольной флейте. Подробная информация о нем содержится в основной части работы.

страна тангутов»⁹ изложены научные результаты одной из экспедиций Пржевальского и охарактеризована природа страны – рельеф местности, климат, реки и озера, растительность и животный мир.

Одно из первых упоминаний о *цууре*, положивших начало его изучению, относится ко второй половине XVIII века. Немецкий ученый и путешественник П. С. Паллас во время пребывания в Монголии и Калмыкии обратил внимание на использование особого типа флейты, именуемой *цууром* и сделанной из «солнцевидного» (зонтичного) растения. Исследователь отметил, что подобная флейта, известная под названием *сыбызгы*, распространена у казахов¹⁰.

В 30-е годы XX века комплексная этнографическая экспедиция, осуществленная под руководством шведского музыковеда С. Хейдена, посетила районы Внутренней Монголии. Одним из участников этой поездки был шведский ученый немецкого происхождения Э. Эмсхаймер¹¹. В 1943 году в издание, посвященное монгольской музыке, вошла статья этого исследователя о музыкальных инструментах с образцами нотаций¹². В ней приводятся следующие сведения о *цууре*: «Он прост в изготовлении, всегда под рукой, легко перевозится его хозяином во время странствий по степи, и в противоположность громкой музыке и шуму, он очень хорошо подходит для небольшой аудитории»¹³.

Существенный вклад в изучение монгольской музыки внес русский композитор и исследователь Б. Ф. Смирнов, работавший в Улан-Баторе в 1940–1946 годы в качестве руководителя Монгольского

⁹ Пржевальский Н. М. Монголия и страна тангутов. Трехлетнее путешествие в Восточной нагорной Азии. – М.: ОГИЗ, 1946. – 363 с.

¹⁰ Pallas P.S. Reise durch verschiedene Provinzen des Russischen Reichs. Vol. 3. Vom Jahr 1772 und 1773. – St. Petersburg: Kayserl. Akademie der Wissenschaften, 1776. – 796 p.

¹¹ В некоторых русскоязычных работах его имя имеет другой вариант написания (Э. Эмсгеймер).

¹² Emsheimer Ernst. Preliminary remarks on Mongolian music and instruments // The music of the Mongols, v. 1. – Stockholm, 1943. – P. 69-100.

¹³ Цит. по: Ильясов Т. Т. *Курай*: Традиционный музыкальный инструмент в системе культуры башкир // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – Ижевск, 2011. – С. 32. Т. Т. Ильясов считает, что все эти характеристики подходят для описания традиционного аэрофона башкир.

государственного музыкально-драматического театра. Во время пребывания в Монголии Смирнову довелось встретиться с рядом монгольских музыкантов-инструменталистов, многие из которых были выдающимися знатоками или членами семей известных народных певцов и музыкантов-сказителей. Ученому удалось сделать записи народных песен и наигрышей в центральных и восточных районах страны, включая древние очаги монгольской народной музыкальной культуры – Хэнтэй и Хангай. Позднее им были зафиксированы песни от народностей, проживающих в западной части Монголии – торгутов, дархатов, дюрбетов, захчинов и других.

В книге «Музыкальная культура Монголии» (1963)¹⁴ Б. Ф. Смирнов осмысляет исторические особенности развития монгольской музыки. Заслугой автора является классификация жанров монгольской народной музыки, в ходе которой он выделяет эпос, песни праздников и повседневного животноводческого быта, инструментальную музыку. В книге Смирнов приводит 12 нотных примеров, в состав которых включает один образец наигрыша на *цууре*. В издании присутствуют изображения народных музыкальных инструментов и комментарии к ним.

В более поздней работе «Монгольская народная музыка»¹⁵ ученый уделяет существенное внимание музыкальному анализу монгольского фольклора. В работу включено около 200 нотаций автора, куда вошли эпические напевы, музыкальные фрагменты горлового пения (*хомей*), песни монгольской революции и казахские наигрыши на *сыбызгы*. В контексте настоящего исследования записи от монгольских казахов

¹⁴ Смирнов Б. Музыкальная культура Монголии. – М.: Музгиз, 1963. – 120 с.

¹⁵ Смирнов Б. Монгольская народная музыка. – М.: Музыка, 1971. – 359 с.

имеют большую ценность, поскольку позволяют проследить взаимоотношение двух родственных музыкальных культур¹⁶.

В 1970-е годы по Алтайскому краю путешествовал исследователь из Внутренней Монголии (Китай) П. Мэргэжих. Его экспедиции были направлены именно на изучение *цуура*. По результатам поездок ученым было написано несколько статей на монгольском и китайском языках¹⁷, в которых охарактеризовано устройство *цуура*, особенности постановки рук, способы звукоизвлечения. Собственно музыковедческий аспект в его работах не представлен, П. Мэргэжих ограничился лишь несколькими замечаниями о мелодиях, исполняемых на деревянном *цууре*.

В 1980-е годы процессы изучения монгольской музыки активизируются. В этот период предпринимаются попытки изучения *цуура* французскими учеными. Первым исследователем, осуществившим несколько записей наигрышей, стал С. Дюрсерен. Свои нотации он привел в работе «Tobsuur ba суур in ajlgan» [«Мелодии *тобшура* и *цуура*»]¹⁸. Наиболее ценными в этом издании являются образцы наигрышей, зафиксированные от Ирдиша и Тавинтая¹⁹ – «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»], «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»] и др. Книга С. Дюрсерена стала единственным источником сведений об этих *цуурчи*.

Наиболее значимый вклад в исследование *цуура* внес французский этномузыколог А. Дежак, предпринявший в 1984 и 1986 годах экспедиции в провинцию Ховд и сделавший несколько записей в Улан-Баторе. Результаты этих поездок он осветил в статье 1990 года «La

¹⁶ Эти записи были сделаны в Улан-Баторе во время национального праздника Наадам в июле 1946 года. В книге приведено 5 нотаций наигрышей на *сыбызгы*: «Морины цол» [«Восхваление коня»], «Хай-ча» [женское имя], «Эртыс озен» [«Река Иртыш»], «Сара атан» [«Желтый верблюд»] и «Сайн морь» [«Хорошая лошадь»].

¹⁷ Мэргэжих П. Модон цуурын илрүүлэлт // Тал нутгийн дуулал. Хөх хот, 1985. № 5.

¹⁸ Dürseren C. Tobsuur ba суур in ajlgan. Ügümü, 1985. – 212 p.

¹⁹ Оба *цуурчи* проживали во Внутренней Монголии в Китае.

Dimension orphique de la musique mongole» [«Мистическая сторона монгольской музыки»]²⁰. Спустя несколько лет ученый подготовил и издал книгу «Mélodies de flûte d'un berger mongol» [«Флейтовые мелодии монгольского пастуха»], включающую 14 нотаций наигрышей на *цууре* (с аудиоприложением)²¹. Основным источником для этой работы послужили материалы, полученные А. Дежаком от знаменитого *цуурчи* П. Наранцогта. Исследователь дал описание постановки рук, изложил информацию о распространении *цуура* и других родственных инструментов, привел биографические сведения о П. Наранцогте и других *цуурчи*, опубликовал несколько легенд. Ценным является музыкально-аналитический раздел этой книги, в котором А. Дежак характеризует строение наигрышей, их звукоряд и ритмические особенности.

Наконец, сведения о *цууре* содержатся в работе еще одного французского исследователя М. Сантаро. Его труд, изданный на английском языке, посвящен струнно-смычковому монгольскому инструменту *моорин хуру*²². Тем не менее, в этой книге некоторое внимание уделено и *цууру*. Так, М. Сантаро излагает свою версию происхождения инструмента и наигрышей на нем, приводит сведения о некоторых *цуурчи* из Западной Монголии и Шинжиана²³, публикует фрагменты 12 нотаций на *цууре*, сделанных на основе записей от Э. Баатаржава, А. Балдандоржа, Маньдара и Ирдиша.

В конце 1980-х годов монгольская народная музыка становится предметом внимания американских этномузыкологов. Одной из первых исследователей, осуществивших поездку в Монголию, была К. Пэгг. В 1989 году она зафиксировала различные жанры фольклора, в том числе

²⁰ Desjacques A. La Dimension orphique de la musique mongole // Lescahiers de musique Traditionnelle.. – Geneve, 1990. № 3. – P. 97–107.

²¹ Desjacques A. Mélodies de flûte d'un berger mongol. – Oulan Bator: Admon, 2004. – 92 p.

²² Santaro M. Hard wood tsuur: Wind mounted Melodies from the Altai mountains to the mongolian steppes. Ulaanbaatar, 2008. – 57 p.

²³ Шинжиян – автономный район, расположенный в северном Китае (Внутренняя Монголия).

наигрыши на *цууре*. В своей книге «Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative» [«Монгольская музыка, танцы и сказания»], изданной только в 2001 году²⁴, К. Пэгг также приводит сведения о П. Наранцогте.

Большой вклад в изучение монгольской народной музыки внес американский исследователь Т. Левин. Вместе с тувинским этнографом В. Сузукей им были предприняты экспедиции по Туве, Алтаю и Западной Монголии в 1999-2000 годах. В его монографии 2012 года²⁵ приводится несколько нотаций наигрышей на *цууре*, исполненных Н. Гомбожавом, а также упоминается и о некоторых других музыкантах.

На современном этапе изучение *цуура* активно осуществляется монгольскими учеными. Их исследования, как правило, раскрывают исторические, культурологические, этнографические, органологические аспекты бытования *цуура* и не содержат разделов музыкального анализа. Среди монгольских авторов следует выделить Ж. Энэбиша, который осуществил множество аудио- и видеозаписей монгольской традиционной музыки и участвовал в создании более десяти документальных фильмов о народных музыкантах. Один из этих фильмов посвящен *цуурчи* П. Наранцогту. Энэбиш сделал ряд исследований народной музыки, некоторые из них – совместно с другими учеными²⁶. Наиболее значительной работой ученого является книга «Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай» [«Художественное творчество, или бамбук как источник вдохновения»],²⁷ изданная в 2007 году. В ней есть разделы, посвященные *цууру*, где описываются особенности происхождения и бытования этого

²⁴ Pegg C. Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative. – Seattle: University of Washington Press, 2001. – P. 31–53.

²⁵ Левин Т. Музыка новых номадов. Горловое пение в Туве и ее за пределами. – М.: Классика-XXI, 2012. – 336 с.

²⁶ Например: Оюунчимэг Л., Соронзонболд С., Энэбиш Ж., Эрдэнэчимэг Л. Хөгжмийн урлаг судлал. МУШУ. – Улаанбаатар: Согоо нуур, 2009. – 214 с.; Монголын хөгжим судлалын дээж бичиг. Эмх. Энэбиш. Ж. – Улаанбаатар: Соёмбо, 2008. – 356 с; Энхтувшин Б., Энэбиш Ж. Нүүдэлчдийн хөгжмийн сэтгэлгээн дэх дотоод мэдрэмж, далд ухамсар. – Улаанбаатар: Арвай, 2006. – 125 с.

²⁷ Энэбиш Ж. Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай. – Улаанбаатар: Арвай, 2007. – 458 с.

инструмента. В работе раскрывается специфика изготовления *цуура* и техника звукоизвлечения. Аналогичную направленность имеет и книга монгольского исследователя Л. Хэрлэна «Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс» [«Из истории монгольских народных музыкальных инструментов»]²⁸.

Различные аспекты изучения инструментальной музыки затронуты в работах таких монгольских ученых как Л. Эрдэнэчимэг²⁹, Б. Катуу³⁰, А. Баасанху, Б. Батмунх³¹ и Ц. Гантулга³². Отметим также и вклад С. Юндэнбата, который выступил составителем видео-публикации о *цууре* и предпринял опыт классификации репертуара монгольских игроков³³.

Одно из последних исследований о *цууре* выполнено монгольской исследовательницей Ч. Отгонбаяр и опубликовано на английском языке.³⁴ В этой работе рассмотрены культурологический, этнографический и органологический аспекты бытования инструмента, однако анализ наигрышей не проводится.

Внимания заслуживает деятельность молодого *цуурчи* и исследователя Э. Баатаржава. Она направлена на распространение монгольского народного музыкального искусства как в своей стране, так и за ее пределами. Э. Баатаржав, совместно с Ш. Сухбатом, подготовил издание «Алтайн аялгуу» [«Мелодии Алтая»]³⁵, в котором подробно характеризуется эпос «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»], даются

²⁸ Хэрлэн Л. Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс. – Улаанбаатар: МУИС ХҮ, 2009. – 124 с.

²⁹ Эрдэнэчимэг Л. Гүн гэрийн хатагтайн нүүдэлчдийн цуурын 18 аялгуу. – Улаанбаатар: Адмон, 2002. – 252 с.

³⁰ Катуу Б. Ойрад Монголчуудын соёл урлагийн уламжлал шинэчлэл // Монголын соёл, урлаг судлал. – Улаанбаатар: Интерпресс, 2003. – 333 с.

³¹ Баасанхүү А., Батмөнх Б. Монгол ойрадуудын соёл. – Улаанбаатар: Ган принт, 2010. – 384 с.

³² Гантулга Ц. Алтайн урианхайчууд. – Улаанбаатар: Бемби сан, 2000. – 259 с.

³³ Юндэнбат С. Монгол хөөмэйн урлагийн уламжлалын зарим асуудалд // Соёл судлаачдын үндэсний VI семинарын материал. – Улаанбаатар, 2008. – 298 с.

³⁴ Otgonbayar, Ch. The Cuur [tsuur] as Endangered Musical instrument of the Urianhai Ethnic Group in the Mongolian Altai Mountains. In: Gisa Jähnichen (Ed.), Studia Instrumentorum Musicae Popularis (New Series) III, Münster: MV-Wissenschaft Verlag, – Pp. 97-110.

³⁵ Сухбат Ш., Баатаржав Э. Алтайн аялгуу. – Улаанбаатар: Содпресс, 2009. – 84 с.

биографические сведения о нескольких сказителях и раскрываются некоторые аспекты происхождения *цуура*.

Активизация деятельности монгольских исследователей во многом связана с фактом включения *цуура* в 2009 году в список объектов нематериального культурного наследия Монголии, находящихся в опасности (по версии ЮНЕСКО). В 2013 году в Улан-Баторе состоялась первая специальная конференция «Современное состояние и проблемы традиционного искусства *цуура*». В материалах, изданных по ее результатам, содержатся работы ученых С. Дулама, С. Юндэнбата, Ж. Энэбиша, М. Сантаро, Б. Наранбата, затрагивающие такие аспекты изучения инструмента как репертуар *цуурчи*, мелодика наигрышей и их функционирование³⁶.

Территориальные рамки исследования определяются границами Западной Монголии и охватывают провинции Баян-Ульги и Ховд – зону проживания урианхайцев, связанную с наибольшим распространением продольной флейты.

Историко-этнографическая характеристика этноса урианхай.

Западная Монголия – особая историко-культурная зона на территории современной Республики³⁷. Она объединяет группу этносов, имеющих общие корни и некогда входивших в состав Ойрато-Джунгарского ханства. Среди них – урианхайцы, дюрбеты, баяты, захчины, торгуты, олеты, мянгаты. Они отличаются от восточных и южных монголов по разным признакам (черты лица, диалектные особенности, тип хозяйствования, свойства этнографии и фольклора) и имеют собирательное название *ойраты*³⁸.

³⁶ Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. Эмх. С. Юндэнбат. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2013. – 47 с.

³⁷ Республика Монголия – многонациональное государство, объединяющее более двух десятков различных этносов. Население страны сложилось исторически в результате объединения многих кочевых племен. Этносы современной Монголии можно разделить на западные, восточные и южные.

³⁸ Майдар Д., Турчин П. Разноликая Монголия. – М.: Мысль, 1984. – С. 34.

Этническая группа *урианхай* в настоящее время проживает в пяти разных сомонах трех аймаков (провинций): Баян-Ульги, Дуут и Ховд³⁹. От общей численности населения страны урианхайцы составляют чуть более 1% (около 26,5 тысяч человек). По мнению ученых, история этноса начинается со времени государства Сяньби, образовавшегося после династии гуннов (III век до н. э.)⁴⁰. К XIII веку урианхайцы были одним из самых больших монгольских племен и занимали обширную территорию, охватывающую значительную часть современной Монголии и северного Китая. Имена некоторых полководцев-урианхайцев (Зэлмэ, Субэдэй) упоминаются в памятнике «Сокровенное монгольское сказание»⁴¹. В XIII–XIV веках. урианхайцы находились под владычеством монгольских феодалов, а в начале XVII века переселились в долины рек Эрчис и Ээв в горах Алтая на территории Западной Монголии, где проживают и в настоящее время.

Жанровая специфика фольклора урианхайцев. В основе религиозных представлений урианхайцев лежит шаманизм – одна из древнейших форм религии, обусловившая специфику обрядовой системы этноса.

Важной чертой фольклора урианхайцев является горловое пение *хомей* – особый вид музыкального искусства, охватывающий различные области местного народного творчества (эпос, песенные формы, звукоподражания). Одним из ведущих жанров фольклора этноса является эпос, представляющий собой совокупность героических сказаний, мифов, легенд и сказок. Музыкальный эпос *туули*

³⁹ Территория Монголии делится на 21 провинцию (аймак). Наименьшая административно-территориальная единица Республики Монголии – сомон.

⁴⁰ Кочешков Н. В. Тюрко-Монголы и Тунгусо-Маньчжуры. – СПб.: Наука, 1997. – С. 7; Энэбиш Ж. Монголын хөгжим судлалын дээж бичиг. – Улаанбаатар: Соёмбо, 2008. – С. 173.

⁴¹ «Сокровенное монгольское сказание» – древний монгольский литературный памятник, источник сведений об истории монголов, датируется 1240 годом. Авторство его не установлено. Дошло до нас на монгольском языке в китайской иероглифической транскрипции.

функционирует в системе обрядово-праздничной жизни урианхайцев и исполняется на свадьбах, в ходе календарных, хозяйственных и религиозных ритуалов. Особенностью музыкального воплощения эпоса у урианхайцев является использование в качестве сопровождения струнных инструментов. Основным стилем исполнения эпоса у урианхайцев связан с техникой горлового пения, что также выделяет его от эпических произведений восточных и южных монголов, практикующих напевно-декламационный стиль изложения.

В фольклоре урианхайцев сохранились жанры фольклора, известные и другим этносам Монголии – такие как протяжные песни (*урт дуу*) и короткие песни (*богино дуу, хохир дуу, ахар дуу*). Особый, специфически монгольский вид хореографии, именуемый как танец тела (*биелгэ*), у западных монголов имеет свои особенности, связанные с пластикой рук и плеч.

Наконец, специфику фольклорной системы западных монголов составляют особые музыкальные инструменты – разновидность варгана (*аман хуур*), струнные инструменты (*икил* и *тобишур*), продольная флейта (*цуур*).

Объектом исследования диссертации является традиция игры на монгольской продольной флейте.

Предметом исследования выступают наигрыши на цууре, его устройство и бытование.

Материалом диссертационного исследования стали музыкально-этнографические записи, собранные автором настоящего исследования в 2012–14 годы. За этот период было проведено 3 фольклорные экспедиции в провинцию Ховд и город Улан-Батор. Все поездки проходили при поддержке семьи автора. В результате полевой работы в видео-фонде Туваанжав Содгэрэл сформировалась коллекция,

содержащая около 150 единиц записей, что соответствует примерно 10 часам звучания⁴².

В ходе проведенных полевых исследований получены уникальные образцы наигрышей на *цууре*, зафиксированы развернутые рассказы о его происхождении, изготовлении, бытовании и др. Кроме того, осуществлены записи других основополагающих жанров монгольского фольклора – эпоса, горлового пения, сказок и легенд. Собранная фактологическая база послужила не только основой научного исследования о *цууре*, но и позволила составить представление о музыкальных традициях урианхайцев Западной Монголии в целом.

Результаты экспедиций позволяют оценить современное состояние народной культуры изучаемого региона, которое характеризуется двумя разнонаправленными процессами. С одной стороны, в настоящее время можно говорить об угасании традиционных форм бытования *цуура* и передачи культуры музицирования из поколения в поколение. С другой стороны, наблюдается тенденция к возрождению национальных традиций, в результате которой интерес к *цууру* начинает возобновляться и активно проявляется среди молодежи и профессиональных музыкантов.

В качестве дополнительных сведений в работе используются различные опубликованные источники, расширяющие представление о музыкальных традициях урианхайцев в целом. Среди них особую роль играют:

– 14 образцов наигрышей на *цууре*, исполняемых Наранцогтом и опубликованных в издании А. Дежака (аудио-записи)⁴³;

⁴² В тексте работы ссылки на Личный архив Туваанжав Содгэрэл (далее ЛАТС) будут содержать год экспедиции и порядковый номер записи (например: ЛАТС, 2013-05).

⁴³ Аудио-приложение // Desjacques A. *Mélodies de flute d'un berger mongol*....

– 16 образцов наигрышей на *цууре*, зафиксированных от разных исполнителей и собранных в видеопубликации «Монгол цуур» [«Монгольский *цуур*»]⁴⁴.

В ходе сравнительного анализа используются нотные образцы наигрышей на родственных инструментах (тувинский *шоор*, киргизский *чоор*, казахский *сыбызгы* и башкирский *курай*), что позволяет выявить специфику монгольской версии продольной флейты.

Материалы полевых исследований обеспечивают возможность уточнить функциональные, жанровые и структурные свойства наигрышей на *цууре*, охарактеризовать особенности исполнительского стиля различных музыкантов.

Целью диссертационного исследования является комплексное изучение *цуура* как традиционного музыкального инструмента в системе культуры Западной Монголии.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи**:

- рассмотреть историю появления и развития западно-монгольского *цуура*;
- охарактеризовать функции традиционного музыкального инструмента в социуме, его роль в сохранении и воспроизводстве музыкальных культурных традиций;
- описать устройство, конструктивные особенности, технологию изготовления западно-монгольского *цуура* и приемы игры на нем;
- установить репертуар;
- произвести жанровую классификацию наигрышей;
- выявить исполнительские особенности игры на *цууре*, характеризующие творчество различных музыкантов;

⁴⁴ Монгол цуур [Электронный ресурс] / бич. Н. Буяндэлгэр болон бусад.; ред. С. Юндэнбат. – Улаанбаатар: R sound and video studio, 2011. DVD.

- оценить современное состояние традиции игры на продольной флейте в западной Монголии.
- провести сравнительное изучение *цуура* и родственных ему инструментов.

Методологическая основа исследования. Основопологающим является метод системного изучения материала, дающий возможность представить *цуур* и наигрыши, исполняемые на нем, в широком контексте. Работа проведена в русле комплексного изучения музыкального фольклора, разрабатываемого в трудах этномузыкологов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

В процессе изучения органологии *цуура* в работе учитываются труды Э. Хорнбостеля и К. Закса, К. А. Верткова, Ю. И. Шейкина. Сравнительный аспект рассмотрения монгольского инструмента и родственных ему версий продольной флейты потребовал привлечения результатов исследований ученых, посвященных другим этносам Алтая, Средней Азии, Поволжья, Сибири (Т. Т. Ильясов, В. Ю. Сузукей, З. К. Кыргыс, А. Н. Аксенов, Т. С. Вызго, Р. Ф. Зелинский, Х. С. Ихтисамов, Л. А. Халтаева, С. И. Утегалиева).

В работе применяются методы историко-стилевого, структурно-типологического и музыкально-стилевого анализа, сложившиеся в российском музыковедении и этномузыкологии. В ходе решения вопросов классификации наигрышей используются разработки, содержащиеся в трудах монгольских (С. Юндэнбат) и французских (А. Дэжак) ученых.

Многие выводы, приведенные в исследовании, удалось сделать благодаря непосредственному участию автора диссертации в полевой работе с помощью метода включенного наблюдения.

Все расшифровки, приведенные в работе, выполнены автором настоящего исследования с учетом современных принципов нотировки фольклорного материала⁴⁵.

Переводы с монгольского, английского, французского языков выполнены автором работы. В русской версии изложения монгольские тексты-рассказы обобщены и приближены к литературной форме.

Положения, выносимые на защиту.

1. *Цуур* имеет ведущее значение в музыкальной культуре урианхайцев и включается во все основные ритуалы календарного и жизненного циклов.

2. *Цуур* является западномонгольской версией продольной флейты и имеет ряд отличительных черт, выделяющих его среди близких инструментов народов Алтая, Средней Азии, Сибири и Поволжья. Специфические черты *цуура* связаны с такими аспектами как технология изготовления, приемы игры, особенности звукоизвлечения.

3. Стилизовое своеобразие наигрышей на *цууре* определяется их вокально-инструментальной природой, сформировавший особый вид двухъярусной фактуры. В качестве нижнего яруса выступает голосовая педаль, исполняемая в технике традиционного монгольского горлового пения. Верхний ярус образует мелодия наигрыша, исполняемая на *цууре*.

4. Содержание наигрышей отражено в названиях и показывает их связь с образами природы, миром животных, птиц и людей.

⁴⁵ При нотировке образцов используются следующие принципы:

- Протяженность горлового звука фиксируется условной долгой длительностью. Ее реальное время звучания обозначено лигой.
- Границы музыкальной формы указываются знаком «//». Как правило, они соотносятся с обновлением дыхания исполнителя. В отдельных случаях для показа более мелкого членения используется знак «/».
- Украшения выписываются в том случае, когда они имеют четкую ритмическую форму. В других ситуациях используются специальные обозначения (например, «tr»).

5. Происхождение и функционирование наигрышей на *цууре* связано с идеей звукоподражания. Жанровая система музыкальных форм *цуура* включает три группы, каждая из которых обладает своим комплексом средств музыкальной выразительности: моторно-двигательные имитации, наигрыши изобразительного характера и имитации-сигналы.

6. Звуковысотная специфика наигрышей на *цууре* обусловлена возможностями инструмента. Его строй образует звукоряд тетрахорда в объеме квинты. Наигрыши реализуются в ладовых системах с двумя или тремя опорными тонами.

7. Основным принципом строения наигрышей является повтор одного мелодического оборота и его варьирование, что предопределяет преобладание тирадного типа композиции. Организация наигрыша как целостного музыкального текста опирается на прием контрастно-регистрового сопоставления разделов формы.

8. Основное содержание наигрыша заключено в музыкальной формуле – структурном элементе, соответствующем мотиву или фразе. Формула обладает свойствами лаконичности и обобщенности, является репрезентантом наигрыша, обеспечивая его узнавание.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

- диссертация представляет собой первый опыт комплексного изучения западномонгольского *цуура*;
- большинство фольклорно-этнографических материалов, составляющих основу диссертации, вводится в научный оборот впервые;
- проводится классификация наигрышей по разным признакам;

– на примере исследуемых наигрышей на *цууре* определяются особенности композиции, лада, ритмики наигрышей и выявляются черты исполнительского стиля.

Теоретическая значимость исследования. На основе полученных результатов возможно дальнейшее сравнительное изучение инструментальной музыки Тувы, Бурятии, урианхайцев Внутренней Монголии (Китай). Представленные в работе аналитические выводы позволяют раскрыть жанровую и стилевую специфику наигрышей на *цууре*, бытующих в традициях урианхайцев Западной Монголии. Предложенный вариант жанровой классификации наигрышей является важным дополнением существующих разработок систематизации народной инструментальной музыки. Результаты структурного анализа наигрышей на *цууре*, связанные с их композиционным, ладовым, ритмическим строением, вносят вклад в изучение типологии народной инструментальной музыки в целом. Выявленные в диссертации особенности исполнительского стиля урианхайских *цуурчи* дают основания для уточнения теоретических положений, касающихся приемов звукоизвлечения и манеры игры на продольной флейте.

Практическая значимость диссертации определяется включением в научный оборот новых музыкально-этнографических материалов, формирующих представление о традиции игры на *цууре* в Западной Монголии. Результаты исследования могут применяться специалистами в области этномузыкологии и в смежных науках (этнографии, культурологии). Образцы наигрышей, приводимые в работе, могут быть включены в курс лекций по народному музыкальному творчеству для студентов различных специальностей (композиция, дирижирование, исполнительство на народных инструментах, музыковедение), а также для прохождения ряда специальных дисциплин в рамках образовательных программ по

направлению «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство». В ходе экспедиций многие записи были сделаны от выдающихся народных исполнителей, что дает возможность современным молодым музыкантам использовать опыт старших мастеров при практическом освоении народной традиции.

Достоверность полученных результатов обеспечивается четким следованием цели и задачам исследования, опорой на обширный фактический материал, собранный в результате планомерной экспедиционной работы по методике комплексного изучения фольклорных традиций.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. По теме диссертационного исследования был сделан ряд докладов на научных конференциях: «Пастушеская флейта в традиционной культуре Западной Монголии» (Международная конференция «Культура монголоязычных народов в глобализирующемся пространстве». Элиста, 24–27 октября 2012 года); «Современное состояние народных традиций Западной Монголии» (Отчетно-экспедиционная сессия 2012 года. Санкт-Петербург, 30 марта 2013 года); «Система наигрышей на *цууре* в культурных традициях Западной Монголии» (Вторая Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов. Санкт-Петербург, 27 мая 2013 года); «Современное состояние искусства *цуура* Западной Монголии» (Научная конференция «Современное состояние и проблемы традиционного искусства *цуура*». Улаанбаатар, 14 августа 2013 года); «Особенности звукоизвлечения на деревянном *цууре* в Западной Монголии» (Третья Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов. Санкт-Петербург, 25–29 мая 2014 года); «Наигрыши на *цууре* в Западной Монголии: вопросы

классификации» (Четвертая Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов. Санкт-Петербург, 16–20 мая 2015 года). По материалам диссертационного исследования автором было прочитано несколько лекций для студентов отделения этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Структура диссертации подчинена задаче комплексного исследования музыкального инструмента, функционирующего в традиционной культуре Западной Монголии. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения.

Глава 1. *Цуур* как часть историко-культурного наследия урианхайцев

1.1. Особенности распространения традиции игры на *цууре* и ее современное состояние

Деревянный монгольский духовой инструмент *цуур* – неотъемлемая часть уникального культурного наследия Монголии. В настоящее время *цуур* сохранился в основном среди урианхайцев, проживающих в горах Алтая на территории Западной Монголии (провинции Ховд, Дуут, Баян-Ульги). Исследователь С. Юндэнбат предполагает, что *цуур* появился у древних кочевников, поселившихся в северной и южной частях Алтайского хребта, и был включен в ритуалы общения людей с природой, духами гор и рек⁴⁶. Многие ученые считают, что именно урианхайцы являются родоначальниками древней традиции игры на продольной флейте, разновидности которой распространены у некоторых этносов, соседствующих с монголами. Такой точки зрения придерживаются, например, Ж. Энэбиш и Л. Хэрлэн. Исполнители на *цууре* в своих высказываниях акцентируют эту же мысль. *Цуурчи* Н. Отгонхуу прокомментировал сходство музыкальных инструментов следующим образом: «В древние времена в Монголию переселились разные этносы – уйгуры, казахи и чантуу. Они впоследствии переняли традицию игры на *цууре*. Таким образом, *цуур* распространился среди народов Алтайского края» (ЛАТС. 2013-001).

Монгольские ученые считают *цуур* одним из наиболее древних инструментов монголов и первым среди духовых. Это мнение содержится в трудах таких исследователей, как Л. Хэрлэн, Ж. Энэбиш и

⁴⁶ Монгол цуур [Электронный ресурс]...

других⁴⁷. В монгольской научной литературе высказывается предположение, что *цуур* возник во времена гуннской династии (III–I века до н. э.), а, возможно, и раньше⁴⁸. Так или иначе, в это время *цуур* был очень известен, что следует из многих источников. На древность этого инструмента указывают такие ученые как П. Мэргэжих⁴⁹, Л. Эрдэнэчимэг⁵⁰. Свидетельство о бытовании *цуура* содержится в памятнике китайской литературы «Ши Цзин», что отмечает Г. Сухбаатар. «В 119 году до н. э. во время сражения с гуннами был захвачен в плен один из китайский воинов. Он описал свои впечатления так: “Вечерам не могу спать из-за звуков *цуура* и мычания коров”»⁵¹.

Монгольский исследователь Л. Эрдэнэчимэг пишет о том, что *цуур* упоминается в поэтическом творчестве китайской принцессы Цай Вэн Жи, жившей около 2000 лет тому назад⁵². Примечательно, что об этом рассказывают и современные исполнители. *Цуурчи* Н. Батхуяг сообщил следующее: «Одна китайская принцесса в результате войны попала в Монголию и прожила там 18 лет. После возвращения на родину она написала цикл стихов “Деревянный *цуур* гуннов”, где есть строки о *цууре*» (ЛАТС. 2012-001). Приведем фрагмент этого памятника:

⁴⁷ Хэрлэн Л. Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс... С. 95.; Энэбиш Ж. ШУ-ы хялбаршуулсан баримтат кино // Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай. – Улаанбаатар, 2007. – С. 413-414.

⁴⁸ Энэбиш Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах хамгаалах асуудалд // Монголын хөгжим судлалын дээж бичиг. – Улаанбаатар, 2008. – С. 75.

⁴⁹ Мөнгөнцэцэг Ж. Хөгжмийн зохиолч, судлаач П. Мэргэжихийн амьдрал туурвил [Информационный портал] // URL <http://archive.oloo.mn/News/55620.html> (дата обращения: 02.07.2007).

⁵⁰ Эрдэнэчимэг Л. Гүн гэрийн хатагтайн нүүдэлчдийн *цуурын* 18 аялгуу. – Улаанбаатар: Адмон, 2002. – С.3.

⁵¹ Сүхбаатар Г. Монголчуудын эртний өвөг: Хүннү нарын аж ахуй, нийгмийн байгуулал, соёл, угсаа гарвал. Улаанбаатар: ШУАХ, 1980. – С. 13.

⁵² Эрдэнэчимэг Л. Гүн гэрийн хатагтайн нүүдэлчдийн *цуурын* 18 аялгуу. – Улаанбаатар, 2002. – С. 3.

Монгольский текст	Русский перевод
Хүний газар богтлогдоод хүрч харин ирэхэд Даруй 18 жил өнгөрчээ “Хүннү цуурын эгшиг” хэмээх энэхэн шүлгээрээ Гунигт сэтгэлээ ариусгалаа би.	Вернулась на родину, Прожив 18 лет на чужбине. Этим стихотворением “Мелодия <i>цуура</i> гуннов” Я успокаиваю свою грустную душу. ⁵³

Слово *цуур* встречается и в книге «Монголын нууц товчоо» [«Монгольское сокровенное сказание»]⁵⁴. Например, в прощальной речи богатыря Гилугэтэя на смерть Чингисхана есть такой фрагмент:

Монгольский текст	Русский перевод
Хувилгаанаар учирсан Хулан хатан чинь Хуур цуур хөг дуу чинь Хотол бүгд улс чинь Хутагт эрхэм газар ус чинь бүгд тэнд билээ, эзэн минь!	Ваша государыня Хулан, Звуки <i>цуура</i> и <i>хуура</i> , Весь ваш народ, Все родные места, Все там находится, о мой господин! ⁵⁵

Еще одно письменное свидетельство о *цууре* содержится в толковом словаре «Зерцало манчжурско-монгольской словестности», изданном в 1771 году, где характеристика инструмента и процесс игры

⁵³ Сүхбаатар Г. Монголчуудын эртний өвөг... С. 131-132.

⁵⁴ «Монгольское сокровенное сказание» – наиболее древний монгольский литературный памятник 1240 года. Было составлено неизвестным монгольским автором и дошло до нас на монгольском языке в китайской иероглифической транскрипции.

⁵⁵ Оюунцэцэг Д. Генезис и эволюция монгольского вокально-поэтического жанра уртын дуу. – Улан-батор: Аётоп, 2006. – С. 54.

охарактеризованы следующим образом: «Согнув дерево, как у медной трубы, сделав четыре отверстия, дуют»⁵⁶.

У всех музыкантов, с которыми удалось встретиться в экспедиции, существует устойчивое представление о древности *цуура*. Исполнители Н. Отгонхуу, Н. Буяндэлгэр, Б. Наранбат и Н. Амратувшин считают, что *цуур* был массовым музыкальным инструментом во времена гуннов, и именно в это время достиг вершины своего развития (ЛАТС. 2013-001; ЛАТС. 2014-002; ЛАТС. 2014-001; ЛАТС. 2014-004). *Цуурчи* Э. Баатаржав и Б. Наранбат утверждают, что *цуур* возник в более древнее время. Э. Баатаржав в своем рассказе упомянул о том, что в китайском словаре «Цы Юань»⁵⁷ есть указание на монгольский духовой инструмент, близкий к *цууру*. «Там сказано, что северные люди (монголы) после того, как срезали стебель бамбука, продували его» (ЛАТС. 2012-004).

Внимания заслуживает происхождение названия инструмента, который в различных источниках может упоминаться как «монгольский *цуур*», «деревянный *цуур*» и «гуннский *цуур*»⁵⁸. Известно, что в монгольском языке слово *цуур* долгое время обозначало музыку вообще. В настоящее время оно также может использоваться в собирательном значении. Например, исследователь П. Мэргэжих, проживающий в Китае на территории Внутренней Монголии, в своей статье о монгольской музыке высказался следующим образом: «У монголов Алтайского края до наших дней сохранились четыре вида *цуура*: горловой *цуур* [горловое пение – П. М.], деревянный *цуур*, *туг цуур* [*тобиур* – П. М.], *икил цуур*

⁵⁶ Словарь «Зерцало маньчжуро-монгольской словесности», ксилографически изданный в 1717 г. в Пекине по приказу императора Каньси, является двуязычным тематическим толковым словарем. См. о нем: Мунхцэцэг Энхбат. Сведения о грамматике маньчжурского языка в словаре «Зерцало маньчжурско-монгольской словесности (1717 г.)» // *Акта linguistica petropolitana. Труды института лингвистических исследований*. – СПб.: Издательство института лингвистических исследований РАН. 2015. Т. XI. № 3. – С. 274-296.

⁵⁷ Первый китайский словарь «Цы Юань» («Источник слов») был опубликован в 1915 году. См. о нем: Завьялова О. В. Большой мир китайского языка. – М., 2014. – С. 241.

⁵⁸ Монгол *цуур* [Электронный ресурс]...

[моринхур – П. М.]»⁵⁹. Как сообщил *цуурчи* Б. Наранбат, раньше все музыкальные инструменты называли *цууrom*. Затем слово «*цуур*» стало обозначать группу духовых инструментов, а саму продольную флейту стали называть деревянным *цууrom*. За струнными инструментами далее закрепился термин *хуур*⁶⁰.

По свидетельствам ученых, до 1950-х годов *цуур* в Монголии имел широкое распространение. Указание на активное бытование инструмента в провинциях Ховд, Баян-Ульги, Увс среди урианхайцев, баятов, дюрбетов содержится в статье Ж. Энэбиша⁶¹. В наши дни играющих на традиционном инструменте становится все меньше. В. М. Дианова связывает утрату традиции музицирования на *цууре* в последние десятилетия с появлением в современном монгольском обществе негативного отношения к народным обычаям и религиозным обрядам. В результате этого процесса во многих населенных пунктах Западной Монголии *цуур* уже нет ни музыкантов, играющих на продольной флейте, ни семей, имеющих *цуур*. Такая ситуация свидетельствует о том, что этот вид музыкального искусства находится под угрозой исчезновения⁶².

В Республике Монголии последним человеком, который сохранил древние традиции игры на *цууре*, был Паарай Наранцогт. Он был выдающимся *цуурчи*, учителем, человеком, способствовавшим сохранению и распространению флейтовой традиции на территории Западной Монголии. П. Наранцогт родился в провинции Баян-Ульги в 1921 году и позже переселился в сомон Дуут провинции Ховд, где и жил до конца своих дней. П. Наранцогт начал играть на *цууре* в десятилетнем

⁵⁹ Мөнгөнцэцэг Ж. Хөгжмийн зохиолч, судлаач П. Мэргэжихийн амьдрал туурвил [Информационный портал] // URL <http://archive.olloo.mn/News/55620.html> (дата обращения: 02.07.20015).

⁶⁰ Дэлгэрмаа Ц. Б. Наранбат: Хэрэггүй гээд хаячих юм бол хөндий мод, хэрэгтэй гэж үзвэл гайхамшигт соёл [Информационный портал] // URL <http://archive.olloo.mn/News/101685.html> (дата обращения: 06.05.2015).

⁶¹ Энэбиш Ж. ШУ-ы хялбаршуулсан баримтат кино... С. 413-414.

⁶² Россия – Монголия. Культурная идентичность и межкультурное взаимодействие. – СПб.: Санкт-Петербургского университета, 2011. – С. 15.

возрасте. Как указывает Т. Левин, П. Наранцогт всю жизнь был охотником и пастухом: для него игра на *цууре* была не столько способом отражения природы, сколько средством прославления ее и общения с духами-хозяевами⁶³. Он умер в возрасте 81 года в 2003 году, оставив после себя много учеников⁶⁴.

В документальном фильме «Деревянный *цуур* гуннов» повествуется о том, что П. Наранцогт является *цуурчи* в пятом поколении⁶⁵. Французский исследователь творчества П. Наранцогта А. Дежак отметил, что в семье исполнителя почитают имя Барьда, который является основателем нескольких поколений музыкантов⁶⁶. *Цуурчи* Б. Наранбат, Н. Дамдиндорж и исследователь А. Дежак назвали имена детей и внуков П. Наранцогта, играющих на *цууре* и сохранивших семейную традицию. Первой женщиной, играющей на *цууре* в этой семье, стала его дочь Н. Джавтанчолоо (1958). Сыновья, играющие на *цууре* – Н. Гомбожав (1967–2002), Н. Буяндэлгэр (1961), Н. Батхуяг (1970). Внуки, продолжившие традицию – Б. Загджав (1986), Б. Наранбат (1984), Б. Баярцэцэг, М. Сухнаран, Б. Нэмэхжаргал, Т. Эрдэнэбаатар, Б. Батцоож, Б. Мунхчимэг, М. Хилийнчулуун (1985). *Цуур* освоила и внучка П. Наранцогта Б. Мунгунцоож (1985), она является единственной женщиной, играющей на этом инструменте в современной Монголии.

По мнению ныне известных *цуурчи* А. Балдандоржа, Н. Амартувшина, Н. Сэнгэдоржа, только дети и внуки П. Наранцогта в полной мере овладели традицией игры на *цууре*, и никто не знает ее лучше них (ЛАТС. 2014-003, 004, 006). Известны и имена некоторых родственников П. Наранцогта, освоивших *цуур*. Сказитель и *цуурчи* Б. Болд сообщил: «Мой учитель был лучшим исполнителем народной музыки *цуура* в Монголии. Он умер в прошлом году, ему было больше

⁶³ Левин Т. Музыка новых номадов... С.123.

⁶⁴ Энэбиш Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах хамгаалах асуудалд... С. 75-76.

⁶⁵ Yundenbat S. and Jamsran J. Documentary: The wooden tsuur of the Huns. – Ulanbator, 2009.

⁶⁶ Desjacques A. Mélodies de flute d'un berger mongol.... С. 19.

60 лет. Его звали Цэдэн-Иш, он был сыном брата П. Наранцогта» (ЛАТС. 2013-003).

Потомки П. Наранцогта высоко оценивают его роль в искусстве игры на *цууре* и в передаче своего мастерства ученикам. Внук Б. Наранбат отметил: «Были другие *цуурчи*. Но они просто играли на *цууре* и ушли из жизни. А дедушка смог передать традицию игры на *цууре* следующему поколению. При социализме он прятал свой *цуур* в горах. Только с 1984 года дедушка открыто играл на своем инструменте»⁶⁷. Действительно, в последние десятилетия XX века П. Наранцогт являлся единственным человеком, обучавшим игре на *цууре* в Западной Монголии. Практически все современные *цуурчи* являются его прямыми или косвенными учениками. Как рассказал Б. Загджав, в 1993 году П. Наранцогт создал кружок «Озеро Дуут» и проводил там обучение всех желающих (ЛАТС. 2014-005). По описанию Б. Наранбата, научились играть на *цууре* у П. Наранцогта следующие *цуурчи*: Н. Алтангэрэл, Ш. Баянмунх, А. Балдандож, Н. Амартувшин, Э. Баатаржав, Н. Дамдиндорж и Хашжав и ряд других⁶⁸. Исследователь Ален Дежак указал, что Н. Сэнгэдорж учился играть на *цууре* у П. Наранцогта⁶⁹.

Следует упомянуть имена других известных *цуурчи*, сохранившиеся в памяти современных жителей Монголии. Большинство из них являются уроженцами провинции Баян-Ульги, некоторые проживают в провинциях Ховд, Увс и Хэнтий. *Цуурчи* Б. Наранбат приводит в статье 2013 года имена известных исполнителей, которых теперь уже нет в живых. Среди них – Содном Дэвэр (1927), Содов Чимэд (Шигшээн) (1920), Нанзыкаг Цэвэгжав (1905–1954) и другие⁷⁰. По

⁶⁷ Дэлгэрмаа Ц. Б. Наранбат: Хэрэггүй гээд хаячих юм бол хөндий мод, хэрэгтэй гэж үзвэл гайхамшигт соёл [Информационный портал] // URL <http://archive.olloo.mn/News/101685.html> (дата обращения: 06.05.2015).

⁶⁸ Наранбат Б. Алтайн урианхайн цуур хөгжмийн түүхэн уламжлал // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. – Улаанбаатар, 2013. – С. 22-25.

⁶⁹ Desjardes A. Mélodies de flute d'un berger mongol.... P. 15.

⁷⁰ Наранбат Б. Алтайн урианхайн цуур...

всей видимости, игра этих исполнителей не была зафиксирована собирателями. Упоминание об одном из *цуурчи* приводит исследователь Л. Хэрлэн: «В сомоне Дэлун провинции Баян-Ульги табунщик Мусо очень хорошо играл на *цууре* и постоянно носил с собой *цуур*, когда пас табуны»⁷¹. Имена некоторых *цуурчи* прошлых поколений сохранились в воспоминаниях современников. Так, например, в рассказах Э. Баатаржава, Н. Сэнгэдоржа и Н. Буяндэлгэра фигурирует *цуурчи* Авирмэд из сомона Дуут провинции Ховд, игру которого они слышали в детстве (ЛАТС. 2012-004; ЛАТС. 2014-002; ЛАТС. 2014-006). Упоминание о другом исполнителе содержится в репортаже, записанном от Н. Буяндэлгэра. «Был *цуурчи* Мунх Хавтгай. Он умер в 1980-х годах. Я слушал его хорошую игру на *цууре*. Отец привел его к нам домой. Он расспрашивал, где Хавтгай научился играть на *цууре*. Тот ответил, что в 1930-е годы был заключен в “черную юрту” [тюрьму – Т. С.] Китая, и встретился там с одним старым *цуурчи*, который научил его играть» (ЛАТС. 2014-004).

Мастер горлового пения Р. Самжид сообщил: «Нашим учителем был человек по имени Пурэв. Этот человек жил в сомоне Булган провинции Баян-Ульги. Он хорошо владел горловым пением и мог играть на деревянном *цууре*»⁷². Из рассказа сказителя и *цуурчи* А. Балдандоржа мы узнаем имена еще двух исполнителей: Ядам из сомона Цэнгэл и Ядамсурэн из сомона Алтанцугц провинции Баян-Ульги (ЛАТС. 2014-003).

Считается, что традиция игры на *цууре* сохранилась также среди урианхайцев Шинжиана (Китай). Сведения о нескольких *цуурчи* из этого региона, относящиеся к 1980-м годам, содержатся в исследовании

⁷¹ Хэрлэн Л. Монгол ардын хөгжмийн... С. 98.

⁷² Монгол урианхайн хөөмий [Электронный ресурс] / эх. бэлт. Э. Баатаржава. – Улаанбаатар, 2011. DVD.

Ж. Энэбиша⁷³. В ходе экспедиции 2012 года автору также удалось записать упоминания об исполнителях этого региона. Так, например, от Э. Баатаржава было зафиксировано предание о *цуурчи* по имени Арвян, жившем в XVII–XVIII веках. «Говорят, что он всегда ходил со своими учениками и играл на *цууре*» (ЛАТС. 2012-004). Н. Отгонхуу упоминает цуурчи Ирдиша, «жившего около Алтайского хребта и умершего в возрасте около 90 лет в 2008 году» (ЛАТС. 2013-001). По утверждению *цуурчи* Э. Баатаржава, мастерски владел наигрышами на *цууре* исполнитель Мэнгит⁷⁴.

Большинство современных *цуурчи* учились играть у учеников П. Наранцогта, а также у его сыновей и внуков. Активным обучением молодежи сейчас занимаются Б. Наранбат и Н. Буяндэлгэр. В течение нескольких последних лет они регулярно проводят занятия с детьми и молодежью в провинциях Баян-Ульги, Ховд, Орхон, Баян-Хонгор, а также в Улан-Баторе. Недавним событием была проведенная Б. Наранбатом серия мастер-классов по игре на *цууре* в Монгольском государством институте культуры и искусств в Улан-Баторе (2009–10). Таким образом, форма передачи искусства игры на *цууре* постепенно приобретает более профессиональный характер. Аналогичные процессы происходят и во Внутренней Монголии (Китай), жители которой также стремятся осваивать традицию игры на продольной флейте⁷⁵.

Экспедиции, предпринятые автором в провинции Ховд и в Улан-Баторе в 2012–14 годы, выявили более двадцати исполнителей на *цууре* различного возраста. Даты рождения этих исполнителей охватывают период с 1948 по 1999 годы. Большинство из них – дети, внуки и

⁷³ В своей работе он ссылается на сведения, полученные от этномузыковеда Ж. Дорждаваа и композитора П. Мэргэшиха (Энэбиш Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах хамгаалах асуудалд... С. 75-76).

⁷⁴ Баатаржав Э. Туульч Э. Баатаржав [Информационный портал] // URL <http://www.urlag.mn/post/337.htm> (дата обращения: 11.04.2012).

⁷⁵ Дэлгэрмаа Ц. Б. Наранбат: Хэрэггүй гээд хаячих юм бол хөндий мод, хэрэгтэй гэж үзвэл гайхамшигт соёл [Информационный портал] // URL <http://archive.oloo.mn/News/101685.html> (дата обращения: 06.05.2015).

ученики П. Наранцогта. Большинство исполнителей являются урианхайцами. В настоящее время эти исполнители живут в разных местах (в провинциях Ховд, Баян-Ульги, Хэнтий и Орхон, а также в городе Улан-Батор). В процессе экспедиционной работы от каждого исполнителя были записаны репортажи и образцы наигрышей.

Итак, сохранность *цуура* в живом бытовании является важной чертой народной культуры урианхайцев Западной Монголии. На современном этапе *цуур* сохраняется продолжателями одной исполнительской династии, наиболее ярким представителем которой до недавнего времени был П. Наранцогт.

1. 2. Вопросы происхождения *цуура*.

Обычаи и обряды, связанные с инструментом

В работах ученых возникновение монгольской народной музыки тесно связывается с различными формами труда и быта. Ж. Энэбиш высказался на эту тему следующим образом: «У скотоводов рождаются разные впечатления, когда они занимаются шитьем у себя дома, убаюкивают своих детей, общаются с животными, перемещаются с одного места в другое, отдыхают и веселятся. Свои эмоции они выражают через музицирование. Чувство музыки монголов неразрывно связано окружающей их средой и особенностями труда, которым они занимаются»⁷⁶.

По представлениям урианхайцев, *цуур* является мужским инструментом. Это согласуется с различными ситуациями использования деревянной флейты в культуре этноса, связанными с мужскими занятиями и ритуальными практиками (военный быт, пастушество, шаманизм), а также обусловлено запретом ходить в горы

⁷⁶ Энэбиш Ж. Ардын дуу хөгжим... С. 187.

Алтая женщинам (ЛАТС. 2012-004). Традиция игры на продольной флейте осуществлялась мужчинами и в других этнических культурах. Об этом подробно пишет В. Сузукей, характеризуя особенности бытования тувинского *шоора*⁷⁷.

Сведения об обрядах и обычаях, связанных с *цууром*, немногочисленны. Они содержатся в трудах некоторых исследователей, а также отражены в высказываниях самих носителей традиции. На основании различных источников оказывается возможным проследить особенности бытования инструмента и рассмотреть основные концепции его происхождения.

Согласно одной из версий, высказанной монгольскими учеными, *цуур* изначально был **охотничьим инструментом**. В частности, такую мысль формулирует Л. Хэрлэн: «Возможно, *цуур* произошел от какого-то охотничьего инструмента, воспроизводившего звуковые сигналы»⁷⁸. Об этом же упоминают и некоторые современные *цуурчи*. Н. Амартувшин отметил, что «этот инструмент имеет свойства сигнала, зова» (ЛАТС. 2014-004). Н. Отгонхуу высказался следующим образом: «когда люди занимались охотой, тогда, может, появился *цуур*» (ЛАТС. 2013-001). Среди урианхайцев до сих пор сохраняются представления о том, что игра на *цууре* перед охотой приносит удачу (ЛАТС. 2014-003).

Показательно, что сходные магические функции приписываются тувинскому *шоору*. По наблюдениям В. Сузукей, тувинцы верили в «возможность игрой на этом инструменте воздействовать на окружающую природу, обеспечивая этим благоприятный исход охоты»⁷⁹. Аналогичные сведения содержатся и в работе Т. Левина⁸⁰.

По другой версии, *цуура* связано с **трудовой деятельностью монголов-скотоводов**. Известна легенда, согласно которой именно

⁷⁷ Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы... С. 103.

⁷⁸ Хэрлэн Л. Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс... С. 95.

⁷⁹ Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы... С. 102.

⁸⁰ Левин Т. Музыка новых номадов... С. 123.

пастухи-табунщики создали *цуур*. Ее вариант приводит Л. Хэрлэн: «Среди народов, проживающих в сомоне Делун провинции Баян-Ульги, распространен один интересный рассказ о *цууре*. Табунщик Мусо очень хорошо играл на *цууре* и постоянно носил *цуур* с собой, когда пас табуны. Особенно он любил играть на *цууре* вечером и на протяжении ночи, и ему никогда это не было тяжело. Когда Мусо музицировал, лошади переставали есть траву, а внимательно слушали мелодию *цуура*. Однажды вдруг табуны исчезли, и Мусо не смог найти их в течение нескольких дней. И он потерял надежду найти их, и весь день играл на *цууре*. Лошади слышали мелодию *цуура* и прискакали к Мусо. После смерти Мусо табуны любили собираться на месте его захоронения. Местные жители рассказывали, что около этого места звучит мелодия *цуура*, поэтому табуны стали собираться, чтобы слушать ее»⁸¹.

Действительно, в практике монголов-скотоводов *цуур* играет очень важную роль. Он является обязательным атрибутом пастуха. Считается, что *цуур* приносит счастье и табуну, и табунщику⁸². Комментарии, в которых раскрывается взаимосвязь пастуха, *цуура* и табуна, были записаны и в экспедициях 2012–14 годов. По рассказу *цуурчи* Н. Буяндэлгэра, когда его отец играл на *цууре*, табуны останавливались и слушали мелодию *цуура*. Исполнитель заметил воздействие *цуура* и на коровье стадо: «Если лежащей корове поставить любую музыку на кассете, то она не обращает внимание на нее. А если играют на *цууре*, то коровы настораживаются и смотрят на *цуурчи*, то есть их поведение меняется» (ЛАТС. 2014-002).

Об использовании инструментов в скотоводческой практике сообщил *цуурчи* Б. Наранбат: «Один раз верблюдица отвергла своего верблюженка. И *цуурчи* Тумур играл на *цууре* два дня, чтобы та

⁸¹ Хэрлэн Л. Монгол ардын хөгжмийн зэсгийн түүхээс... С. 97-98.

⁸² Энэбиш Ж. ШУ-ы хялбаршуулсан баримтат кино... С. 413-414.

верблюдица приняла его. После игры на *цууре* верблюдица приняла верблюжонка как родного» (ЛАТС. 2014-001).

Контекст бытования *цуура* в среде пастухов позволяет установить родство *цуура* и других версий продольной флейты народов Алтая, Поволжья и Средней Азии, которые также занимались скотоводством. В исследованиях в качестве пастушеских музыкальных инструментов описываются башкирский *курай*⁸³, казахский *сыбызгы* и киргизский *чоор*. Один из первых собирателей фольклора Средней Азии немецкий путешественник А. Ф. Эйхгорн, посетивший районы современной Киргизии в 1870-е годы, оставил следующий комментарий: «Концертный зал далеко раскинувшейся степи, зеленеющие берега рек, где расположены аулы, горные хребты с их пастбищами и лугами – вот тот ландшафт, на фоне которого широко и величественно звучит киргизская песня, приятно и красиво раздается флейта пастуха среди пасущегося стада»⁸⁴.

Одна из концепций происхождения *цуура* связывает этот инструмент с **шаманизмом**. Присущие урианхайцам, а также родственным народам Алтая, добуддийские анимистические воззрения отражены в народных верованиях о переселении души, о духах земли, тайги, которым поклонялись их предки⁸⁵.

Среди современных исполнителей широко бытуют варианты текстов «Сокровенного монгольского сказания», в которых подчеркивается связь *цуура* и обрядов общения с духами.

В месте, где звучит *цуур*,

Там собираются прославленные неба.

(ЛАТС. 2012-003. Б. Мунгунцоож)

⁸³ Ильясов Т. Т. *Курай* традиционный музыкальный инструмент в системе культуры башкир // Диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – Ижевск, 2011. – С. 32.

⁸⁴ Цит. по: Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии... С. 144.

⁸⁵ Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы... С. 101.

В белой мелодии *цуура*

Собираются прославленные духи.

(ЛАТС. 2012-004. Э. Баатаржав)

В легендах и преданиях урианхайцев сохранились представления о том, что *цуур* изначально принадлежал духам природы и был передан ими людям. Именно поэтому игра на *цууре* является важным компонентом общения человека с миром природы. «Духи природы играли на *цууре*, и они передали *цуур* людям. Так что, когда играют на *цууре*, тогда радуются духи природы и собираются животные» (ЛАТС. 2014-004. П. Наранцогт).

Существует очень популярная легенда о том, что *цуур* подарила монголам *дагина* [красавица; волшебница]. Ее вариант был записан от П. Наранцогта и приводился в разных источниках. «Давным-давно жили-были сын с матерью в долине реки Ээв. Мать сидела дома, а сын выкапывал коренья из земли. Однажды во время этого занятия он увидел дагину, вышедшую из леса. Она сказала такие слова: “Ты каждый день собираешь растения в долине реки. Хочу научить тебя другому способу жизни”. Мальчик обрадовался и попросил, чтобы его научили этому способу. Дагина сказала: “Возьми в долине реки одну веточку ивы, сделай музыкальный инструмент и подражай звуку водопада реки Ээв. Если ты это сможешь, вы будете жить хорошо, получите пищу и одежду”»⁸⁶.

Видимо, более поздним объяснением возникновения *цуура* как дара духов является гипотеза о его божественном происхождении. В книге Л. Хэрлэн она озвучена следующим образом: «Урианхайцы считали, что *цуур* возник по приказу Бога, чтобы утешать местных духов

⁸⁶ Баасанхүү А., Баянмөнх Б. Монгол ойрадуудын соёл. – Улаанбаатар: Ган принт, 2010. – С. 37. Варианты этой легенды приведены в следующих источниках: Энэбиш Ж. Хүннүгийн модон *цуур*... С. 417; Desjacques A. Mélodies de flute dun berger mongol... С. 24; Хэрлэн А. Монгол ардын хөгжмийн түүхээс... С. 94-95.

и успокаивать боль людей». Исследователь приводит легенду о возникновении *цуура*, изложенную П. Наранцогтом, отмечая, что варианты легенды активно бытовали среди урианхайцев. «В древнее время люди жили 5000 лет. В течение жизни они совершали много плохих поступков и мало трудились, не занимались разведением скота и были несчастливы. Бог пожалел о том, что он дал людям долголетие, которым они не могут правильно воспользоваться. И поэтому он решил сократить продолжительность жизни людей. Чтобы утешить их и наполнить жизнь радостью, бог создал *цуур* и отправил людям одного *цуурчи*. На цууре звучала очень красивая мелодия, и люди постоянно слушали *цуур*»⁸⁷.

В настоящее время шаманские практики в Западной Монголии практически утрачены, однако сведения об использовании *цуура* в обрядах общения шамана с духами сохранились. По представлениям современных *цуурчи*, деревянная флейта играла важную роль в процессе установления контакта человека и природы, человека и высших сил. *Цуур* использовался шаманами во время обряда жертвоприношения духам, обитающим в горах. Жители Ховда вспоминают, что до 30-х годов XX века ритуал общения людей с духами имел массовый характер. По рассказу Э. Баатаржава, он объединял группы родственников, собиравшихся в горах Алтая. В составе обряда были совместная трапеза, «кормление» Алтая, исполнение эпоса, сказок. При помощи игры на *цууре* шаманы вызывали духов неба и природы и радовали их его мелодиями⁸⁸. Обрядово-коммуникативные функции *цуура* отмечены в следующих высказываниях исполнителей.

«По древней традиций урианхайцы радовали *цууром* родной Алтай и вызвали его духов. По нашему обычаю, мы играем на *цууре*,

⁸⁷ Хэрлэн Л. Монгол хөгжмийн түүхээс... С. 94.

⁸⁸ Баатаржав Э. Туульч Э. Баатаржав [Информационный портал]...

чтобы увеличивать милость Алтая. Также играют на *цууре* во время принесения жертвы в честь духов. Я думаю, что *цуур* связывает людей, живущих в Алтайском крае, с тайным миром и духами Алтая» (ЛАТС. 2014-003. А. Балдандорж).

«Давным-давно люди использовали этот инструмент для вызова Хозяина Алтая. Они как будто спрашивали о чем-то Хозяина Алтая» (ЛАТС. 2013-007. Ш. Баянмунх).

Одним из последних *цуурчи*, осуществлявших этот ритуал в Западной Монголии, был П. Наранцогт. Монгольские исследователи С. Юндэнбат, С. Дулам указывают, что П. Наранцогт играл на одной из горных вершин, видел духов Алтая, одетых в зеленые халаты, и приносил им жертву⁸⁹. Сведения об этом есть и в рассказах современных исполнителей. Например, *цуурчи* Ш. Баянмунх вспоминает: «П. Наранцогт один на лошади ездил в далеко в горы. Он говорил, что приносит жертву и видит там что-то. Хотя он был простым пастухом» (ЛАТС. 2013-007). Исследователю Т. Левину удалось встретиться с П. Наранцогтом летом 2000 года, за год до его смерти. В своей книге он приводит следующие слова старого *цуурчи*: «Когда играешь на *цууре* – как будто вопрос задаешь. Если долго играть, природа сама подскажет, что делать. Я играю для гор и рек и духам-хозяевам. Это мне нравится»⁹⁰.

Одним из аргументов в пользу этой концепции происхождения *цуура* является тот факт, что сам инструмент мог использоваться в шаманизме особым образом. По рассказу Б. Болда, для того чтобы ублажать духов природы, шаманы не играли мелодии, а лишь выдували на *цууре* отдельные звуки. «*Цуурчи* не надо обязательно играть наигрыши. Он просто может издавать звуки из *цуура* на вершине

⁸⁹ Юндэнбат С. Монгол хөөмэйн урлагийн уламжлалын зарим асуудлууд... С. 6.

⁹⁰ Левин Т. Музыка новых номадов... С. 123.

снежной горы. Тогда радуются духи горы и реки». Как выразился музыкант, «экстаз шамана настраивается по этому инструменту» (ЛАТС. 2013-003).

Следующая версия происхождения *цуура* основана на той значимости, которую этот инструмент имел **в военном быту** монголов. Это неслучайно, поскольку воинское искусство играло одну из ведущих ролей в системе жизнедеятельности кочевников. Как справедливо отмечает С. Утегалиева, «каждый кочевник – прежде всего воин, а кочевое государство – военная организация, с централизованной сильной, как правило, ханской властью»⁹¹. Эта версия является очень популярной среди современных исполнителей. Приведем их высказывания на эту тему:

«Во время династии гуннов *цуур* считался главным музыкальным инструментом в кавалерии» (ЛАТС. 2012-001. Н. Батхуяг). «В древние времена *цуур* считался инструментом солдат» (ЛАТС. 2012-003. Б. Мунгунцоож). «Во времена Хубилай-хана⁹² солдаты играли на *цууре*»⁹³ (ЛАТС. 2012-003; ЛАТС. 2012-001. Б. Наранбат).

Возможно, к военному прошлому монголов-кочевников восходит обычай хранения *цуура* под хвостом лошади, бытующий и по сей день (Ж. Энэбиш)⁹⁴. По воспоминаниям детей и внуков П. Наранцогта, передвигаясь на лошади, он всегда держал *цуур* именно там. (ЛАТС. 2013-004., ЛАТС. 2014-002). Исследователь Ш. Сухбаатар и *цуурчи* Э. Баатаржав комментируют этот обычай следующим образом: «Во времена Чингисхана, когда солдаты сражались, они привязывали *цуур* к

⁹¹ Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки Тюркских народов. – М.: Композитор, 2013. – С. 28.

⁹² Хубилай (1215 – 1294) – монгольский хан, основатель монгольского государства Юань, в состав которого входил Китай.

⁹³ Сухбаатар Ш., Баатаржав Э. Алтайн аялгуу. – Улаанбаатар, 2009. – С. 6.

⁹⁴ Энэбиш Ж. ШУ-ы хялбаршуулсан баримтат кино... С. 413, 414.

хвосту лошади. В перерывах между боями они играли на *цууре*, чтобы успокоиться, воспрянуть духом и обрести духовную мощь»⁹⁵.

По некоторым сведениям, *цуур* следовало хранить под хвостом лошади особого окраса – рыжей с белым пятном («лысиной») на морде. Как прокомментировала *цуурчи* Б. Мугунцоож, «белая часть на морде рыжей лошади имеет белую энергию, благодаря которой ни одна стрела не попадет в лошадь» (ЛАТС. 2012-003). Таким образом, *цуур* был защищен от опасности. Это уточнение раскрывает обрядово-магические функции *цуура* в военной практике кочевников, утраченные, по мнению исследователей, после маньчжурского ига.

Итак, основные версии происхождения *цуура* раскрывают различные функции этого инструмента в трудовой и бытовой жизни монголов, а также отражают его связь с системой традиционных представлений. Однако магические функции *цуура* в культуре урианхайцев проявляются и в других контекстах их жизни – в обрядах жизненного цикла, магических ритуалах охранительной, очистительной, продуцирующей направленности, а также успешно применяются в традиционной медицине. Далее будут приведены примеры использования продольной флейты в различных ситуациях, где исполнение наигрыша выступало ведущим ритуальным действием.

В ходе экспедиций было выявлено значение *цуура* **в ритуалах, сопровождающих рождение ребенка** и первые события в его жизни. Например, *цуурчи* Н. Буяндэлгэр сообщил: «Когда ребёнок рождается, тогда играют на *цууре*. На третий день после рождения купают ребенка и играют на *цууре*. Люди считают, что после игры на *цууре* новорожденные спят крепко и не видят плохих снов. Есть специальные мелодии для этого действия» (ЛАТС. 2014-002). По рассказу *цуурчи* Б. Загджава,

⁹⁵ Сүхбаатар Ш., Баатаржав Э. Алтайн аялгуу... С. 63.

урианхайцы играют на *цууре* во время первой стрижки волос ребенка (ЛАТС. 2014-005).

Значимая роль отводилась *цууру* в **обряде изгнания злых духов из дома**. Как пишет С. Юндэнбат, «с древних времен урианхайцы считали и веровали, что музыкальный инструмент *цуур* изгоняет из дома несчастье»⁹⁶. Использование *цуура* в этой функции часто могло иметь форму гадания. Самой простой формой предсказания будущего была оценка качества звучания *цуура*. Таким образом, например, можно было определить будущее жениха и невесты. Об этом рассказал *цуурчи* Н. Наранбат: «Если звучит *цуур* прекрасно на свадьбе, то считали, что все будет благополучно в жизни и молодые будут жить счастливо» (ЛАТС. 2013-002). По рассказу Б. Мунгунцоож, *цуур* мог предсказать исход военных действий: «...когда монголы участвовали в войнах, тогда они играли на *цууре*. Если *цуур* звучал красиво, солдаты считали, что все будет хорошо» (ЛАТС. 2012-003).

Если мелодия *цуура* обрывалась в середине, то это считалось дурным знаком. «После празднования Нового года урианхайцы играют на *цууре*, чтобы повлиять на удачу для своих близких. Если во время игры *цуур* останавливается по каким-то причинам, то члены той семьи должны быть осторожными в Новом году» (ЛАТС. 2014-004).

С негативным смыслом были связаны ощущения исполнителя, которые он передавал выражениями «*цуур* не звучит», «не может играть», «играет плохо». Внучка П. Наранцогта Б. Мунгунцоож рассказала следующий случай, показывающий связь *цуура* с тайным миром и магией. «Однажды бабушку пригласила одна семья, чтобы он изгнал злых духов из их дома. Но почему-то *цуур* совсем не мог играть, не звучал никак. Придя домой, бабушка рассказывал, что раньше не было ни одного случая, когда бы не звучал его *цуур*. А в той семье

⁹⁶ Монгол *цуур* [Электронный ресурс] ...

почему-то совсем не звучал. Значит, может случиться какой-то несчастный случай с ними. Вскоре муж и жена погибли в аварии» (ЛАТС. 2012-003).

Более сложные связи исполнителя и его инструмента обнаруживаются в тех вариантах гадания, когда само звучание *цуура* (мелодия, наигрыш) и обрядовое состояние, в которое входил *цуурчи* (сродни шаману), позволяли ему узнать важную информацию, например, о грозящей опасности, или получить совет. О таких случаях мы узнаём из фактов биографии П. Наранцогта, приведенных в литературе и записанных нами в экспедициях от *цуурчи* Ш. Баянмунха, Н. Амартувшина и А. Балдандоржа.

Один из рассказов повествует о получении П. Наранцогтом знака, указавшего ему на необходимость переселения в другую провинцию. «Однажды, когда я играл на *цууре*, мне было сказано, что надо жить в снежных горах Алтая, которые находятся в сомонах Мунх-Хайрхан и Дуут. Так я из родного края переселился с семьей и скотиной в сомон Дуут. Я выбрал места под названиями Тоом и Улаан, потому что эти места расположены недалеко от Хозяина Алтая, и можно разговаривать с ним при помощи *цуура*»⁹⁷.

Внучка П. Наранцогта Б. Мунгунцоож рассказала нам вариант этой истории. «Его *цуур* ему подсказал: “Переселяйся в место, где есть горы с белыми снегами”. Он искал белое место и переселился в сомон Дуут, в котором находятся горы с малым снегом. Вообще есть снежные горы в сомоне Мунх-Хайрхан. Раз уже он переселился в Дуут, то надо жить там, из этого места можно видеть те снежные горы Мунх-Хайрхана. И мой дедушка начал жить на высоком месте с названием Муухаа Мээрэн, из которого видны снежные горы Мунх-Хайрхана» (ЛАТС. 2012-003).

⁹⁷ Энхтувшин Б., Энэбиш Ж. Нүүдэлчдийн хөгжмийн сэтгэлгээн дэх дотоод мэдрэмж далд ухамсар. – Улаанбаатар, 2006. – С. 74-75.

В другом рассказе, записанном от П. Наранцогта, *цуур* помогает ему спастись от несчастного случая. «Когда мне было 40 лет, наша семья жила в сомоне Буянт провинции Баян-Ульги. И однажды я вместе с братом жены поехал на реку Буянт для того, чтобы купить молоко и кадку масла. Около реки я увидел людей, которые рубили бревна. Мы ночевали там два дня, и мне интересно было наблюдать окружающую природу. Однажды вечером я играл на *цууре*. И *цуур* сказал мне так: “Среди деревьев находится твой враг. Он может навредить тебе. Для того, чтобы уничтожить этого врага, надо срубить дерево”. Я пошел по указанию *цуура*, чтобы рассмотреть все деревья. Там было необычное дерево с многими ответвлениями. После того, как три раза я ударил по этому дереву, оно свалилось на землю. Кровь текла из того дерева, когда я снимал с него кору. Там были сосуды, как будто артерии руки человека. Если бы я не срубил это дерево, то умер бы, потому что после этого случая одна моя нога долго болела. В конце концов нога исцелилась, но кости срослись неправильно, коленная чашечка выступила вперед. Так мой *цуур* предупредил меня о грозящей мне опасности»⁹⁸.

Исполнение наигрышей применялось и **в лечебной практике** – правке костей⁹⁹, исцелении людей от различных недугов. Исследователи Б. Энхтувшин и Ж. Энэбиш привели факт излечения женщины от бесплодия, базируясь на свидетельстве Н. Буяндэлгэра, сына П. Наранцогта: «В нашем родном месте одна семья не имела детей после

⁹⁸ Энхтувшин Б, Энэбиш Ж. Нүүдэлчдийн хөгжмийн сэтгэлгээн дэх дотоод мэдрэмж далд ухамсар... С. 74-75.

⁹⁹ П. Наранцогт был не только выдающимся *цуурчи*, но и хорошим костоправом. Об этом *цуурчи* Ш. Баянмунх рассказал так: «Я, когда был маленьким, мой отец попал в аварию, и приехали врачи из центра провинции Ховд, а мы жили в сомоне Дуут. Врачи думали, что это вывих плечевого сустава и они тянули его плечи туда-сюда. И всё плечо отца опухло. А потом дед П. Наранцогт пришел к нам. Врачи сами признали, что не могут помочь отцу. П. Наранцогт ошупал тело моего отца и сказал, что у него связка ключицы порвалась. Он один раз наложил руки на больное место, после чего кричащий от боли уснул крепко. Врачи сказали, что можно поставить диагноз только при помощи рентгеновского аппарата. Мой отец через месяц начал ходить. Потом сам сделал снимок кости плеча в центре провинции Ховд. Снимок подтвердил поставленный П. Наранцогтом диагноз» (ЛАТС. 2013-007).

девятилетнего брака. И они специально пригласили моего отца, чтобы он сыграл мелодии на *цууре*. Мой отец играл на цууре и ночевал у них два дня. И через год родилась у этой семьи Жаамай Ажа (дочка). И он сказал, что у них еще будет сын. А мама думала, что папа говорит неправду. Но еще один сын родился в той семье» (ЛАТС. 2014-002).

Игра на *цууре* может использоваться в качестве магического действия, способствующего **изменению погодных условий**. Комментарии на эту тему содержатся в статье В. М. Диановой¹⁰⁰. Об этом же свидетельствует и рассказ, записанный нами в 2014 году от А. Балдандоржа: «Когда зимой случается гололедица в Алтае, тогда урианхайцы на этом месте приносят жертву, исполняют эпос и играют на *цууре*. То есть, урианхайцы ублажают Алтай. После исполнения эпоса и игры на *цууре* гололедица исчезает. Еще, когда долго не идет дождь, тогда тоже люди играют на *цууре* и исполняют эпос, чтобы прекратилась засуха» (ЛАТС. 2014-003).

Сведения о **временной и локативной приуроченности** исполнения наигрышей на *цууре* разнообразны и подчас противоречивы.

По комментариям, записанным от *цуурчи* Э. Баатаржава, урианхайцы осуществляли описанный выше обряд общения с духами Алтая в летние месяцы¹⁰¹. Однако данная информация не подтверждается в других источниках. Возможно, это связано с угасанием традиции уже к первой трети XX века.

На основе рассказов современных *цуурчи* можно утверждать, что традиция игры на *цууре* была закреплена за зимним календарным периодом и чаще всего связана с пространством юрты. В это же время могли исполнять эпос и *бие биелгээ* (2013-002). Звучание *цуура* в этот период наделяется особой эстетикой. По комментариям *цуурчи*

¹⁰⁰ Дианова В. М. Монголия как сокровищница культурной самобытности... С. 15.

¹⁰¹ Баатаржав Э. Туульч Э. Баатаржав [Информационный портал]...

Н. Буяндэлгэра и Б. Загджава, «*цуур* звучит очень красиво именно тогда, когда наступает темнота» (ЛАТС. 2014-002; ЛАТС. 2014-005).

«Темное» время года наделялось сакральным смыслом и предназначалось для осуществления магических действий. Например, к такому времени был приурочен обряд оживления нового *цуура*, совершаемый в степи. Об этом рассказал Н. Батхуяг: «Говорят, чтобы оживить *цуур*, три самых длинных ночи в году надо сидеть и ночевать на пастбище. Это 21, 22, 23 декабря, когда оживает *цуур*» (ЛАТС. 2012-001).

Темнота как атрибут ночного времени суток учитывалась в процессе обучения игре на *цууре*. В данном случае дополнительными факторами были выбор места исполнения и ритуальный атрибут: «В старые времена, чтобы научиться играть на *цууре*, люди в темноте на перекрёстке трех дорог ставили череп лошади и играли на *цууре*» (ЛАТС. 2013-003. Б. Болд).

Одной из основных устойчивых форм календарной приуроченности является монгольский Новый год *Цагаан сар* [Белый месяц], дата празднования которого исчисляется по лунному календарю и чаще всего выпадает на февраль. Исследователь С. Дулам отмечает, что урианхайцы играют на *цууре* в течение трех дней, с первого до третьего дня Белого месяца. Таким образом, они прогоняют из дома беду и убытки в приходящем году¹⁰².

Информация о традиции игры в новогодний период непосредственно в горах Алтая или в степи была получена от П. Наранцогта и людей, знавших его самого. Так, например, *цуурчи* Н. Амартувшин однажды наблюдал П. Наранцогта играющим на *цууре* в горах «15-го числа Белого месяца» (ЛАТС. 2014-004). *Цуурчи* Д. Чинтулга и Н. Санжаадорж сообщили: «П. Наранцогт рано утром в

¹⁰² Дулам С. Цуурын гарал үүслийн домог хийгээд аялгуу дуурьслын шүтэлцээ // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. – Улаанбаатар, 2013. – С. 7.

первый день Белого месяца приносил пищу в дар Алтаю и играл на *цууре*. Раньше люди вечером накануне Нового года и утром первого дня Белого месяца играли на *цууре*» (ЛАТС. 2013-004; ЛАТС. 2014-007).

Рассказ П. Наранцогта о традиционном общении с духами в Белый месяц приведен в книге монгольских ученых Б. Энхтувшина и Ж. Энэбиша. «В первый день Нового года, когда солнце еще не взошло, я всегда выхожу из дома с едой, с сибирским можжевельником и благовонной курительной свечой, для того чтобы одному встречать Новый год в степи. Моя жена и дети не знают, почему я так отмечаю Новый год. Причиной является моя связь с духами природы. Когда я встречаю Новый год один, хозяин природы предсказывает будущее в этом году и советует, что именно надо делать. Подобная связь установилась у меня с Хозяином природы, когда я жил в сомоне Буянт»¹⁰³.

По отдельным сведениям, именно к этому периоду были приурочены такие значимые для монголов наигрыши, как «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»] и «Хангайн магтаал» [«Восхваление Хангая»] (ЛАТС. 2014-002; ЛАТС. 2014-005).

Вера в то, что играть на *цууре* нужно только в определенные дни, жива и в памяти современных исполнителей. В связи с этим с *цууром* было связано много запретов. Они касались как календарного времени, так и иных обстоятельств исполнения. *Цуурчи* утверждают, что если играть в запрещенные дни, то может случиться несчастье. Известны запреты игры на новом *цууре* при неблагоприятных погодных условиях. Исследователь Л. Хэрлэн приводит такой пример: «На новом, только что изготовленном *цууре* запрещают играть, когда наступает ночь или

¹⁰³ Энэбиш, Ж., Энхтувшин Б. Нүүдэлчдийн хөгжмийн сэтгэлгээн дэх дотоод мэдрэмж далд ухамсар... С. 74-75.

пасмурный день с ветром»¹⁰⁴. Об этом же рассказал Э. Баатаржав: «Нельзя первый раз играть на новом *цууре*, когда наступает пасмурная ночь с ветром» (ЛАТС. 2012-004). Эта традиция связана с отношением монголов к свисту как к звукопроявлению, связанному со злыми силами.

Часто упоминают о том, что нельзя играть на *цууре* в неблагоприятных местах, например, вблизи нетрезвых людей и т.д. Пространство массовых праздников тоже относится к разряду нежелательных для *цуура*, о чем П. Наранцогт в беседе с Н. Сэнгэдоржем сказал так: «Не играют на *цууре* на праздниках, где много людей собирается. Этот инструмент связан с духами природы и гор» (ЛАТС. 2014-006). По мнению *цуурчи* Б. Мунгунцоож, опасность представляет и игра на *цууре* во время фестивалей народного искусства, которые нередко проводятся в неподходящее календарное время. Аналогичные запреты касаются исполнения эпоса. «Один сказитель участвовал в этом мероприятии в Улан-Баторе и вскоре умер. На самом деле сказители исполняют эпос в строго определенные дни для того, чтобы хвалить горы Алтая. Если поют эпос в запрещенные дни, тогда что-то случается. Также в прошлом году один молодой парень умер после выступления на фестивале. Я знаю три таких случая» (ЛАТС. 2012-003). Сама исполнительница поделилась личными впечатлениями, полученными в различных обстоятельствах игры. Как она утверждает, звучание *цуура* зависит от окружающей энергии. «Интересно, что когда я играю на *цууре* дома, он звучит нормально. А на сцене театра поначалу не звучит, только через некоторое время он приобретает нормальный звук. В прошлом году я играла для туристов у себя дома, тогда *цуур* нормально звучал. А в чужом доме не могла играть. А также если я дам свой *цуур* чужому человеку, потом сама долго не могу играть на нем» (ЛАТС. 2013-003).

¹⁰⁴ В обыденной жизни монголов не принято свистеть в жилищах, особенно в ночное время (Хэрлэн Л. Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс... – С. 103).

В традиционной культуре урианхайцев отношение к *цууру* было особым. Оно проявлялось в обычаях **ношения и хранения** *цуура*. Например, при ходьбе *цуур* всегда помещается в рукав *дээла*¹⁰⁵. В юрте *цуур* хранят в священном месте – там же, где могут размещаться изображения Будды и другие ритуальные предметы. Иногда инструмент прячут за жерди, поддерживающие юрту. Запрещается ставить *цуур* на пол или класть его на землю (ЛАТС. 2014-002).

Специфичен **обряд кормления** *цуура*. Скотоводы относятся к *цууру* как к живому существу, кормят и поят его. После изготовления нового *цуура* специально для него готовят пищу и напитки¹⁰⁶. Возможно, с этими же представлениями соотносится и обычай поить *цуур* водой перед игрой (подробнее об этом будет сказано в Главе 2).

Итак, *цуур* урианхайцев, с одной стороны, непосредственно связан с хозяйственной деятельностью этноса (скотоводство, охота) и военным бытом кочевников, с другой – принадлежит культуре шаманизма и включается в различные магические практики. Спецификой бытования *цуура* в Западной Монголии, в отличие от других народов Алтая, Поволжья и Средней Азии, следует считать сохранение ведущих функций и традиционных форм бытования инструмента до наших дней.

* * *

Совокупность фактов, приведенных в настоящей главе, позволяет утверждать, что *цуур* занимал одно из важнейших мест в традиционной культуре монголов-урианхайцев. Происхождение инструмента связано с ранним этапом истории этноса. В исследовании выявлены основные музыканты, сохраняющие традицию игры на *цууре* в настоящее время. Большинство из них – дети, внуки и ученики П. Наранцогта,

¹⁰⁵ Дээл – вид монгольской одежды, похожий на халат, украшенный мехом.

¹⁰⁶ Энэбиш Ж. ШУ-ы хялбаршуулсан баримтат кино... – С. 415.

выдающегося исполнителя-урианхайца, представителя одной из известных династий *цуурчи*.

В исследовании установлена непосредственная связь *цуура* с традиционными представлениями, обрядами и обычаями урианхайцев. Музыкальный инструмент был неотъемлемой частью трудовой жизни монголов-скотоводов и охотников, включался в военный быт кочевников. Функционирование *цуура* тесно связано с культурой шаманизма, о чем до настоящего времени свидетельствуют факты закрепления этого инструмента за различными ритуально-магическими действиями (общение с духами-покровителями, гадания, лечение). Обрядовая значимость *цуура* проявляется в особенностях календарной (новогодний период), суточной (темное время), локативной (горы, степь) приуроченности игры, в некоторых специфических способах взаимодействия человека с инструментом (обряды «кормления», хранения, ношения *цуура*).

Глава 2. Звуковая специфика монгольского *цуура* в свете его конструктивных свойств

Монгольский вариант продольной пастушьей флейты отличается от других подобных инструментов¹⁰⁷ своим уникальным тембром.

Задача данной главы – выявить факторы и условия, которые определяют специфику звучания *цуура*. Обозначенная проблема может быть рассмотрена на следующих уровнях:

- материал и способ изготовления;
- особенности строения;
- техника игры.

2. 1. Устройство *цуура*. Особенности его изготовления

2.1.1. Изготовление корпуса инструмента

Конструктивные особенности инструмента, особенности его изготовления являются очень важной частью этнической музыкальной традиции. Их значение отражено в этимологии названия *цуур*, которое связывается с такими словами как *цоорхой* [дыра, отверстие] и *цуулах* [разрезать]. Два других слова, имеющих сходную корневую основу, – *цуурай* [эхо, отзвук], и *цуурайтах* [давать отзвук] – характеризуют акустические возможности инструмента.

¹⁰⁷ В процессе изложения материала в данной главе будет проводиться сравнение *цуура* с другими инструментами, сходными по строению и бытующими у тюрко-монгольских народов. Это сравнение выполняется с учетом сведений, приведенных в следующих трудах: Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. – М., 1980; Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. – М., 1962; Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири. – М., 2002; Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. – М., 1964; Зелинский Р. Ф. Башкирский *курай* // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. – М., 1988; Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. – М., 2007; Ильясов Т. Т. Курай – традиционный музыкальный инструмент в системе рультуры башкир // Дисс. на соиск. ученой степени кандидата исторических наук. – Ижевск, 2011.

Один из наиболее древних способов изготовления *цуура* связан с использованием для этой цели злаковых и зонтичных растений. Этот вариант считался наиболее простым по технологии изготовления, так как стебель, например, бамбука или тростника, был пустым внутри и требовал лишь небольшой обработки. Инструмент имел сезонный характер использования и отличался недолговечностью, мог легко ломаться.

Сведения о таких инструментах бытуют в памяти современных жителей Западной Монголии. *Цуурчи* Н. Отгонхуу, Д. Чинтулга, Н. Сэнгэдорж и Н. Амартувшин рассказывали, что на хребтах Алтая со стороны Шинжиана росли растения, полые внутри: они назывались *цооргоно* или *балчиргана*. На таких растениях можно было сразу делать три отверстия. Они издавали звуки, напоминавшие легкое дуновение ветра (ЛАТС. 2014-006; ЛАТС. 2014-004).

По представлениям *цуурчи* Н. Буяндэлгэра и Б. Наранбата, в более ранний период монголы изготавливали *цуур* только из злаковых растений¹⁰⁸. «Они растут в тех местах Алтая, где течёт река Ээв. А в наших местах, на этой стороне Алтая, злаки почти не растут» (ЛАТС. 2014-002; ЛАТС. 2014-001). Эти же исполнители объяснили факт недолговечности инструмента: «Люди делали одноразовый *цуур* из злаков или из стебля трубчатых растений. Играя на таких инструментах, люди подражали звукам природы. Утром пастух срывал такое растение или ветку и делал три отверстия на них. Он пас скот с утра до вечера и играл на изготовленном утром инструменте. Вечером, когда он возвращался домой, мог выбросить свой инструмент, чтобы завтра сделать новый. В настоящее время тоже так делают. Такой инструмент из ветки или трубчатого растения – поистине от природы. Когда в

¹⁰⁸ В данном контексте монголы используют слово *залаат*, обозначающее растения семейства злаковых. Они относят к ним тростниковые и бамбуковые растения.

осеннее время пастух играет на дудочке, сделанной из ветки, то она звучит, как настоящий *цуур*» (ЛАТС. 2014-003).

По комментариям исполнителей, *цуур*, изготовленный из полый растительной трубки, отличается хорошими звуковыми качествами и не требует дополнительного смачивания, как деревянный *цуур* (ЛАТС. 2012 – 004. Э. Баатаржав).

Отметим, что продольные флейты из стеблей зонтичных растений бытовали и у других тюрко-монгольских народов – казахов, киргизов, башкир, о чем свидетельствуют труды В. М. Беляева, Т. С. Вызго, Р. Ф. Зелинского. Традиционным материалом для изготовления башкирского *курая* является полый стебель зонтичного растения того же названия. Р. Ф. Зелинский отмечает, что исполнители предпочитают тонкостенные стебли, которые при легком постукивании по стволу «звонят как стекло»¹⁰⁹. Аналогичный способ изготовления инструмента бытовал и у тувинцев. Как пишет В. Ю. Сузукей, сезонный *шоор* изготавливали ранней весной из ствола тальника во время сокодвижения. «Только что сделанный инструмент звучит очень звонко и громко. Однако *шоор*, сделанный из коры тальника, очень хрупок и недолговечен. По мере высыхания коры звучание инструмента ухудшается, и со временем он совсем теряет “голос”»¹¹⁰.

Недолговечность башкирского травяного *курая* комментирует Т. Т. Ильясов: «Известно, что травяной башкирский *курай* был достаточно хрупким, часто ломался от неосторожного обращения с ним. Но раньше растение, из которого делали этот инструмент, было распространенным, поэтому при желании всегда можно было сделать еще один *курай*»¹¹¹.

¹⁰⁹ Зелинский Р. Ф. Башкирский *курай*... С. 127.

¹¹⁰ Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы... С. 104.

¹¹¹ Ильясов Т. Т. Курай... С. 60.

Однако специфику западно-монгольской традиции составляет именно деревянный *цуур* (рисунок 1) – долговечный инструмент, который отличается сложностью изготовления. Обычно *цуурчи* сам изготавливает свой инструмент, эта традиция передается из поколения в поколение.

Рисунок 1. Деревянный монгольский *цуур*¹¹²



Одним из лучших с акустической точки зрения вариантов материала для *цуура* считается сибирская лиственница, ствол которой состоит из трех слоев. По свидетельствам *цуурчи* Н. Батхуяга, Б. Болда и А. Балдандоржа, следует взять белый слой, поскольку *цуур*, сделанный именно из этого материала, звучит очень хорошо (ЛАТС. 2012-001; ЛАТС. 2013-003).

Цуурчи Б. Болд рассказал, что удобнее использовать лиственницу после грозы, во время которой у нее отходит верхний слой коры, и можно легко добраться до среднего белого слоя (ЛАТС. 2012-001).

По мнению *цуурчи* Б. Наранбата, можно делать *цуур* из сосны или кедра. В таком случае звучание *цуура* меняется (ЛАТС. 2014-001).

Однако в местах, где такое дерево найти сложно (на территории Западной Монголии очень мало растительности), для изготовления *цуура* часто используют жерди, которые поддерживают верхний круг юрты. Материалом для жерди могут служить кедр, сибирская лиственница или пихта. Об этом *цуурчи* Б. Мунгунцоож говорит так: «В нашей провинции почти не растут деревья, и поэтому отрезают часть от жерди юрты и изготавливают *цуур*» (ЛАТС. 2012-003). По мнению *цуурчи* Б. Болда,

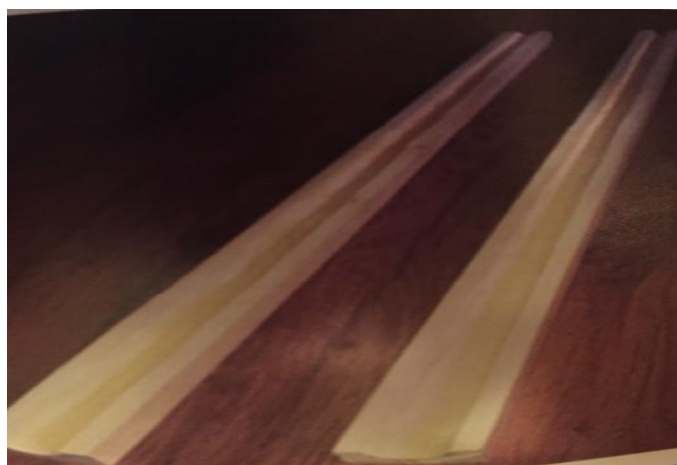
¹¹² См. приложение, раздел 2, № 7.

цуур, сделанный из жерди, звучит лучше, чем инструмент, сделанный из дерева (ЛАТС. 2013-003). Его мнение подтверждают и другие *цуурчи*.

На современном этапе встречаются попытки изготовления инструмента из металла или пластмассы, однако это негативно оценивается настоящими *цуурчи*. По мнению Б. Наранбата, нельзя изготавливать *цуур* из железа и пластмассы, «потому что исчезает живая мелодия» (ЛАТС. 2013-002).

Часть дерева, предназначенную для изготовления *цуура*, вымачивали в воде около суток, после чего высушивали в тени. Затем делали продольный раскол дерева. Обе половинки выдалбливали или вырезали изнутри, чтобы получились две полукруглые полые дощечки, и снова тщательно просушивали (рисунок 2).

Рисунок 2. Две полые части дерева¹¹³



Следующий этап – соединение половинок вместе (рисунок 3). Клей варили из мяса и кожи телянка. По некоторым сведениям, можно было обойтись и без клея, в качестве соединительных элементов используя высушенный пищевод овцы, кусочки кожи, сухожилия животных. По мнению *цуурчи* Б. Наранбата, это смягчает звучание *цуура* и не дает

¹¹³ Фото сделано автором в ходе общения с мастером-изготовителем *цуура* Н. Санжаадоржем.

воздуху выходить наружу (ЛАТС. 2013-002). Изготовленный корпус инструмента оставляли на время для высыхания.

Сходные варианты соединения частей инструмента применялись и другими народами. Так, Т. С. Вызго отмечает, что «при изготовлении киргизского *чоора* с наружной стороны ствола для большей прочности натягивают тонкую кишку животного»¹¹⁴. В традиции тувинцев скрепление частей корпуса *шоора* может быть осуществлено разными способами. Например, инструмент обматывали корой тальника, либо натягивали на трубку тонкую белую оболочку, извлеченную из пищевода марала. По некоторым сведениям, на корпусе инструмента в нескольких местах делали «завязки из сухожилий»¹¹⁵.

Характеристика процесса изготовления *цуура* встречается в различных исследованиях¹¹⁶. Приведем одно из наиболее полных описаний, полученных нами в экспедиции: «Во-первых, надо выбрать дерево, во-вторых, надо выбранный кусок дерева разрезать пополам, в-третьих, надо сделать дерево полым, в-четвертых, надо склеить две части дерева. Если долго варим кожу и мясо теленка, то получается клей. Только для того, чтобы сварить клей, надо 24 часа. В-пятых, надо обмотать обе части сухожилием. В-шестых, надо покрыть всё пищеводом овцы, и в конце концов надо сушить в тени. Снаружи это выглядит, как будто все скотчем покрыли. Если так изготовить *цуур*, то он может сохраняться 50 или 60 лет. На таком *цууре* можно играть долгие годы, он имеет хорошее качество» (Б. Наранбат. ЛАТС. 2013-002.).

¹¹⁴ Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии... С. 143.

¹¹⁵ Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы... С. 104.

¹¹⁶ Один из полных вариантов описания приведен в книге: Хэрлэн А. Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс... С. 94-106.

Рисунок 3. Два *цуура*, обмотанных сухожилиями¹¹⁷

Заметим, что способ изготовления продольной флейты, близкий к описанному выше, используется у родственных с западными монголами народов – бурят и тувинцев. А. Н. Аксенов в своей работе о тувинской музыке приводит следующее описание: «Тувинский *шоор* изготавливается из осторожно снятой коры тальника и обтягивается кишкой марала. Корпус инструмента скрепляется по краям сухожилиями этого животного. В обеих половинках трубки *шоора* выдалбливают ложбинку, а затем склеивают инструмент, делая в нем три отверстия для изменения высоты звука»¹¹⁸. Сходный вариант изготовления бурятского *сура* описан Ю. И. Шейкиным: «*Сур* изготавливается из двух выдолбленных половинок, которые стягиваются внутренностями животного. <...> Он имеет коническую форму. На лицевой стороне его вырезают три–четыре игровых отверстия»¹¹⁹.

Современные *цуурчи* используют новые технологии для изготовления инструмента, например, применяют рубанок, нитки, клей, лак. *Цуурчи* Д. Чинтулга изготавливает *цуур* так: сначала он осматривает образцы разных видов дерева и выбирает один из них. После разрезания выбранного куска пополам, строгает его рубанком, чтобы оно приняло форму *цуура*. Далее он выдалбливает два бруска, чтобы они стали полыми. Потом склеивает эти полые бруски простым клеем для дерева и обматывает ниткой. И в конце покрывает поверхность лаком, чтобы придать инструменту красивый вид (ЛАТС. 2013-004).

¹¹⁷ Фото *цууров*, изготовленных Н. Батхуягом, сделано автором во время экспедиции 2012 у *цуурчи* Б. Мунгунцоож. См. приложение, раздел 2, № 6.

¹¹⁸ Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка.... С. 68.

¹¹⁹ Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири... С. 102-103.

2.1.2. Размеры и форма цуура

Классический *цуур* имеет форму конуса. Эта форма прослеживается у большинства народов, у которых бытует продольная флейта. По сведениям, полученным в экспедициях 2012-14 годов, средняя разница между диаметром верхней и нижней частей трубки корпуса инструмента составляет 5 мм¹²⁰. Длина инструмента может быть различной. По совокупности имеющихся экспедиционных сведений и материалов публикаций, она может варьироваться от 44 см до 70 см¹²¹. Однако наиболее часто встречаются инструменты, длина которых не превышает 60 см.

Примерно такие же параметры отличают бурятский *сур*, киргизский *чоор*, тувинский *шоор*, казахский *сыбызгы*. Отметим, что и на современном этапе при изготовлении *цуура* его длина характеризуется стабильностью, в отличие, например, от башкирского *курая*, размеры которого могут существенно варьироваться (от 45 см до 1 метра).

Небольшие различия в длине и диаметре инструмента всегда отмечаются исполнителями. Многие исполнители считают, что от длины и ширины *цуура* зависит его звучание. Приведем высказывание *цуурчи* Н. Буяндэлгэра: «Если слишком большой или слишком маленький диаметр верхней и нижней частей *цуура*, то инструмент не звучит, потому что не хватает воздуха. У верхней части *цуура* не должен быть слишком большой диаметр. Здесь нельзя ошибиться» (ЛАТС. 2014-002).

Очень важно, чтобы длина и ширина *цуура* соответствовали объему дыхания исполнителя. Об этом *цуурчи* Д. Чинтулга и А. Балдандорж говорят так: «Если у человека большой объем легких, то можно сделать широкий *цуур*. Если объем легких небольшой, то *цуур*

¹²⁰ По известным нам материалам, диаметр нижнего отверстия может быть от 1,2 см до 1,5 см, верхнего отверстия - 1,7 см до 2 см. Например, 1,2x1,7; 1,3x1,7; 1,4x1,8; 1,5x2.

¹²¹ Энэбиш Ж. Хүннүгийн модон *цуур*... С. 414.

должен быть узким» (ЛАТС. 2013-004; ЛАТС. 2014-003). *Цуурчи* Б. Болд отмечает, что «чем больше диаметр у *цуура*, тем более густые звуки он издает, а чем уже *цуур*, тем у него более высокие звуки» (ЛАТС. 2013-003).

Изготавливая *цуур* для конкретного человека, необходимо учитывать его рост и длину рук. *Цуурчи* Б. Буяндэлгэр говорит об этом так: «...урианхайцы измеряют длину *цуура* рукой до подмышки. Если *цуурчи* высокий, то *цуур* должен быть длинным». *Цуурчи* Н. Дамдиндорж, сравнивая свой *цуур* и *цуур* сына, сказал: «На моем инструменте мой сын не мог бы играть наигрыши, потому что у нас дыхание разное. Поэтому длина *цуура* нужна разная. У меня не получается играть на *цууре* сына» (ЛАТС. 2012-002). По рассказу Б. Загджава, «у детей не хватает дыхания, чтобы играть на взрослом *цууре*. Так что для детей изготавливаются короткий *цуур*, а длинный – для взрослых» (ЛАТС. 2014-001).

Р. Зелинский в статье, посвященной *кураю*, делает замечания о длине инструмента. По его мнению, «играть на длинных инструментах труднее: музыканты вынуждены сильно вытягивать шею и отворачивать голову в сторону. Поэтому такими инструментами чаще всего пользуются *курайсы* с длинными руками»¹²².

Для измерения параметров инструмента монголы используют свою традиционную меру длины – *барим* [один барим соответствует ширине ладони]. По рассказу Б. Болда, длина среднего *цуура* равна 5 баримам. Большой *цуур* равен 8 или 9 баримам. «У моего дедушки [Ханхай Рэнцэн – Б. Б.] был *цуур* длиной 5 *баримов*. Его *цуур* был коротким и толстым» (ЛАТС. 2013-003). При разметке отверстий используют понятие *соом* [пядь], поясняющее расстояние между кончиками

¹²² Зелинский Р. Ф. Башкирский *курай*... С. 129.

вытянутых большого и среднего или большого и указательного пальцев [*их соом* – большая пядь; *бага соом* – малая пядь].

Отметим, что использование традиционных мер длины, связанных с размерами руки, характерно для изготовления продольных флейт у других народов. Так, мера длины, соответствующая ширине ладони, используется при изготовлении башкирского *курая*. Р. Ф. Зелинский указывает, что в среднем длина *курая* соответствует длине, равной ширине 8–9 ладоней¹²³.

У тувинцев с изготовлением *шоора* связаны национальные меры длины *игил* [ширина 1 пальца] и *узун соом* [расстояние между кончиками вытянутых большого и указательного пальцев]. В. Ю. Сузукей указывает, что диаметр *шоора* обычно составляет 2 *игил* (около 2,5–3 см), а длина – 4 *узун соом* (примерно от 60 до 80 см, в зависимости от длины пальцев мастера)¹²⁴.

Еще один важный критерий, который может учитываться при определении размера инструмента – это голосовые данные *цуурчи*, поскольку основной тон инструмента должен быть соотнесен с горловым звуком исполнителя. По этому поводу высказался *цуурчи* Н. Амартувшин: «У мужчины есть два разных голоса. Например, его голос похож на баритон. Этому голосу и должен соответствовать *цуур*. Если у человека тенор, то обычный *цуур* для него слишком большой, поэтому он не будет звучать» (ЛАТС. 2014-004). Комментируя размер своего *цуура*, Н. Сэнгэдорж сообщил: «У моего *цуура* только один основной строй, который должен подходить моему голосу» (ЛАТС. 2014-006).

¹²³ Там же. С. 129.

¹²⁴ Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы... С. 103.

2.1.3. Количество отверстий и способы их изготовления

Цуур имеет три игровых отверстия для пальцев. Заметим, что продольные флейты других народов отличаются друг от друга количеством игровых отверстий (от трех до шести). Наиболее подвижными в этом плане являются инструменты башкир, казахов, туркмен, допускающие до шести отверстий¹²⁵. У родственных с западными моноголами тувинцев и бурят развитие традиционного исполнительства привело к тому, что сходные по функциям и конструкции *сур* и *шоор* оказались подвержены изменениям и теперь могут иметь более трех отверстий.

Урианхайцы считают, что три отверстия *цуура* символизируют структуру мироздания, а также будущее, настоящее и прошедшее времена¹²⁶. *Цуурчи* П. Наранцогт в беседе с Н. Амартувшином трактовал эту идею трехмерности следующим образом: «...три отверстия *цуура* символизируют три мира: верхний, средний и нижний» (ЛАТС. 2014-004).

По мнению *цуурчи* Э. Баатаржава, урианхайцы сохранили *цуур* с тремя отверстиями и благодаря этому оставили традиционные наигрыши без изменения¹²⁷. Действительно, наблюдения над современным состоянием игры на *цууре* в Западной Монголии показали, что у всех инструментов только три игровых отверстия. Во время экспедиций 2012–14 годов в Западной Монголии иные инструменты нам не встретились.

Отверстия вырезают ножом либо выжигают раскаленным железом. Последний способ представляется более архаичным и встречается лишь у урианхайцев и тувинцев. Свидетельство о том, что именно так делал

¹²⁵ Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии... С. 24.

¹²⁶ Дэлгэрмаа Ц. Б. Наранбат: Хэрэггүй гээд хаячих юм бол хөндий мод, хэрэгтэй гэж үзвэл гайхамшигт соёл [Информационный портал] // URL <http://archive.olloo.mn/News/101685.html> (дата обращения: 06.05.2015).

¹²⁷ Сүхбаатар Ш., Баатаржав Э. Алтайн аялгуу. – Улаанбаатар, 2009. – С. 61.

цуур П. Наранцогт, содержится, например, в статье Ж. Энэбиша¹²⁸. Современный *цуурчи* Н. Санжаадорж также рассказал о том, что раньше *цуурчи* выжигали железом три отверстия, а в последнее время стали использовать дрель (ЛАТС. 2014-007).

Игровые отверстия расположены на корпусе неравномерно (рисунки 4, 5, 6). Интервал между нижним краем корпуса и первым отверстием (на фото оно слева) приблизительно равен расстоянию между вторым и третьим отверстиями. Интервал между первым и вторым отверстиями немного меньше.

Рисунок 4. *Цуур*: вариант расположения отверстий¹²⁹

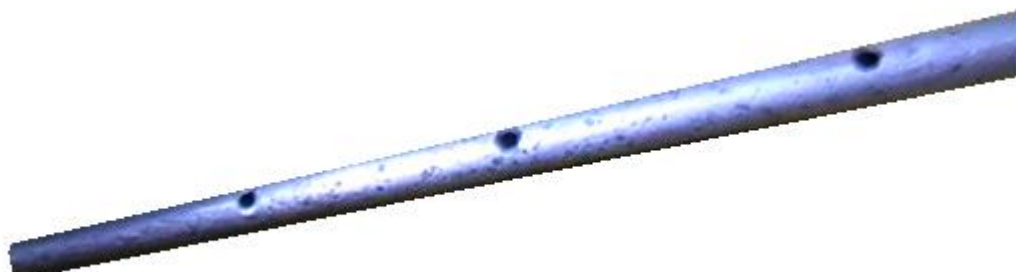


Рисунок 5. *Цуур*: вариант расположения отверстий¹³⁰



Сохранились сведения о традиционных способах определения места для отверстий. В документальном фильме «Деревянный *цуур* гуннов» приводятся следующие данные, полученные от П. Наранцогта: «Когда изготавливают *цуур*, расстояние между отверстиями измеряют пальцами. Расстояние от нижнего края инструмента до первого

¹²⁸ Энэбиш Ж. Хүннүгийн модон *цуур* // Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай. – Улаанбаатар, 2007. – С. 415.

¹²⁹ См. приложение, раздел 2, № 2.

¹³⁰ См. приложение, раздел 2, № 7.

отверстия обычно равно четырем пальцам, трем пальцам – до второго отверстия, четырем с половиной пальцам – до третьего отверстия»¹³¹.

Несколько иной способ измерения описал *цуурчи* Д. Чинтулга. «Большое расстояние [между краем *цуура* и первым отверстием, между вторым и первым отверстиями – Т. С.] соответствует интервалу между концами вытянутых большого и среднего пальцев, оно называется *их соом*. Малое расстояние соответствует интервалу между большим и указательным пальцами с полусогнутыми двумя суставами, оно называется *бага соом*» (ЛАТС. 2013-004).

Для сравнения приведем традиционные варианты измерения расстояния между отверстиями, применяемые у других народов. Например, тувинцы соблюдают следующие соотношения: первое отверстие делается на расстоянии 1 *узун соом* (15-20 см) от конца трубки, второе – на расстоянии 8 *игил* (8-10 см) от первого отверстия и третье – на расстоянии 2 *игил* (3-4 см) от второго¹³². Башкирские *курайсы* определяют расстояния между игровыми отверстиями, прикладывая пальцы: «Нижнее, первое игровое отверстие вырезают на расстоянии, равном ширине четырех пальцев от среза с меньшим диаметром конусообразного стебля, второе – на ширине двух пальцев выше первого, третье – на ширине двух пальцев выше второго, четвертое – на ширине полутора пальцев выше третьего, и последнее, пятое отверстие вырезается на противоположной стороне *курая* на расстоянии, равном ширине полутора пальцев выше четвертого игрового отверстия»¹³³.

С. И. Утегалиева отмечает важность естественных размеров для настройки флейтовых инструментов и поясняет, что «увеличение или уменьшение расстояния между нижним концом трубки и последующими

¹³¹ Yundenbat S. and Jamsran J. The wooden tsuur of the Huns // Documentary. – Ulan-Bator, 2009.

¹³² Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии... С. 104.

¹³³ Зелинский Р. Ф. Башкирский *курай*... С. 129.

пальцевыми отверстиями оказывают влияние на звукоряд»¹³⁴. Важным является и соотношение длины *цуура* с расположением отверстий, поскольку удлинение или укорочение трубки оказывает влияние на изменение высоты звука. Об этом *цуурчи* Н. Сэнгэдорж и Н. Санжаадорж сообщили следующее: «Если 3 отверстия находятся в нижней части длинного *цуура*, тогда звуки этого инструмента звучат очень низко. А если три отверстия находятся чуть-чуть выше в коротком *цууре*, то извлекаются высокие звуки» (ЛАТС. 2014-006; ЛАТС. 2014-007). По рассказу Н. Санжаадоржа, в настоящее время очень тщательно размечают три отверстия, чтобы они соответствовали необходимой настройке *цуура* и голосу *цуурчи* (ЛАТС. 2014-006; ЛАТС. 2014-007).

Итак, в Западной Монголии зафиксировано два вида *цуура*, различающихся по материалу изготовления (из стебля зонтичного растения и из дерева). Специфику западно-монгольской традиции составляет деревянный *цуур*, который является наиболее долговечным инструментом. Основным материалом изготовления выступает сибирская лиственница, реже – сосна или кедр. До настоящего времени урянхайцы сохранили традиционный способ изготовления инструмента, который отличается сложностью изготовления и многосоставностью его этапов (выбор дерева, вымачивание, высушивание, продольный раскол, выдалбливание трубок изнутри, соединение и скрепление корпуса, вырезание отверстий).

Западно-монгольский *цуур* отличается стабильными размерами. Форма *цуура* конусообразная (с разницей в диаметре верхней и нижней частей трубки корпуса инструмента 5 мм). Наиболее типичными для этнической традиции являются инструменты, имеющие длину около 60 см. Особенностью *цуура*, в отличие от других видов продольной флейты, является сохранение трех игровых отверстий. Специфические

¹³⁴ Утегалиева С. И. Звуковой мир тюркских народов... С. 157.

особенности изготовления инструмента связаны с использованием традиционных монгольских способов измерения расстояния (*соом* и *барим*).

На основе экспедиционных сведений и материалов публикаций было выявлено сходство конструктивных особенностей различных видов продольной флейты, однако наибольшее сходство обнаружили западно-монгольский *цуур*, бурятский *сур* и тувинский *шоор*.

2.2. Техника игры на *цууре*

В традиции западных монголов *цуур*, сделанный из дерева, перед исполнением обязательно смачивают водой. Многие исполнители, комментируя этот процесс, говорят, что после смачивания *цуур* звучит гораздо красивее, и играть на нем становится удобнее (ЛАТС. 2013 – 007). Кроме того, *цуур*, который долго не используют, быстро сохнет (ЛАТС. 2012-002; ЛАТС. 2014-003).

Во время экспедиции 2012 года мы неоднократно наблюдали, что многие *цуурчи* смачивали *цуур* водой. Э. Баатаржав рассказал, что он в детстве наблюдал этот процесс и воспринял его как специальный обряд: «Цуурчи выносили чашку, в которую наливали воду и орошали цуур. Тогда люди относились с уважением к этому инструменту» (ЛАТС. 2012-004). Обычай смачивания *цуура* осознавался старыми *цуурчи* как контакт с «живым» инструментом – его «поили» водой.

Игра на *цууре* является синкретическим действием, в котором участвует не только сама флейта, но и голос (горло). Таким образом, в музыкальной форме соединяются вокальное и инструментальное начала. Для создания особого звучания, характерного для *цуура*, необходим, с одной стороны, сам музыкальный инструмент, с другой стороны, искусное владение органами дыхания. В процессе игры задействованы

легкие, дающие возможность исполнителю регулировать силу дыхания, а также гортань, язык, твердое небо, зубы, губы, углы рта¹³⁵.

Звукоизвлечение на *цууре* осуществляется в определенной последовательности действий исполнителя. Сначала *цуурчи*, держащий в руках инструмент, располагает пальцы на соответствующих отверстиях, после чего делает глубокий вдох, а затем дозированно выпускает воздух, создавая низкие басовые звуки, чему способствует расширение средней части языка. Выходящий воздух концентрируется между твердым небом и языком, который при этом располагается поперек передних зубов. После этого воздух с силой посылается в верхний конец *цуура*, где формируются высокие звуки. При этом искусство *цуурчи* состоит в том, чтобы создать двухголосие, когда басовые звуки и верхний голос мелодии, извлекаемой в верхней части инструмента, звучат одновременно¹³⁶. Для этого необходим процесс непрерывного взаимодействия между музыкальным инструментом и дыхательными органами исполнителя.

Участие голоса (горла) является обязательным элементом исполнения наигрышей. Именно соединение свистящего тембра *цуура* и горлового пения рождает нужное качество звучания, которое оценивается исполнителями как полноценное, правильное.

Цуурчи отмечают, что для исполнителя очень важно сохранять здоровье горла и приучать его к перепаду температур. «Надо заботиться о своем горле. Старики скажут, чтобы вы привыкали к холоду и приучали горло к холоду. Нужно закаляться – ходить ногами по холодной воде в реке летом и потом греться на жаре. Старики говорят, что надо быть терпеливыми в любой ситуации, на холоде или на жаре» (ЛАТС. 2014-006. Н. Сэнгэдорж).

¹³⁵ Энэбиш Ж. Хүннүгийн модон цуур... С. 419.

¹³⁶ Там же. С. 420.

2.2.1. Постановка рук

Обратим внимание и на специфическую постановку рук при игре, отличающую монгольскую традицию. Ж. Энэбиш приводит наиболее типичный вариант пальцевой техники. «На верхнем отверстии *цуура* надо держать указательный палец правой руки, слегка согнув ладонь, чтобы палец двигался свободно. Расположение левой руки совсем другое, она, также несколько согнутая, находится ниже правой. На втором отверстии располагается большой палец, на третьем отверстии – указательный палец правой руки. Корпус инструмента надо держать средним пальцем левой руки и придерживать остальными пальцами полусжатой кисти»¹³⁷ (таблица 1, рисунок 6).

Современный *цуурчи* Г. Нямжанцан указал на схожесть положения рук при игре на *цууре* и при раскуривании традиционной монгольской трубки. «*Старики раньше держали трубку указательным и большим пальцами, как на цууре. Говорят, что манера держать цуур идет от манеры держать трубку*» (ЛАТС. 2013-005).

¹³⁷ Энэбиш Ж. Хүннүгийн модон цуур.... С. 415.

Таблица 1. Положение рук и пальцев

Рисунок 6 (вариант 1, основной)¹³⁸

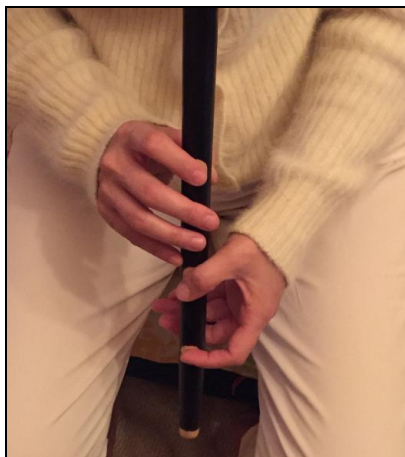


Рисунок 7 (вариант 2)



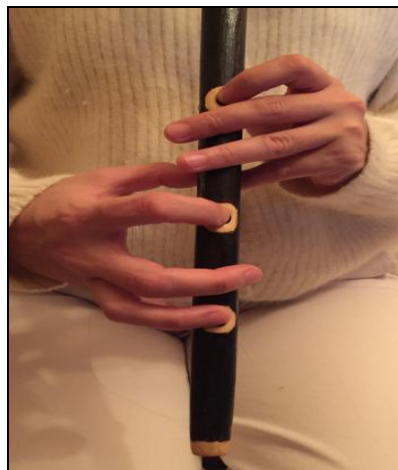
Рисунок 8 (вариант 3)



Рисунок 9 (вариант 4)



Рисунок 10 (вариант 5)



¹³⁸ На Фото 6-10 автор диссертации показывает положение рук на инструменте.

Традиционный вариант постановки рук характерен для П. Наранцогта и для многих современных *цуурчи*. Однако встречаются и иные способы. *Цуурчи* Э. Баатаржав, Н. Сэнгэдорж играют с другой постановкой пальцев. Э. Баатаржав при игре изменяет аппликатуру левой руки и играет на втором отверстии указательным пальцем, а на третьем отверстии – мизинцем (таблица 1, рисунок 7).

Цуурчи Н. Сэнгэдорж играет на первом отверстии первым пальцем, на втором – указательным пальцем правой руки. Корпус *цуура* лежит на среднем пальце, а остальные пальцы находятся в свободном положении. На третьем отверстии он играет указательным пальцем левой руки, а большим пальцем держит *цуур* сзади (таблица 1, рисунок 8).

Цуурчи Г. Нямжанцан замечает, что левша может менять функции рук при игре: на первом отверстии он держит указательный палец левой руки, средний и безымянный пальцы лежат рядом с указательным пальцем, а большой палец поддерживает *цуур* сзади. На втором отверстии играют большим пальцем, на третьем отверстии – указательным пальцем правой руки (таблица 1, рисунок 9).

Вариант аппликатуры левши продемонстрировал Ц. Цотгэрэл, который зажимает второе отверстие указательным пальцем, а третье – безымянным пальцем правой руки (таблица 1, рисунок 10).

Чтобы пальцы двигались быстро, надо делать специальные упражнения для их развития. Об этом упомянул *цуурчи* Н. Буяндэлгэр: «...обычно сначала пальцы вообще не двигаются, только через некоторое время они начинают двигаться быстро. Надо тренироваться и хорошо зажимать кулак. Без этого упражнения очень неудобно играть на *цууре*» (ЛАТС. 2014-002).

Заметим, что варианты постановки рук при игре на других этнических версиях продольной флейты могут различаться в связи с количеством игровых отверстий. Однако сходным является сам принцип

положения рук на корпус инструмента, который чаще всего держится левой рукой, расположенной внизу. Роднит различные инструментальные традиции и принцип распределения игровых отверстий между пальцами обеих рук с обязательным участием большого и указательного пальцев¹³⁹.

2.2.2. Техника дыхания. Участие губ, языка, зубов

Дыхание *цуурчи* играет очень важную роль. От объема дыхания зависит и сама возможность звукоизвлечения, и способность играть продолжительные музыкальные фразы. «Сначала человек учится выпускать дыхание, как при горловом пении или просто пении» (ЛАТС. 2013-001. Н. Охтонхуу). Нельзя играть «закрытым дыханием» (ЛАТС. 2012-004. Э. Баатаржав). По описанию исследователя Ж. Энэбиша, «звуки монгольского *цуура* извлекаются в ротовой полости при помощи глубокого брюшного дыхания и специфического выдоха, направляющего воздух в полость инструмента особым образом, как бы продувания инструмента с одновременным сжатием гортани»¹⁴⁰. Он же дал следующий вариант описания самого процесса дыхания. «Сначала *цуурчи* должен расположить пальцы на *цууре* и взять глубокое дыхание, он создает этим низкие басовые звуки. А потом, когда *цуурчи* дует строго посередине деревянной трубки корпуса этого музыкального инструмента, выдыхаемый воздух проходит между твердым небом и языком, поперек передних зубов, и сталкивается с верхним краем *цуура*, где и образуются тонкие звуки *цуура*»¹⁴¹.

Мастерство регулирования подачи воздуха в полости инструмента заключается в том, что выдыхаемый воздух, достигнув нижнего конца *цуура*, возвращается обратно, и звуки производятся в верхней части

¹³⁹ О постановке рук на башкирском курае см.: Зелинский Р. Ф. Башкирский курай... С. 131; о постановке рук на киргизском чооре см.: Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии... С. 143.

¹⁴⁰ Энэбиш Ж. Монголын модон цуур... С. 213.

¹⁴¹ Там же. С. 214.

инструмента¹⁴². Такой комментарий дал *цуурчи* Д. Чинтулга: «...звуки *цуура* производятся в верхней части инструмента, то есть, подаваемый воздух выходит из верхней части *цуура*» (ЛАТС. 2013-004). По ощущению *цуурчи* Б. Мунгунцоож, во время игры, когда она закрывает пальцами отверстия, «воздух как будто толчком посылается вверх» (ЛАТС. 2012–003).

Регулировка процесса дыхания влияет и на качество извлекаемого звука. По мнению Б. Наранбата, «чем мягче играет *цуурчи*, тем красивее звучит *цуур*. Не надо слишком сильно, с напряжением, дуть, играя на *цууре*» (ЛАТС. 2014-001).

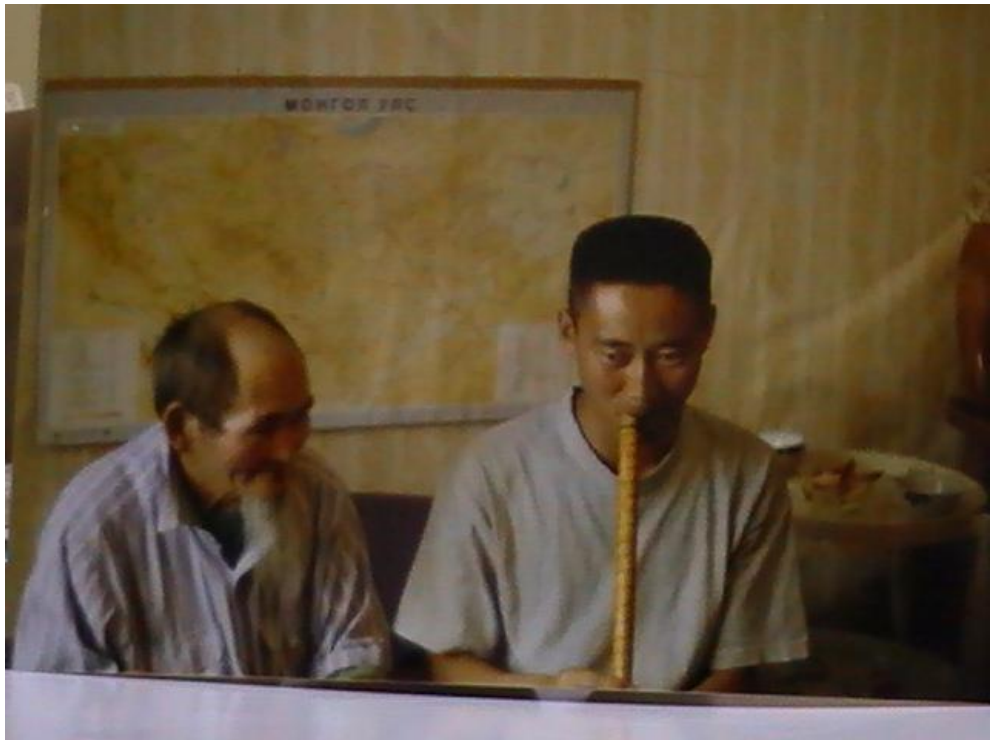
Близкие описания процесса дыхания при характеристике *курая* приводятся в работе Т. Т. Ильясова: «При игре на *курае* вдох воздуха происходит в основном через рот и едва заметно через нос. <...> Когда требуется большое количество воздуха, вдох осуществляется максимально быстро, а выдох производится медленно»¹⁴³.

При игре на *цууре* используются губы, язык и зубы. Во время игры верхнюю часть *цуура* держат между передними зубами-резцами и плотно зажимают губами. Инструмент направлен при игре несколько наискось (рисунок 11). Сходное игровое положение имеют практически все родственные *цууру* продольные флейты¹⁴⁴.

¹⁴² Энэбиш Ж. Монголын модон *цуур*... С. 214.

¹⁴³ Ильясов Т. Т. *Курай*... С. 201-202.

¹⁴⁴ Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы... С. 104; Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии... С. 143.

Рисунок 11. Игровое положение на *цууре*¹⁴⁵

Губы участвуют в извлечении звуков разных регистров. Техника использования губ при игре на *цууре* представляет собой прием растягивания губ в одну сторону. По словам *цуурчи* Н. Буяндэлгэра, если не двигаются губы, то *цуур* звучит некрасиво. После хорошего овладения техникой игры на *цууре* можно добавить движение губ (ЛАТС. 2014-002). Это способствует извлечению звуков в разных октавах. Его характеризует *цуурчи* Ш. Баянмунх в следующем высказывании: «Для того, чтобы извлекать звуки в двух регистрах, *цуурчи* должен растягивать губы, двигая их туда-сюда. Когда губы растягиваются, тогда извлекаются высокие звуки. А когда губы находятся в исходном положении, тогда извлекаются низкие звуки» (ЛАТС. 2013-007). Описывая этот прием, исследователь Ж. Энэбиш замечает, что именно растягивание губ формирует специфические «дрожащие» звуки *цуура*¹⁴⁶.

Язык должен находиться в естественном положении. Однако некоторые *цуурчи* (в частности, Н. Дамдиндорж), упоминают и о технике

¹⁴⁵ На фото *цуурчи* П. Наранцогт учит играть на *цууре* Ш. Баянмунха. Из личного архива Ш. Баянмунха.

¹⁴⁶ Энэбиш Ж. Монголын модон *цуур*... С. 214.

«подворачивания» языка при игре (ЛАТС. 2012-002). Аналогичный прием используют башкирские *курайсы*, его подробно описал Р. Ф. Зелинский в следующем фрагменте: «Верхняя губа плотно накрывает половину отверстия *курая*, а язык как бы округляет противоположную часть отверстия по стволу *курая*. Между верхней губой и языком получается щель, ширина которой регулируется в зависимости от интенсивности вдувания. Воздушная струя течет как бы по верхней плоскости языка и направляется на твердое тело – край среза ствола, от чего струя рассекается. Кончик языка постоянно соприкасается со стенкой *курая* и остается неподвижным, средняя часть языка приобретает различную конфигурацию, и таким образом, изменяя сечение воздушного потока, управляет им. Свободная часть полости рта приоткрыта и постоянно вибрирует в определенном ритме; такой прием является одним из основных в украшении извлекаемых звуков»¹⁴⁷.

2. 2. 3. Особенности освоения *цуура*

В среде урианхайцев *цуур* считается одним из самых сложных инструментов для освоения. Чтобы играть на нем, необходимо приобрести целый ряд навыков и овладеть, прежде всего, такими способами звукоизвлечения, как свист и горловое пение. Сложной технической задачей, встающей перед *цуурчи*, является процесс одновременного извлечения двух звуков различной локализации (горло и инструмент).

Очень многие *цуурчи* убеждены в том, что играть на *цууре* может не каждый желающий. Необходимо обладать определенным талантом и иметь желание трудиться. Как считают монгольские музыканты, освоение *цуура* продолжается много лет, человек приобретает опыт, совершенствуется, достигает мастерства и зрелости:

¹⁴⁷ Зелинский Р. Ф. Башкирский *курай*... С. 132.

«Говорят, что только после тридцатилетней непрерывной игры на цууре исполнитель становится совершенным цуурчи» (Б. Мунгунцоож. ЛАТС. 2012-003.).

«Когда цуурчи исполняется 40 лет, он играет на цууре на среднем уровне. А после пятидесятилетнего возраста игра цуурчи становится совсем другой. Два года назад я играл наигрыш “Ээви хем” [“Река Ээв”] не так красиво. И сейчас еще моя игра совершенствуется, потому что это связано с возрастом» (Н. Буяндэлгэр. ЛАТС. 2014-002.).

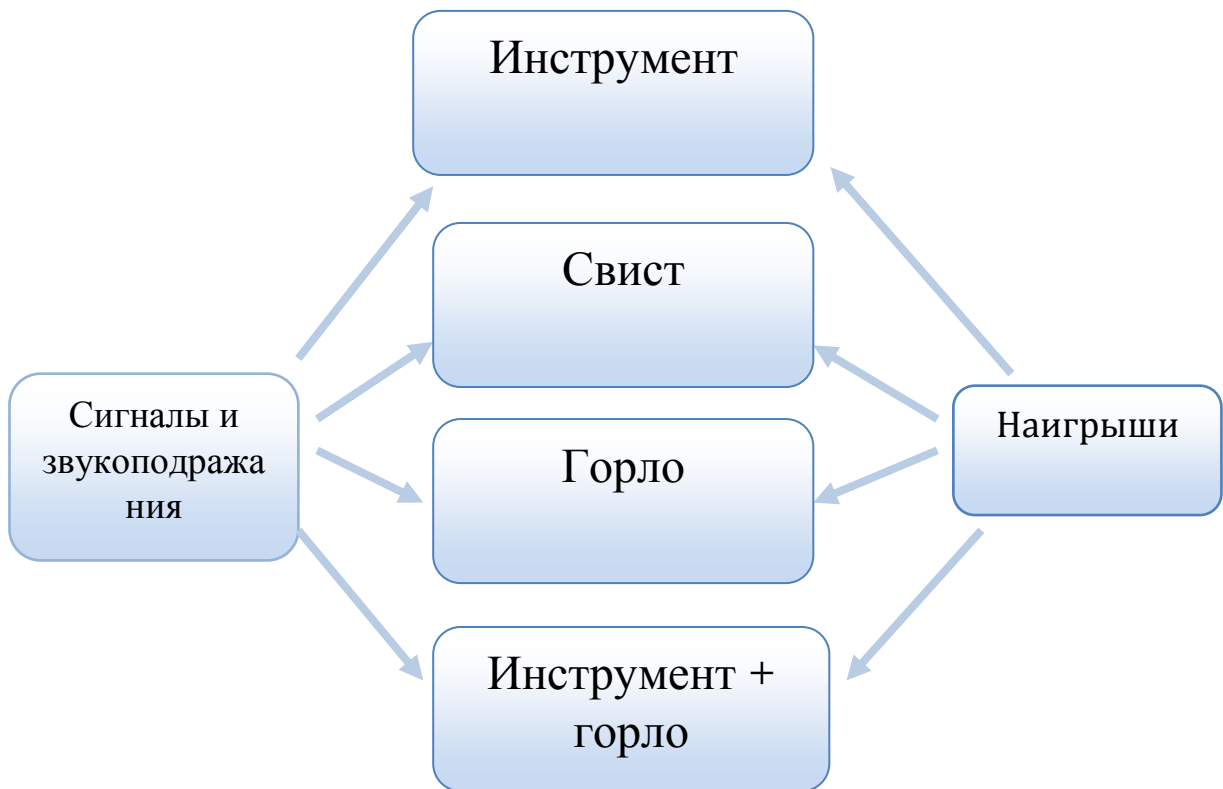
«Если исполнитель играет много лет, то он может научиться извлекать на цууре красивые басовые звуки» (Б. Наранбат. ЛАТС. 2014-001.).

Современные *цуурчи* (Н. Батхуяг, Б. Наранбат, Б. Мунгунцоож, Э. Баатаржав, Д. Чинтулга, Н. Буяндэлгэр, Б. Загджав, Н. Амартувшин, А. Балданжав, Н. Сэнгэдорж и Н. Санжаадорж) утверждают, что обучающимся нужно более года только лишь для того, чтобы достичь правильного звукоизвлечения. В большинстве случаев впервые играющий на *цууре* вообще не может издать никакого звука. Например, по рассказам *цуурчи* Н. Санжаадоржа, А. Балдандоржа и Н. Буяндэлгэра, чтобы научиться извлекать отдельные звуки на *цууре*, у них ушел целый год. У *цуурчи* Б. Загджава на обучение свисту на *цууре* ушло около 3-4 месяцев. По воспоминаниям Н. Сэнгэдоржа, он сумел уверенно воспроизводить отдельные звуки лишь спустя 2-3 месяца после начала обучения. *Цуурчи* Н. Буяндэлгэр утверждает, что он смог играть на *цууре* наигрыши только после трех лет учебы.

Процесс обучения игре на *цууре* можно представить в виде нескольких самостоятельных, но взаимосвязанных этапов, посвященных освоению разных технических и музыкальных задач. Эти этапы затрагивают два уровня характеристик: музыкальную форму (что звучит)

и способ исполнения (как извлекается звук). Их соотношение можно представить в следующей схеме:

Схема 1. Особенности соотношения музыкальной формы и способов освоения игры на *цууре*



На схеме уровень музыкальной формы отражен в горизонтальной плоскости; он включает звуки-сигналы, не представляющие собой определенных наигрышей, и сами наигрыши. Уровень звукоизвлечения (вертикальный срез) демонстрирует 4 способа исполнения: свист без участия инструмента; голос (горло); инструмент (*цуур*); сочетание голоса и инструмента. С учетом необходимости освоения всех компонентов выстраиваются следующие этапы обучения игре на *цууре*.

Первый этап – извлечение свистковых звуков с помощью дополнительных предметов (камень, дерево, бумага, стекло, дерево, вилка, нож) или ногтя. По объяснению Н. Журмэддоржа, сначала нужно

поместить ноготь одного из пальцев между верхними и нижними зубами. Одна сторона рта должна быть приоткрыта, а другая плотно закрыта, язык находится у нижних зубов (Рисунок 12).

Рисунок 12. Извлечение свистковых звуков¹⁴⁸



В этот момент надо направлять выдыхаемый воздух в образовавшуюся щель. Получаемый звук представляет собой свист. Можно учиться извлекать звуки, похожие на те, что издает кукушка (пример 1):

Пример 1¹⁴⁹. Извлечение звуков с помощью ножа



Исследователь В. Ю. Сузукей описывает такой способ звукоизвлечения как подражание *шоору*: «...исполнитель приставляет ноготь большого пальца к зубам и свистит сквозь зубы. Струя воздуха,

¹⁴⁸ На фотографии автор диссертации показывает способ извлечения свистковых звуков с помощью ногтя.

¹⁴⁹ Исп. Ш. Баянмунх. ЛАТС. 2013–003.

рассекаемая ногтем, частично попадает и в полусогнутую ладонь. Во время такой “игры” велика роль артикуляции губ»¹⁵⁰.

На втором этапе играющий может пытаться формировать звуки непосредственно на *цууре*, пока без участия горлового звука. Интересно, что если *цуурчи* играет без нижнего голоса, то его звук воспринимается как очень высокий. Как говорят исполнители, здесь не требуется сила, а нужна ловкость. По словам Б. Наранбата, «если сильно дуть в инструмент, то звучит *цуур* не так красиво» (ЛАТС. 2014-002; ЛАТС. 2013-002).

Третий этап заключается в изучении техники извлечения нижнего (горлового) звука. Этот этап требует большого умения. Важно научиться тянуть один тон долго, что требуется для создания горловой педали. *Цуурчи* Д. Чинтулга и Г. Нямжанцана сообщили, что осваивали эту технику больше года (ЛАТС. 2013-004; ЛАТС. 2013). Следует отметить, что настоящий *цуурчи* умеет издавать гудящий звук, взятый на одном дыхании. Говоря о специфике горлового звука, многие *цуурчи* вспоминают игру своего учителя П. Наранцогта: когда он играл, его горловой звук напоминал клокотание, в котором слышалось звукосочетание «лух-лук» (оно не имеет конкретного значения в языке) (ЛАТС. 2012-003).

Четвертый этап посвящен выработке навыка извлечения одновременно двух голосов – верхнего (инструментального) и нижнего (вокального). По утверждению *цуурчи* Г. Нямжанцана, в этом процессе очень важно рассчитать дыхание, чтобы нижний голос и мелодия *цуура* звучали без перерыва (ЛАТС. 2013-002).

Наконец, на последнем этапе происходит освоение самих наигрышей. Д. Чинтулга заметил: «Простое извлечение звука на *цууре* и исполнение наигрышей – это большая разница. Если человек учится старательно, тогда он может научиться играть наигрыши на *цууре* за два

¹⁵⁰ Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы... С. 106.

или три года» (ЛАТС. 2013-004). На этом этапе попытки исполнения самих мелодий могут происходить всеми известными способами: на *цууре* (без горла); только горлом; свистом (без инструмента); с участием вокально-инструментальной техники.

По воспоминаниям *цуурчи* Н. Буяндэлгэра, сына П. Наранцогта, при освоении наигрышей действовала логика от простого к сложному. «Отец сказал, что сначала надо научиться играть на *цууре* простой наигрыш “Алтайн магтаал” [“Восхваление Алтая”], потому что после исполнения этого наигрыша, все пальцы становятся послушными» (ЛАТС. 2014-002). По мнению многих *цуурчи*, наиболее сложным для изучения является наигрыш «Ээви хем» [«Река Ээв»] – его осваивают, уже приобретя хорошие навыки игры (ЛАТС. 2014-003). По мнению Э. Баатаржава, чтобы достичь успеха, надо заниматься 2-3 раза в день по 30 минут (ЛАТС. 2012-004).

В последнее десятилетие возникла тенденция освоения мелодий *цуура* через прослушивание аудиозаписей, что значительно изменило ситуацию обучения. Например, *цуурчи* Г. Нямжанцан сначала слушает наигрыши, записанные А. Дежаком от П. Наранцогта и приведенные исследователем в аудиопубликации 2004 года, а потом заучивает наизусть их мелодии на *цууре*. Являясь профессиональным музыкантом, он легко запоминает их и даже пользуется нотной записью (ЛАТС. 2013-005).

Однако настоящие *цуурчи* подчеркивают приоритетное значение традиционной формы освоения наигрышей. *Цуурчи* Н. Буяндэлгэр отмечает: «Мелодия *цуура* должна закрепляться в памяти, после этого можно играть на *цууре* всем телом. Мы учимся играть на *цууре* без нот. Очень важен музыкальный слух человека, чтобы запомнить мелодию правильно, а также воображение, чтобы понимать музыку. Например, когда *цуурчи* играет наигрыш “Ээви хем” [“Река Ээв”], то он должен

внутри вместе с мелодией представлять себе, как течет река, как она спускается вниз и как она дальше движется» (ЛАТС. 2014-002).

В монгольском традиционном обществе искусство игры на *цууре* передавалось из поколения в поколение. Как считает *цуурчи* Н. Отгонхуу, «в нынешнее время традиция *цуура* практически прервалась и почти исчезла. Долгое время эта традиция не воспроизводилась. До сих пор нет профессионального обучения игре на *цууре*. Только из поколения в поколение передавалось это искусство» (ЛАТС. 2013-001).

Традиция сохранялась главным образом среди членов одной семьи. Об этом же говорит *цуурчи* Э. Баатаржав: «Отец обучает сына, то есть мастерство передается из поколения в поколение, в основном через родственные связи, например, от бабушки к внуку. И таким образом урианхайцы продолжают эту традицию, называемую домашним обучением» (ЛАТС. 2012-004). Он же рассказал, что хорошие исполнители могли обучать всех талантливых детей у себя дома.

Многие *цуурчи* утверждают, что сам процесс обучения представлял собой показ учителя и наблюдение ученика за его игрой. Например, *цуурчи* Э. Баатаржав говорит о том, что каждый по-своему играет на *цууре*, и в старину преподавали не слишком детально. В основном дети следовали игре преподавателя визуально, по ощущению и по слуху (ЛАТС. 2012-004). По рассказу *цуурчи* Н. Сэнгэдоржа, «люди наблюдали за игрой П. Наранцогта на *цууре* и старались повторять за ним. Так они научились играть на *цууре*. Когда он играл на *цууре*, тогда интересующиеся люди наблюдали за его игрой. В то время не было такой системы обучения, как сегодня, когда один становится преподавателем, а другой – учеником» (ЛАТС. 2014-006).

В традиционном быту монголов обычаи, связанные с общением разных поколений друг с другом, были соединены с вечерним временем, когда заканчивались основные хозяйственные занятия. *Цуурчи*

Н. Отгонхуу вспоминает: «В нашем родном месте, когда наступает вечер, то старшие рассказывают сказки детям, исполняют *биелгээ* [танец тела], декламируют эпос и играют наигрыши на разных инструментах. Каждый день проходит так, и дети автоматически запоминают все эти сказки, танцы и наигрыши» (ЛАТС. 2012-001). Б. Наранбат говорит об этом с дополнительными подробностями: «По традиции монголы встают рано утром и завтракают. Потом занимаются, как всегда, скотом с утра до вечера. Зимой примерно с пяти часов на улице уже становится темно, так что после шести, до сна, люди чем-то занимаются. Например, старики обучают молодежь игре на *цууре* или горловому пению» (ЛАТС. 2013-002).

Самостоятельные занятия на *цууре* часто осуществляют в утреннее время. По воспоминаниям А. Балдандоржа, П. Наранцогт советовал ему играть на *цууре* пораньше утром на восходе, когда нет никакого шума и никакого движения: тогда *цуур* очень ярко звучит и хорошо слышен самому играющему (ЛАТС. 2014-003).

2.2.4. Взаимосвязь цуура с горловым пением

В культуре монголов горловое пение бытует в трех жанровых областях музыки – вокальной (только пение), вокально-инструментальной (пение под сопровождение *тобшура*) и инструментальной (горловое пение в сочетании с инструментальной техникой).

По мнению монгольского ученого С. Юндэнбата, горловое пение, игра на *цууре* и исполнение эпоса по происхождению имеют одну основу, связанную с техникой сжатия гортани¹⁵¹. Тем не менее, следует заметить, что наибольшую близость друг к другу обнаруживают горловое пение и музицирование на *цууре*. Как метко высказался *цуурчи*

¹⁵¹ Юндэнбат С. Монгол хөөмэйн урлагийн уламжлалын зарим асуудлууд... С. 201.

Э. Баатаржав, «*цуур* и горловое пение – как братья. Игра на *цууре* наполовину представляет собой горловое пение» (ЛАТС. 2012-004).

Специфика горлового пения заключается в извлечении двух звуков одновременно. Один голос (нижний) – гортанный звук, второй голос (верхний) – мелодический свист, который образуется в области твердого неба в ротовой полости¹⁵². В этой двуплановости горлового пения как особого вида вокализации заключается сходство с музицированием на *цууре*, где соединяются горловые звуки и свист, производимый инструментом. Другим важным объединяющим свойством являются функции голосов: и в горловом пении, и при игре на монгольской флейте нижний голос всегда представляет собой педаль, а верхний формирует мелодическую линию.

В ходе научной дискуссии о том, какой из видов музицирования является стадияльно более ранним, выделяется мнение Х. Ихтисамова. По мнению ученого, горловое пение является одной из ранних форм вокализации тюркских и монгольских народов: «Образование в гортани человека свистового механизма с современной точки зрения является остаточным явлением. В этом смысле и само “двухзвучное” гортанное пение воспринимается как архаичный, своеобразный вокально-физический феномен»¹⁵³. Исследователь считает, что двухголосное обертоновое исполнительство, возможно, было первичным, а инструментальное музицирование, в основе которого лежит сходный принцип двухголосия (варган, двухструнные инструменты, продольная флейта), на более позднем этапе воссоздавало этот феномен вокальной техники.

¹⁵² Энэбиш Ж. Монгол туургатны биет... С. 72.

¹⁵³ Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1987.

Исполнители-урианхайцы тоже предлагают свое видение проблемы происхождения видов традиционной музыки. Б. Мунгунцоож утверждает, что первым появился *цуур*, а горловое пение возникло из *цуура* (ЛАТС. 2012-003). А по мнению Д. Чинтулга, первым появилось горловое пение (ЛАТС. 2013-004.).

Термин «горловое пение», укоренившийся в русскоязычной этномузыкологии и применяемый, например, в специальном исследовании З. К. Кыргыз, имеет собирательный характер. Он может быть соотнесен с термином *хоомей*, также используемом в научных работах по данной теме и восходящем к тувинскому слову *хөөмей* и монгольскому *хөөмий*¹⁵⁴. Он объединяет все стили горлового пения и отражает его биофизическую и акустическую основу.

Как показали полевые исследования, звуки, извлекаемые горлом при игре на *цууре*, могут использовать две из четырех разновидностей горлового пения, бытующих у западных монголов: *хархираа* и *шахаа* (ЛАТС. 2012-006; ЛАТС. 2013-001).

Хархираа – вид горлового пения, в процессе которого возникает «скрежет» гортани. Близкий по форме тувинский термин *каргыраа* объясняется исследователями как разновидность горлового пения, имитирующего хрип (горлохрипение)¹⁵⁵. *Шахаа* – вид горлового пения, связанная со сжиманием (сжатием) гортани. По комментарию В. Сузукей, такой вид горлового пения формируется за счет того, что «ложные голосовые связки находятся в жестко зафиксированном состоянии в сильно сжатом горле»¹⁵⁶.

Сравнивая горловой звук, возникающий при игре на *цууре*, и собственно горловое пение, *цуурчи* часто подчеркивают разницу в силе, объеме звучания. Б. Наранбат и А. Балдандорж отмечают, что при игре на

¹⁵⁴ Левин Т. Музыка новых номадов... С. 19.

¹⁵⁵ Кыргыз З. К. Тувинское горловое пение. – Новосибирск: Наука, 2002. – С. 56.

¹⁵⁶ Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы... С. 102.

цууре горлом издается более тонкий звук, чем при горловом пении (ЛАТС. 2013-002; 2014-003).

Многие *цуурчи* (например, Н. Сэнгэдорж, Б. Наранбат, Б. Загджав) говорят, что нижний голос при игре на *цууре* – это просто звуки, образуемые в горле, и вовсе не похожие на нижний голос горлового пения. Отличие заключается в том, что при игре на *цууре* горловой звук используется без специфического сжатия гортани (ЛАТС. 2014-001; ЛАТС. 2014-003).

По нашим наблюдениям, действительно существует различие между горловым пением как таковым и участием техники горлового пения при игре на *цууре*. Оно связано с тем, что при горловом пении возникает более мощное и громкое звучание, с использованием всех резонаторов, потому что горловое пение является единственным компонентом звучания. Сила звука связана с активной ролью дыхания и напряжением мышц живота. Поскольку при игре на *цууре* участвуют два звуковых уровня, горловое пение уже не обладает такой интенсивностью.

Нередко *цуурчи* являются прекрасными мастерами горлового пения. Общность репертуара этих двух видов музыки связана с возможностью исполнять мелодии *цуура* в технике горлового пения. Однако не все напевы, исполняемые горлом, можно сыграть на *цууре* из-за разницы звукорядов, поскольку при горловом пении может быть использован более обширный (5-ступенный) звукоряд.

Таким образом, в ходе игры на *цууре* синкретически соединены горловое пение и инструментальное музицирование. Важное место в технике игры на *цууре* занимает аппликатура. Материалы, приведенные в диссертации, позволяют сделать вывод о бытовании различных вариантов расположения рук на инструменте, при этом наиболее типичным является способ игры, зафиксированный от П. Наранцогта и его учеников. Монгольские *цуурчи* владеют особой техникой дыхания, связанной с

мастерством регулировки направления воздушного столба. В процессе игры особую роль играет положение губ и языка, определяющее смену регистров.

В исследовании выявлены основные способы музицирования, изучение которых необходимо при игре на *цууре*, и обозначены этапы их освоения (свист с помощью дополнительных предметов; формирование звуков на *цууре*; горловое пение; извлечение одновременно горлового и инструментального звуков).

* * *

Итак, в Западной Монголии *цуур* до настоящего времени сохранил свои корневые свойства и не подвергся модификациям, как это произошло, например, с башкирским *кураем*. Специфическое звучание монгольской продольной флейты связано с сохранением традиционных материалов и способов изготовления, использованием традиционной техники игры и сочетанием ее с особыми видами монгольского горлового пения (*шахаа* и *хархираа*).

Глава 3. Жанрово-стилевые черты наигрышей на *цууре*

В настоящей главе представлены результаты анализа наигрышей и предложены результаты их классификации на разных уровнях:

- репертуар;
- жанровые разновидности;
- система средств музыкальной выразительности (строй, звукоряд, лад, ритмика, музыкальная форма).

Специальный ракурс наблюдений связан с выявлением особенностей индивидуального стиля игры в творчестве конкретных исполнителей.

3. 1. Вопросы классификации

Наигрыши на *цууре* относятся к архаическому пласту фольклора, в основе которого лежит идея звукоподражания. Взаимосвязь звуков природы и музыки кочевых народов была отмечена учеными, исследовавшими различные этносы. Например, эта мысль прослеживается в обобщающем труде С. И. Утегалиевой, посвященном музыкальной культуре тюркских народов¹⁵⁷. Одним из первых отметил близость звуков природы и монгольской музыки русский исследователь Б. Ф. Смирнов. «Не случайно народные легенды связывают происхождение пастушеского смычкового инструмента моринхура, флейты-цура и саму монгольскую музыку со звучащей природой: свистом ветра, шумом рек и водопадов, криками животных и птиц»¹⁵⁸. Сходные наблюдения делают и современные монгольские ученые. Например, исследователь Ж. Энэбиш пишет об этом следующее: «Монголы в своих музыкальных произведениях изображают природу, пороги и водопад реки, чирикание птиц, походку, движение и шум разных видов скота. Объяснение и

¹⁵⁷ Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки... С. 26.

¹⁵⁸ Смирнов Б. Музыка народной Монголии... С. 5.

программа музыкального произведения основываются на реальной жизни и легендах»¹⁵⁹.

Высказывания на тему взаимосвязи звуков природы и наигрышей на *цууре* встречаются и в репортажах, записанных от современных игроков. *Цуурчи* Б. Наранбат осмысляет процесс становления наигрышей следующим образом: «Окружающая среда и природа повлияли на возникновение *цуура*. В общем-то люди подражали на *цууре* шумам природы. И так сначала на дудке, затем на *цууре* играли простые мелодии. Постепенно мелодии усложнялись, и появились наигрыши с каким-то содержанием – про коня, про различных животных, про явления природы» (ЛАТС. 2013-002).

По мнению *цуурчи* Н. Отгонхуу, звукоподражание ветру связано с горными хребтами Алтая. «Когда возник *цуур*, тогда на хребтах Алтая росли растения с отверстиями в середине, которые назывались *цооргоно*. Эти растения издавали звуки, как будто дует легкий ветер» (ЛАТС. 2013-001).

По мнению *цуурчи* Н. Сэнгэдоржа, музыка *цуура* и горлового пения сформировалась в процессе стремления отразить внутренние эмоциональные ощущения человека, находящегося на природе и чувствующего ветер. «Когда мужчина идет в одиночестве под осенним ветром, он начинает свистеть под воздействием своего эмоционального состояния. А когда много людей собираются, тогда они не свистят. Человек свистит во время ходьбы, находясь один на природе» (ЛАТС. 2014-006).

Сведения, раскрывающие проблемы происхождения горлового пения как особого рода музицирования, приведены в исследовании Т. Левина. Они были записаны им (вместе с коллегами) в ходе алтайской музыкально-этнографической экспедиции 2000 года. «В Ховдоском

¹⁵⁹ Энэбиш Ж. Ардын дан хөгжмийн ая татлага... С. 145.

аймаке – регионе, который считается в Монголии родиной горлового пения, мнение музыкантов было единодушным. Хомей пришел с гор. Именно такой точки зрения придерживается Н. Сэнгэдорж (г. р. 1948), знаменитый хомейжи (исполнитель горлового пения) из провинций Ховда. “Хомей – это подражание ветру, – сказал нам старый музыкант во время записи, которую мы делали в небольшом концертном зале в Ховдо. Это звук горного ветра”. Н. Сэнгэдорж рассказал, что за Чандманом [степной район, со всех сторон окруженный горами, а с запада примыкающий к большому озеру Хар-Ус – Т. С.] есть отдельно стоящая гора Жаргалант. “В этих местах всегда можно заранее узнать о приближении урагана, – сказал Н. Сэнгэдорж. За два или три часа до начала бури в горах поднимается ветер, и тогда гора Жаргалант начинает гудеть и петь. Голос горы Жаргалант очень похож на человеческий голос. Слушая, как поет эта гора, люди научились петь хомей”¹⁶⁰.

Одна из легенд, которую приводит Т. Левин, рассказывает не только о происхождении горлового пения, но и о возникновении *цуура*, поскольку в ее тексте указывается бамбук как один из вариантов материала для флейты. «Около трехсот лет тому назад, во времена властителя ойратов Галдан-Хана (1644–1697), в Чандмане жил знаменитый учитель хомея по имени Базарсад. Рассказывают, что Базарсад любил прогуливаться вдоль заросших бамбуковых берегов озера Хар-Ус. Во время этих прогулок он слушал ветер, который дул с озера. Ветер свистел и пел в бамбуковых зарослях, и Базарсад размышлял о том, может ли голос человека повторить эти звуки, возможно ли совместить свист и пение. Так возник хомей»¹⁶¹. По мнению Т. Левина, на развитие горлового пения повлияла и способность некоторых природных ландшафтов усиливать шумы, имеющие природное происхождение.

¹⁶⁰ Левин Т. Музыка новых номадов... С. 70-72.

¹⁶¹ Там же. С. 72.

«Слушая звуки природы, отраженные и приумноженные естественными природными “усилителями”, люди стали подражать им»¹⁶².

Образы и представления, лежащие в основе звукоподражаний, запечатлены в названиях музыкальных текстов, исполняемых на *цууре*. Некоторые из них бытовали у урианхайцев как в инструментальном (*цуур*), так и в вокальном (горловое пение) виде. Одним из таких примеров является музыкальная форма «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»]. Аналогичная ситуация была зафиксирована и у тувинцев, о чем свидетельствуют материалы, приведенные в работе З. К. Кыргыз «Тувинское горловое пение». В частности, она дает пример горлового пения тувинских погонщиков верблюдов, исполняемого с текстом обращения к горам Алтая:

«Снегами покрытый Алтай

Под покровительством Амбана»¹⁶³.

Вопросы классификации наигрышей на *цууре* до настоящего времени не разработаны. Тем не менее, известны некоторые попытки систематизации наигрышей по их содержанию. Они предприняты французским ученым А. Дежаком и монгольским исследователем С. Юндэнбатом. При проведении классификации данные ученые исходили, прежде всего, из названий наигрышей, бытующих в практике народных исполнителей.

Первый опыт классификации отражен в статье А. Дежака, вышедшей в 1990 году. Исследователь предложил разделить наигрыши на четыре группы имитаций, в основе которых лежат наблюдения человека за различными явлениями окружающего мира:

- звуки природы и звуки, издаваемые животными или людьми;
- движения людей или животных;

¹⁶² Левин Т. Музыка новых номадов... 70-72.

¹⁶³ Кыргыз З. К. Тувинское горловое пение... С. 41.

- форма, рельеф и ландшафт местности;
- черты характера человека или животного¹⁶⁴.

Вариант классификации наигрышей на *цууре*, предпринятый монгольским исследователем С. Юндэнбатом¹⁶⁵, близок к группировке А. Дежака, но, тем не менее, имеет свою специфику в распределении материала. По его мнению, наигрыши могут изображать:

- шум в горах, звуки воды и красоту природы;
- поведение и внешний вид животных;
- шаг и походку лошадей и верблюдов;
- внутренний мир и внешний облик людей, их обряды, верования, быт.

На настоящем этапе исследования западномонгольской инструментальной музыки классификации А. Дежака и С. Юндэнбата требуют уточнения. Каждая из них не является последовательной в строгом смысле, поскольку учитывает различные критерии. Как мы видим, ученые обращают внимание, с одной стороны, на объекты окружающей действительности (животные, люди, явления природы), а с другой стороны – на те элементы, которые служат предметами имитации (звук, движение, особенности поведения, визуальные впечатления). Исходя из этих соображений далее в настоящей работе предложено два способа классификации наигрышей – по объектам и предметам имитации.

3.2. Образно-смысловое содержание наигрышей

В данном разделе работы представлен способ группировки наигрышей, связанный с выделением объектов окружающего мира и ключевых образов, сформировавшихся на основе наблюдения за ними. В отличие от группировки С. Юндэнбата, в нашей классификации все наигрыши о животных объединены в одну группу.

¹⁶⁴ Desjacques A. La dimension orphique de la musique mongole... С. 120.

¹⁶⁵ Монгол цуур [Электронный ресурс]...

Наигрыши, изображающие мир животных, представлены обширным корпусом образцов. Его основная часть связана с объектами, наполняющими скотоводческий быт урианхайцев (лошадь, верблюд).

Наигрыши имеют большую вариативность номинаций:

- «Жороо морины явдал» [«Лошадь, бегущая аллюром»];
- «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»];
- «Өрөөлтөй шархал морь» [«Желтоватая стреноженная лошадь»];
- «Залман хар хээр» [«Гнедой и черный конь Залман»];
- «Хонин жороо морины явдал» [«Овечья походка иноходца»];
- «Саяг»;¹⁶⁶
- «Саваргаа»;¹⁶⁷
- «Хатиргаа» [«Конь, бегущий рысью»];
- «Соёг саарал» [«Серая лошадь, идущая мелкой иноходью»];
- «Сариг цагаан ингэ» [«Белая верблюдица Сариг»];
- «Сариг цагаан ботго» [«Белый верблюженек Сариг»];
- «Буйлган шар атны явдал» [«Походка кричащего и кастрированного верблюда»];
- «Бээжин шар ат» [«Пекинский кастрированный верблюд»];
- «Алиа шар тэмээний буйлаа» [«Крик желтого и веселого верблюда»];
- «Тэмээн жонжоо» [«Бег верблюда»].

Наигрыши, посвященные обитателям гор Алтая и пустыни Гоби (медведь, олень, горный козел), представлены единичными вариантами названий:

- «Хөх сэрх» [«Серый кастрированный козел»¹⁶⁸];
- «Жороо хар мажалай» [«Черный, быстрый медведь Гоби»¹⁶⁹];

¹⁶⁶ Слово «саяг» обозначает особый бег лошади, вариант иноходи.

¹⁶⁷ Слово «саваргаа» обозначает особый бег лошади, представляющий собой среднее между галопом и рысью.

¹⁶⁸ По рассказу *цуурчи* Э. Баатаржава, название наигрыша «Хөх сэрх» символизирует прямой характер горного козла (ЛАТС. 2012-004).

– «Хангайн буга» [«Олень Хангая»¹⁷⁰];

– «Бугын урам» [«Рев оленя»].

Самостоятельный подраздел образуют наигрыши, посвященные образам кукушки или горной птицы.

– «Хар хур шувууны дуудлага» [«Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»];

– «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»];

– «Хөхөө шувууны дуудлага» [«Призыв кукушки»];

– «Уулын шувуу» [«Горная птица»¹⁷¹];

– «Хангарьд шувууны дэвэлт» [«Птица Хангарьд, размахивающая крыльями»].

Наигрыши, изображающие мир природы, посвящены образам рек, водопадов, гор:

– «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»];

– «Ээвийн долгион» [«Волны реки Ээв»];

– «Буянт гол» [«Река Буянт»];

– «Уул усны цуурай» [«Эхо воды и горы»];

– «Арын алтан ус» [«Золотая вода севера»];

– «Сагсай гол» [«Река Сагсай»];

– «Цагаан хадаан хүрхэрээ» [«Белый первый лёд и водопад»];

– «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»];

– «Алтай баясах» [«Алтай радуется»];

– «Цаст Алтайн уянга» [«Лирика снежного Алтая»];¹⁷²

– «Хангайн магтаал» [«Восхваление Хангая»];

– «Цагаан лавай» [«Белая раковина»];

¹⁶⁹ Наигрыш встретился в публикации: Энэбиш Ж. Монгол туургатны биет бус... С. 76.

¹⁷⁰ Хангай – гористая и лесистая местность, обильная водой и плодородная.

¹⁷¹ Под горной птицей подразумеваются фазан (гургуул) или куропатка (ятау).

¹⁷² Этот наигрыш пока записан только от одного исполнителя (Н. Амартувшин). Он дал название именно в такой формулировке.

– «Цаст Алтайн цацал» [«Приношение лучшей пищи в дар Снежному Алтаю»].

Наигрыши, изображающие мир людей, представлены наименьшим количеством образцов. Тем не менее, по содержанию эта группа неоднородна. В ее составе можно выделить наигрыши, характеризующие конкретных персонажей и их особенности – черты характера, внешнего облика:

- «Бөмбөлдэй хөвүүн» [«Милый мальчик»];
- «Эрэгтэй эмэгтэй хүний хослон явах явдал» [«Идущие парой женщина и мужчина»];
- «Сагсуу залуу» [«Хвастливый парень»];
- «Ганган залуу» [«Нарядный парень»].

С миром людей связаны и те наигрыши, в содержании которых раскрываются различные аспекты их деятельности, поясняется включенность музыкальных форм в обряды жизненного цикла или ритуалы общения с духами:

- «Бүүвэй» [«Колыбельная»];
- «Хуримын аялгуу» [«Мелодия свадьбы»];
- «Савдагын дуудлага» [«Вызывание духов»];
- «Цацал» [«Приношение лучшей пищи духам природы»];
- «Дөрвөн ойрдын ура» [«Призывание четырех ойратов»].

Как видно из перечня, в названиях могут быть запечатлены герои-персонажи, отсылка к которым помогает понять тот или иной звуковой образ: «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»], «Хангай буга» [«Олень Хангая»]. В номинациях некоторых наигрышей уточняется определенный аспект наблюдения над окружающим миром. Так, в группе наигрышей, посвященных животным и людям, мы видим образцы, в которых отражена идея звукоподражания их движениям или голосу: «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец птицы, не сбросившей свои перья с прошлого

года»], «Эрэгтэй эмэгтэй хүний хослон явах явдал» [«Идущие парой женщина и мужчина»], «Жороо морины явдал» [«Лошадь, идущая аллюром»], «Алиа шар тэмээний буйлаа» [«Крик желтого веселого верблюда»], «Хөхөө шувууны дуудлага» [«Призыв кукушки»]. В названиях наигрышей, посвященных объектам природы, также может быть обозначена идея имитации ее звуков: «Уул усны цуурай» [«Эхо реки и горы»], «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»]. Наигрыши, описывающие мир людей, могут указывать на определенные черты характера персонажей, которым посвящен наигрыш: «Бөмбөлдөй хөвүүн» [«Милый мальчик»], «Сагсуу залуу» [«Хвастливый парень»].

Характер соотношения музыкальной формы и образа, заключенного в названии наигрыша, может быть уточнен через комментарии народных исполнителей. Многие важные аспекты содержания инструментальной музыки зафиксированы также в легендах и рассказах урианхайцев. По мнению исполнителей, наигрыши отражают окружающую действительность на различных уровнях.

В первую очередь, наигрыши указывают на конкретный прообраз, связанный с действиями или голосом героя-персонажа. Таков, согласно одной из легенд, наигрыш «Хангарьд шувууны дэвэлт» [«Птица Хангарьд, размахивающая крыльями»], по мнению *цуурчи* Б. Наранбата. «Перелётные птицы возвращались на земли Монголии. Однажды на пути ядовитая змея схватила и съела птицу. Тогда Хангарьд птица широко раскрыла свои крылья во время полета и прикрывала других птиц, летящих за ней. И под защитой ее крыльев змее невозможно было схватить птицу. Этот наигрыш подражает полету птицы Хангарьд» (ЛАТС. 2014-001).

Нередко наигрыши осмысляются как повествования-рассказы, в центре которых – события, послужившие причиной возникновения наигрыша. Эти события, как правило, отражают взаимоотношения

человека и животного. Например, Л. Хэрлэн в своей книге поясняет легенду о происхождении наигрыша «Жороо хар мажалай» [«Черный, быстрый медведь Гоби»]. «Давным-давно охотник шёл по лесу и вдруг встретился с медведем. После того, как охотник выстрелил, медведь побежал в лес. Когда охотник пришел домой, он пожалел медведя. Он очень сильно переживал и стал играть на *цууре*, изображая походку раненого медведя»¹⁷³. Легенды комментируют и содержание наигрышей-звукоподражаний голосам животных, среди которых – специфический крик верблюда. *Цуурчи* А. Балдандорж рассказал вариант легенды о наигрыше «Бээжин шар ат» [«Крик пекинского верблюда»]: «Давным-давно люди возили товары из Монголии в Пекин на верблюдах. Один раз они поехали в Пекин на желтом верблюде. И почему-то все четыре копыта верблюда потрескались. Наверное, это случилось из-за невнимательности караванщиков. Когда они доехали до Пекина, желтый верблюд почти не мог ходить. У караванщиков не было выхода, кроме как бросить верблюда в чужом месте. И караванщики оставили верблюда в Пекине, а сами уехали на родину. Когда они приехали рано утром в родные места, то позади они слышали крик верблюда. Когда караванщики оглянулись, то увидели своего верблюда, у которого вся нога была в крови ниже пяточного сухожилия. Верблюд бежал и кричал. Один из караванщиков был цуурчи, и создал наигрыш “Бээжин шар ат”, в котором выразил жалость к этому верблюду. Вот так появился этот наигрыш» (ЛАТС. 2014-003). Более обобщенным образом трактует содержание наигрыша «Сариг цагаан ингэ» [«Белая верблудица Сариг»] текст, изложенный в статье Ю. Катуу. «В этом наигрыше изображается белая верблудица Сариг, которая порвала пяточное сухожилие и умерла. И белый верблюжонок остался сиротой и оплакивал свою мать. Этот наигрыш повествует о такой трагической судьбе верблудицы и ее

¹⁷³ Хэрлэн Л. Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс... С. 106.

верблюжонка»¹⁷⁴. Большое количество легенд поясняют происхождение наигрышей о лошадях. Так, например, «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»] объясняется *цуурчи* Н. Буяндэлгэром следующим образом. «Был гнедой конь Бальчина. В нашем родном месте он считался очень-очень хорошим иноходцем. Однажды его хозяин был в гостях в одном доме. Хозяева захотели обманом завладеть иноходцем. Они поспорили так: хозяйка прогонит *шимийн архи* [самогон] три раза, и за это время конь Бальчина должен успеть обежать озеро Балхаш. Но хозяйка дома совершила обман, чтобы заполучить себе иноходца. Чтобы выиграть в споре, она прогнала *шимийн архи* только два раза. Судьба гнедого Бальчина обиделась на такой обман, и иноходец умер сразу на месте. Хозяин долго жалел свою лошадь и придумал наигрыш “Бальчин хээр”» (ЛАТС. 2014-002).

Некоторые легенды раскрывают укоренившееся в культуре урианхайцев представление о наигрыше как обобщенном представлении человека о том или ином явлении окружающего мира. Такого рода комментарии часто сопровождают исполнение мелодий о горах Алтая, реках, водопадах. Во время экспедиции 2012 года Т. Левин зафиксировал «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»] от Н. Гомбожава, который исполнил его в технике горлового пения. По рассказу певца, наигрыш может иметь очень широкий содержательный спектр: «Когда поешь, представляешь себе животных, юрты, людей, даже твоих друзей и знакомых: вот мой дядя, вот мать, – и весь алтайский мир как бы открывается тебе изнутри. Начинаешь играть с основной мелодии, украшаешь ее»¹⁷⁵. Некоторые наигрыши предстают сейчас как свидетельства исторической памяти урианхайцев. Таковым является наигрыш, посвященный реке Эв, протекающей в Шинжиане – местности,

¹⁷⁴ Катуу Ю. Ойрад монголчуудын соёл урлагийн уламжлал шинэчлэл // Монголын соёл, урлаг судлал. – Улаанбаатар: Интерпресс, 2003. – С. 218.

¹⁷⁵ Левин Т. Музыка новых номадов... С. 136.

ранее принадлежавшей Монголии, а теперь находящейся на территории Китая. Воспоминания об этой реке сохранились в названии наигрыша «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»]. Территория в бассейне реки Ээв, по мнению одного из лучших современных исполнителей на *цууре* Э. Баатаржава, является самым большим очагом бытования *цуура* и горлового пения (ЛАТС. 2012-003). Как отмечает американский этномузыколог К. Пегг, река Ээв (или Ээви) – это «центральный символ, сквозная тема в исполнительских практиках всех групп ойратов. Для них Ээв представляет связь с их историческим прошлым и давней миграцией, которая привела их на те земли Западной Монголии, где они живут по сей день»¹⁷⁶. Этот же аспект прокомментировал *цуурчи* Н. Отгонхуу: «Например, есть наигрыш “Ээвийн голын урсгал”. Давным-давно *торгуты* [субэтнос, родственные урианхайцам] во время войн переселились из Алтайского края в другое место. Они скучали по реке и по природе родного края. Вот так появился этот наигрыш» (ЛАТС. 2013-001).

Содержание некоторых наигрышей, по-видимому, могло иметь довольно широкие границы, охватывать несколько образов и даже иметь свой сюжет. Так, например, интересно описание наигрыша «Дөрвөн ойрадын уриа» [«Призывание четырех ойратов»], упоминаемого в монгольских исследованиях, однако уже не зафиксированных в звуковом варианте. По комментариям Ю. Катуу, в этом наигрыше «говорится о переселении четырех ойратов, которые жили в горах Алтая. В наигрыше изображается лай собаки, которая осталась на месте, где стояла юрта, имитируется пение детей, крики верблюженки и жеребенка»¹⁷⁷. Как мы видим из этого описания, наигрыш иллюстрирует целый «сюжет», внутри которого идея звукоподражания прослеживается применительно к

¹⁷⁶ Ценные сведения о бытовании наигрышей с названием «Ээви хем» [«Река Ээв»] среди тувинских пастухов-кочевников содержатся в книге Т. Левина. Левин Т. Музыка новых номадов... С.168-169.

¹⁷⁷ Катуу Ю. Ойрад Монголчуудын соёл урлагийн уламжлал шинэчлэл... С. 218.

различным образам (пение детей, голоса собаки, верблюжонка, жеребенка).

Наконец, в легендах, повествующих о взаимоотношениях человека и духов Алтая, отражены магические функции наигрышей. Приведем один из популярных образцов народной прозы в изложении *цуурчи* Б. Наранбата. «Два пастуха пошли в лес, чтобы охотиться. Они ходили по лесу три дня и не могли найти добычи. В конце концов они проголодались и решили охотиться на птиц, но и это не получилось. Один из них был предсказателем, а другой был *цуурчи*. И сказал предсказатель так: “Эй, ты, сыграй на цууре, надо порадовать Алтай. Тогда мы сможем добыть что-нибудь”. *Цуурчи* вечером начал играть на *цууре*, и духи Алтая собрались вокруг музыканта. Предсказатель увидел всех духов Алтая, а *цуурчи* ничего не заметил и только играл на *цууре*. Один дух не смог нигде найти места, чтобы сесть. Тогда он через *цуур* влез на нос *цуурчи*, но поскользнулся. Предсказатель увидел все это и случайно засмеялся. А *цуурчи* подумал, что он насмеялся над ним и над его игрой. Он перестал играть на цууре и спрятал *цуур*. Духи Алтая стали спорить между собой, ругая этого духа: “Из-за тебя он перестал играть такую красивую мелодию – если бы ты не упал, то он играл бы еще долго”. И духи решили отдать оленя, принадлежащего упавшему духу, охотникам. На следующее утро два охотника смогли подстрелить оленя. Урианхайцы называют этот наигрыш “Алтайн магтаал” [“Восхваление Алтая”]» (ЛАТС. 2013-002).

Итак, наигрыши на *цууре* представляют собой звуковые имитации, восходящие к различным образам окружающего мира – животным и птицам, природе, человеку. Содержание наигрышей отражено в их наименованиях и раскрывается в комментариях народных исполнителей и в жанрах народной прозы.

3. 3. Жанровые разновидности

В настоящем параграфе представлен второй способ классификации наигрышей на *цууре*. Он основан на выявлении предметов имитации, ее целей и способов, которыми она осуществляется. Иными словами, жанровые разновидности наигрышей на *цууре* возникают как результат соотношения функций, содержания и музыкально-стилевых свойств. Таким образом, выделяются три жанровых группы наигрышей:

- моторно-двигательные имитации;
- имитации изобразительного характера;
- имитации-сигналы.

Жанрово-стилевые черты наигрышей могут быть охарактеризованы с учетом следующих характеристик:

- тип музыкального изложения (фактура);
- ритмо-акцентные характеристики;
- тип интонирования;
- темп.

Соотношение жанровых групп наигрышей и их характеристик отражено в Таблице 2.

Таблица 2. Жанровые группы наигрышей

моторно-двигательные имитации	звуковые имитации-сигналы	имитации изобразительного характера
Семантика		
– подражание движению животных – изображение танцевального шага	– воспроизведение звуковых сигналов животных и людей	– обобщенные звуковые и визуальные впечатления (звуки природы, голос и облик человека, рельеф местности)
Средства выразительности		
– основу наигрыша составляет краткое мелодико-ритмическое звено – быстрый темп; – равномерно-акцентная ритмика – невыраженность интонационного контура	– основу наигрыша составляет мелострока-тирада – умеренный или быстрый темп – сочетание равномерно-акцентной ритмики и долготных характеристик – сочетание интонаций заклинания и зова-клича	– основу наигрыша составляет развитая и протяженная мелодия – медленный или умеренный темп – использование долготно выделенных тонов – сочетание интонаций зова-клича и повествования

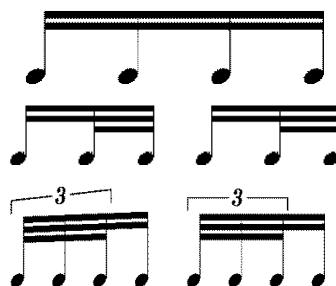
Основное содержание наигрыша заключено в музыкальной формуле – структурном элементе, соответствующем мотиву или фразе. Формула является репрезентантом наигрыша и обеспечивает его узнавание. Она обладает свойствами лаконичности и обобщенности, соответствует одному образу-представлению (например, крику оленя, бегу коня). Музыкальная формула может быть представлена в вариантах. Ее варьирование происходит на двух уровнях. В первом случае можно говорить о видоизменении музыкальной формулы при ее воплощении

различными исполнителями. Во втором случае речь идет о варьировании основного мотива или фразы в ходе одного исполнительского акта при многочисленных повторениях.

Моторно-двигательные имитации связаны с подражанием движению животных (лошади, медведя, верблюда) или с изображением танцевального шага. Для них характерен быстрый темп исполнения ($\text{♩}=125\text{--}172$). Ведущие свойства музыкальных формул, лежащих в основе наигрышей этой группы, сосредоточены в сфере ритмики. Принцип равномерной акцентности может быть реализован в различных ритмических версиях, различающихся структурой мельчайшей ритмической ячейки.

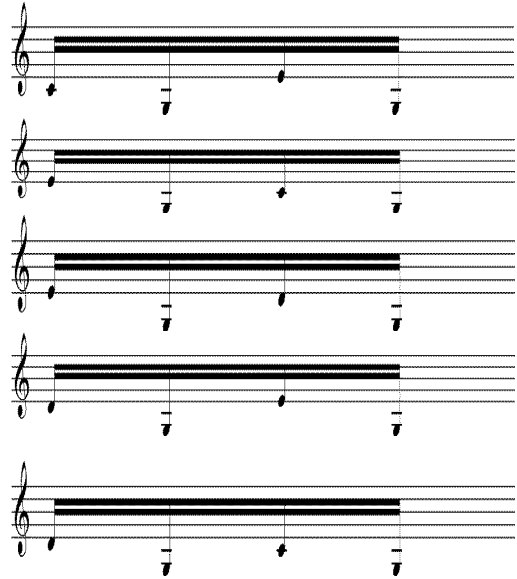
Ритмические обороты, основанные на двоичной системе счисления, встречаются преимущественно в наигрышах, посвященных лошадям: «Жороо морины явдал» [«Лошадь, бегущая аллюром»], «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»], «Хатиргаа» [«Конь, бегущий рысью»], «Залман хар хээр» [«Гнедой и черный конь Залман»] и др. Они представляют собой фигуры с 4-временной основой, имитирующие различные виды шага лошади (схема 2).

Схема 2



Интонационная природа данных наигрышей выявлена слабо. Наигрыши отличает фигуративный тип музыкального изложения. Ведущую роль в структуре наигрыша играет ритмическая формула, которая реализуется с помощью основных ступеней звукоряда в

различных тоновых сочетаниях. Одна ритмическая ячейка может строиться на основе одинаковых (схема 3) или различных (схема 4) двузвучных мотивов. Порядок чередования мотивов часто вариативен и может меняться при последующем исполнении одного и того же образца. Бывает и так, что *цуурчи* интенсивно варьирует мотивное строение наигрыша в процессе одного акта исполнения.

Схема 3¹⁷⁸ 	Схема 4 
---	--

Ритмические обороты с троичной системой счисления встретились в нескольких различных по содержанию наигрышах: «Жороо хар мажалай» [«Черный и быстрый медведь Гоби»], «Алтай баясах» [«Алтай радуется»], «Бээжин шар атны явдал» [«Походка желтого пекинского верблюда»]. Эти наигрыши могут содержать элементы линейного и фигуративного типов изложения.

Например, наигрыш «Жороо хар мажаалай» [«Черный, быстрый медведь Гоби»] построен на основе ритмической ячейки, в которой сопоставляются краткая и долгая длительность (ее вариантом является

¹⁷⁸ Здесь и далее даются варианты основной мелодической линии, нижний горловой звук не выписывается.

ритм с дроблением краткой доли). Такая ритмическая фигура, видимо, имитирует походку гобийского медведя (пример 2).

Пример 2. «Жороо хар мажаалай»
[«Черный и быстрый медведь Гоби»]¹⁷⁹, фрагмент



В наигрыше «Алтай баясах» [«Алтай радуется»] трехдольная основа в сочетании с определенным ритмическим рисунком создает ощущение танцевальности (пример 3).

Пример 3. «Алтай баясах» [«Алтай радуется»]¹⁸⁰, фрагмент



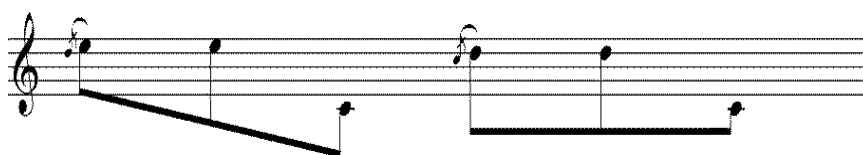
Заметим, что оба наигрыша имеют общий принцип мелодической и ладовой организации. Для них характерно построение мелодии на основе повтора краткого звена, ладовая структура которого заключается в сопоставлении основного тона («с») с секундовым («d») и терцовым («е»).

На равномерном движении длительностей в трехдольной ячейке базируется наигрыш «Бээжин шар атны явдал» [«Походка пекинского желтого верблюда»]. Сама ритмическая ячейка имеет два варианта мелодического строения (схема 5):

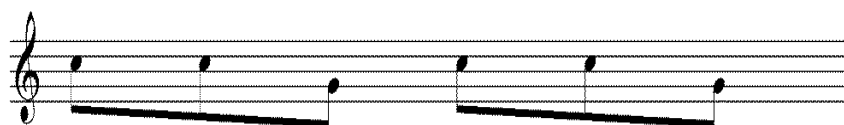
¹⁷⁹ Исп. Н. Амартувшин. ЛАТС. 2014-004.

¹⁸⁰ Исп. Ц. Цогтгэрэл. ЛАТС. 2013-006.

1 вариант



2 вариант



Несколько отличным представляется наигрыш «Белый верблюжонок Сариг» [«Сариг цагаан ботго»]. Он также организован в системе трехдольного метра, однако сама ритмика содержит сочетание ячеек с пунктирным ритмом в основной и обратной версиях, за счет чего формируется ощущение неровного, неуверенного шага маленького верблюжонка (пример 4).

Пример 4. «Сариг цагаан ботго»

[«Белый верблюжонок Сариг»]¹⁸², фрагмент



Отметим, что трехдольная ритмика характеризует наигрыши танцевального характера у башкиров. Например, трехдольный наигрыш на курае был опубликован в 1963 году в «Атласе народных музыкальных инструментов». Однако по музыкальному стилю этот образец существенно отличается от монгольских образцов. Его основная мелодия более протяженная и широко объемная, в отличие от наигрышей на *цууре* (пример 5).

¹⁸¹ «Бээжин шар атны явдал» («Походка пекинского желтого веблюда»), исп. Б. Болд. ЛАТС. 2013-003.

¹⁸² Исп. П. Наранцогт (Desjacques A. *Mélodies de flute d'un berger mongol...* CD. № 10).

Пример 5. Наигрыш на курае¹⁸³

Вторую жанровую группу составляют имитации, воспроизводящие звуковые сигналы животных и людей. В нее вошли наигрыши, посвященные горам Алтая и Хангая, а также некоторые образцы, связанные с образами людей и голосами животных: «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»], «Алтай баясах» [«Алтай радуется»], «Хангайн магтаал» [«Восхваление Хангая»], «Бөмбөлдөй хөвүүн» [«Милый мальчик»], «Сагсуу залуу» [«Хвастливый парень»], «Алиа шар тэмээний буйлаан» [«Крик желтого и веселого верблюда»]. Объединяет все эти примеры ярко выраженный коммуникативный характер, видимо, отражающий их изначальные функции.

Принцип изложения, характеризующий данные имитации, можно назвать мелодико-речитативным, поскольку в музыкальном содержании наигрышей сочетаются проявления линейности, и элементы, возможно, восходящие к формам речитации, декламации-скандирования. Одним из ярких стилевых признаков наигрышей-сигналов является прием длительного повторения одного тона. Музыкально-ритмические эпизоды,

¹⁸³ Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1963. – С.182. Запись С. Г. Рыбакова.

включающие этот элемент, по форме напоминающий прием «репетиции», вызывают ассоциацию с формами вокального интонирования – ритмизованным произнесением поэтического текста (речитацией, декламацией-скандированием). Такие ассоциации, на наш взгляд, возможны, поскольку некоторые наигрыши, использующие данные элементы, связываются по содержанию с имитацией голоса животного. Таков «Алиа шар тэмээний буйлаа» [«Крик желтого и веселого верблюда»], приведенный в примере 6. Использование приема речитации в наигрышах, посвященных горам Алтая и Хангая, возможно, также ориентировано на определенные вокальные прообразы, восходящие к музыкально-поэтическим формам обрядово-коммуникативной направленности (пример 7).

Пример 6. «Алиа шар тэмээний буйлаа»
[«Крик желтого и веселого верблюда»]¹⁸⁴, фрагмент



Пример 7. «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»]¹⁸⁵, фрагмент



Для наигрышей, включающих представленные музыкальные формулы, характерен умеренный темп исполнения ($\text{♩}=104\text{--}110$). В отличие от наигрышей моторно-двигательного типа, также имеющих равномерно-акцентную основу, форма наигрышей-декламаций лишена квадратности, поскольку музыкальное время, отведенное исполнителем на речитацию, может существенно варьироваться. Так, например, часто наблюдается сочетание эпизодов, имеющих равномерно-акцентную основу, с

¹⁸⁴ Исп. П. Наранцогт (Desjardes A. *Mélodies de flute d'un berger mongol...* CD, № 5).

¹⁸⁵ Исп. П. Наранцогт. Там же. № 1.

фрагментами, в которых происходит долготное выделение одного из тонов (пример 8).

Пример 8. «Алтай баясах» [«Алтай радуется»]¹⁸⁶, фрагмент



Имитации изобразительного характера – это группа наиболее развитых в музыкальном отношении наигрышей, обобщающих различные музыкальные впечатления человека. В них можно услышать подражание звукам природы (течение реки, шум ветра), голосам и движениям птиц, животных, наблюдения за рельефом горной местности: «Ээвийн гол урсгал» [«Течение реки Ээв»], «Арын алтан ус» [«Золотая вода севера»], «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»], «Хангайн буга» [«Олень Хангая»]. Если в наигрышах первых двух групп в основу положена идея подражания конкретному образу (движению или голосу), то в изобразительных имитациях соединяются различные внемusикальные истоки.

Наигрыши отличает медленный или умеренный темп исполнения ($\text{♩}=64-74$). Он способствует формированию особого состояния созерцательности, рождающего звуковые картины. В процессе исполнения темповые характеристики могут быть подвижными, но, тем не менее, они не выходят за пределы понятий «медленно» или «умеренно».

Ведущим средством выразительности большинства наигрышей данной жанровой группы является развитая мелодия. Ее интонационная основа восходит к речевым интонациям зова, клича, обращения и

¹⁸⁶ Исп. Ц. Цогтгэрэл. ЛАТС. 2013-006.

воплощается в приеме долготного выделения ключевых тонов. В соответствие с этим отметим, что именно в наигрышах изобразительного характера можно говорить о формировании ладовых отношений тонов (более подробно об этом будет сказано ниже).

Другим важным стилевым свойством наигрышей изобразительного характера следует считать активное использование микромелодики и миазматических фигур. Эти приемы позволяют исполнителю активно варьировать основную музыкальную формулу при длительном ее воспроизведении. Отметим, что наигрыши именно этой жанровой группы обнаруживают близость к образцам горлового пения, зафиксированным в Западной Монголии.

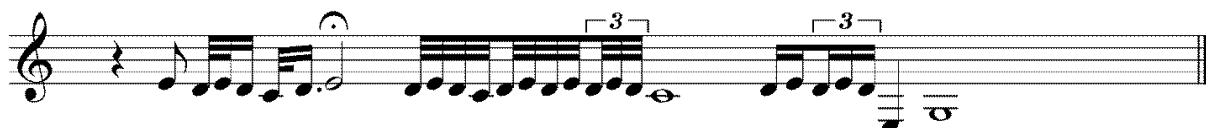
Одним из примеров наигрышей изобразительного характера является «Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года» (пример 9). В нем явно слышна моторно-двигательная основа, связанная с подражанием движению птицы. Она выражена на уровне четкого членения наигрыша на небольшие, соразмерные друг с другом интонационно-ритмические элементы. Другой исток этого наигрыша связан с воспроизведением звуковых впечатлений от движения птицы (шум, возникающий при движении крыльями), а возможно, и от ее криков. Это нашло отражение в окрашивании простой мелодии наигрыша протяженными трелеобразными фигурами.

Пример 9. «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»]¹⁸⁷, фрагмент



Один из шедевров монгольской инструментальной музыки – наигрыш «Ээвийн гол урсгал» («Течение реки Ээв»). Его основу составляют мелодические обороты, сочетающие протяженные тоны и элементы микромелодики. По своим стилевым истокам этот наигрыш восходит к интонациям зова, клича, воплощенным в вокально-речевой деятельности людей. Кроме того, невозможно не услышать в нем и подражание звукам природы – голосам и животных, шуму водопада (примеры 10,11).

Пример 10. «Ээвийн гол урсгал» [«Течение реки Ээв»]¹⁸⁸, фрагмент



Пример 11. «Ээвийн гол урсгал» [«Течение реки Ээв»]¹⁸⁹, фрагмент



Интонационную близость к образцам, посвященным реке Ээв, обнаруживает наигрыш, имитирующий протяжный крик горного оленя. Он представляет собой мелодически развитую версию наигрыша «Ээвийн

¹⁸⁷ Исп. П. Наранцогт (Desjacques A. *Mélodies de flute d'un berger mongol...* CD, № 8).

¹⁸⁸ Исп. П. Наранцогт (Там же. CD, № 2).

¹⁸⁹ Исп. Д. Батхурэл. ЛАТС. 2012-002.

гол урсгал», в которой роль мелизматических фигур уже не столь значима. Оба рассмотренных наигрыша представляют собой образцы, в которых различные звуковые прообразы послужили основой выразительной и протяженной мелодической линии. Основная мелодия наигрышей широка по диапазону – она может охватывать октаву или дециму (пример 12). Общий контур мелодической линии (сочетание плавных подъемов и спадов, временная фиксация тонов-вершин) вызывает ассоциацию с рельефом местности, в котором сочетаются степные просторы и горные вершины Алтая.

Пример 12. «Хангайн буга» [«Олень Хангая»]¹⁹⁰, фрагмент



Заметим, что наигрыши изобразительного характера оказываются близки к мелодиям, исполняемым в технике горлового пения. Примером может служить образец горлового пения, показанный Н. Сэнгэдоржем (пример 13).

¹⁹⁰ Исп. Б. Загджав. ЛАТС. 2015-005.

Пример 13. Горловое пение (импровизация)¹⁹¹, фрагмент

Наигрыши на *цууре* изобразительного плана позволяют раскрыть стилевое сходство музыкальной традиции урианхайцев и других народов, играющих на продольных флейтах. На наш взгляд, именно эта группа наигрышей отражает определенный уровень развития инструментальной музыки и показывает ее взаимодействие с певческой культурой. В качестве сравнения приведем наигрыш «Урал», сыгранный на *курае* М. Кадыргуловым. Сходство с наигрышами «Хангайн буга» [«Олень Хангая»] и «Ээвийн гол урсгал» [«Течение реки Ээв»] заключается в роли мелодического начала, мелизматическом стиле исполнения, проявлении интонаций зова, оформленных протяженными тонами. Однако в композиционном отношении наигрыш на *курае* выглядит по-иному. Если монгольские образцы в своей основе имеют более или менее стабильный музыкальный период, повторение и варьирование которого осуществляется на всём протяжении звучания, то исполнитель на *курае*

¹⁹¹ Исп. Н. Сэнгэдору. ЛАТС. 2015-006.

демонстрирует нам сквозную форму, связанную с постоянным обновлением и развитием начальной мелодической фразы (пример 14).

Пример 14. «Урал», наигрыш на курае¹⁹²



Итак, жанровая классификация наигрышей, предложенная в настоящем разделе работы, проведена на основе соотношения функций, содержания и музыкально-стилевых свойств. Она включает три группы образцов: моторно-двигательные имитации; имитации изобразительного характера; звуковые сигналы. К сожалению, на настоящем этапе исследования, когда традиционные формы бытования *цуура* практически утрачены, не всегда возможно установить изначальные обстоятельства функционирования конкретных наигрышей. Современные исполнители, относя практику игры на продольной флейте к пастушеской среде в целом, не выделяют музыкальные формы по их назначению. Лишь отдельные упоминания о наигрышах, посвященных Алтаю, отражают их приуроченность к календарному циклу и ритуалам общения с духами гор (см. Главу 1). Тем не менее, смысловые и стиливые различия музыкальных форм позволяют предположить их различные функции и обозначить генетические истоки.

¹⁹² Зап. от М. Кадыргулова, 1919 г. р., в д. Темясово, Баймакского района Башкирской АССР в 1972 г. Образец опубликован: Зелинский Р. Башкирский *курай*... С. 133.

3. 4. Строй инструмента. Звукоряд наигрышей

Специфику наигрышей на *цууре* составляет их вокально-инструментальная природа, в связи с которой сформировался особый вид двухъярусной фактуры. В качестве нижнего яруса выступает горловой звук (постоянно звучащая педаль на одном тоне), а в качестве верхнего яруса – сама мелодия наигрыша, исполняемая на *цууре*.

Звукоряд *цуура* может быть рассмотрен в системе народной музыки, основанной на принципе темброво-регистрового сопоставления и натурально-обертоновом ряде. Типологическими родственными наигрышам на продольной флейте являются горловое пение и игра на варгане (*хомусе*). Общие свойства техники исполнения для всех этих видов музицирования определяются участием ротовой полости в процессе звукообразования. При игре на *цууре* горловой звук выступает возбудителем нижнего опорного тона, который настраивается на 4-й частичный тон натурального ряда.

Стилистическое единство наигрышей на *цууре*, записанных в Западной Монголии, прежде всего, обусловлено строем инструмента. На основании имеющихся материалов можно судить о том, что большинство исполнителей играет на *цууре* в строе *in C*. Однако были зафиксированы и случаи более низкой настройки *цуура (in B и in H)*. Например, П. Наранцогт использует *цуур in H*. Его внучка Б. Мунгунцож играет на *цууре in B*. Возможно, эти варианты связаны с особенностями дыхания исполнителей.

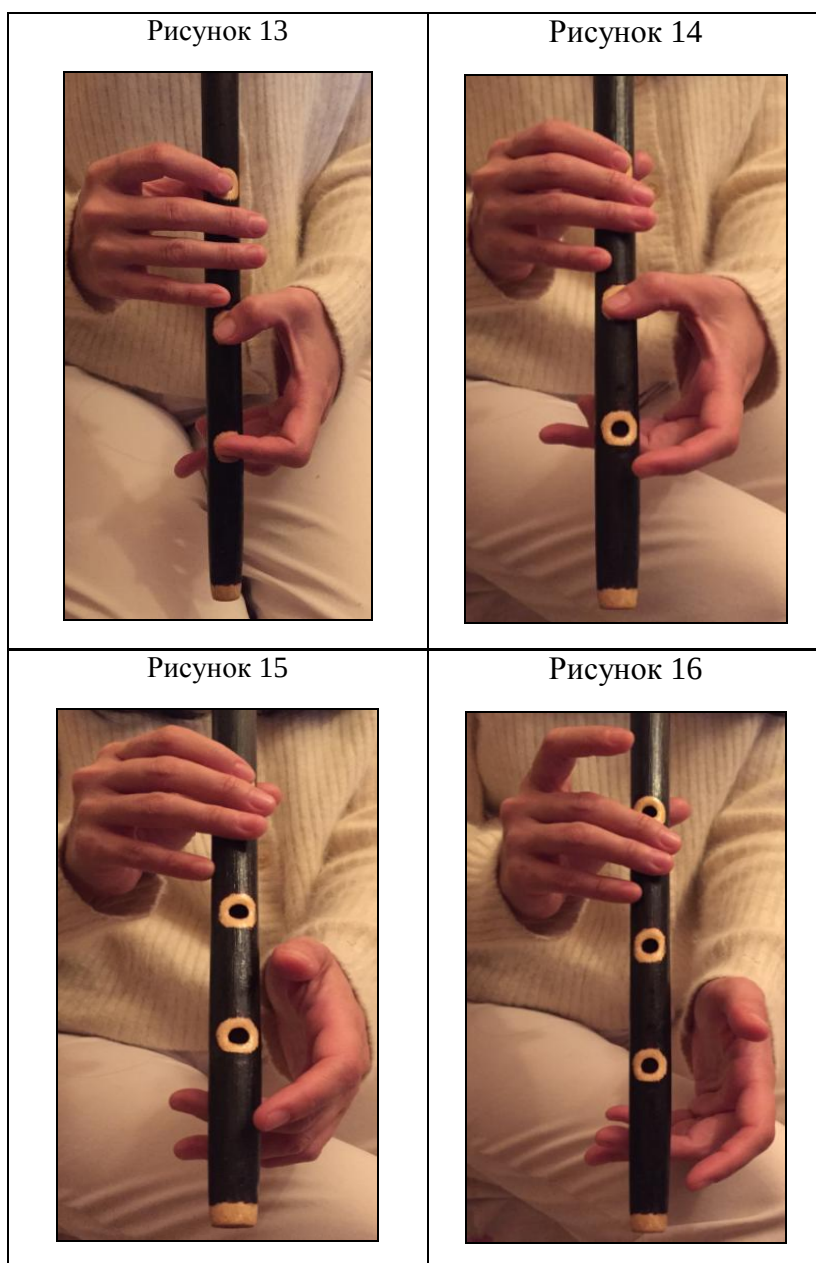
На *цууре* можно извлечь 4 основных тона, образующих бесполутоновый ряд звуков в объеме квинты (для инструмента *in C* таковыми будут $c^1-d^1-e-g^1$).

Способ извлечения каждого из основных тонов связан с определенной пальцевой техникой, при помощи которой музыкант открывает или закрывает отверстия *цуура* (таблица 3, рисунки 13–16¹⁹³):

- тон c^1 формируется при закрытых трех отверстиях (таблица 3, рисунок 13);
- тон d^1 возникает при открытии нижнего отверстия (таблица 3, рисунок 14);
- тон e^1 появляется при открытии двух нижних отверстий (таблица 3, рисунок 15);
- тон g^1 соответствует всем – открытым отверстиям (таблица 3, рисунок 16).

¹⁹³ На фото 13-16 автор диссертации показывает соотношение расположения пальцев рук и извлекаемых звуков.

Таблица 3. Пальцевая техника



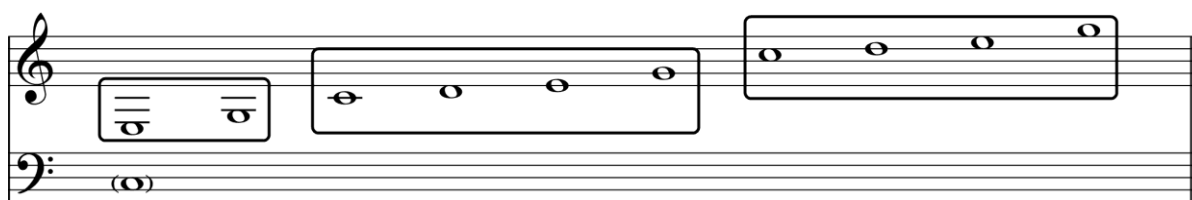
Общий звуковой объем тонов, извлекаемых на *цууре*, может быть увеличен за счет передувания. Тоны *c* и *d* могут быть воспроизведены в первой и второй октавах, тоны *e* и *g* – в первой, второй и малой. Воспроизведение той или иной октавной версии тона регулируется длиной воздушного столба и связано с техникой дыхания. По мнению некоторых исполнителей, эту задачу также помогает решать техника губ. По рассказу *цуурчи* Ш. Баянмунха, когда мелодия звучит в первой октаве,

то нижняя губа находится в основном положении, и *цуур* держится на передних зубах. Когда мелодия звучит во второй октаве, то одна щека и губы исполнителя растягиваются. «Когда губы растягиваются, тогда высокие звуки извлекаются. А когда губы в исходном положении, тогда низкие звуки извлекаются» (ЛАТС. 2013-007).

С учетом возможности октавного удвоения основных тонов, сводная звуковая шкала *цуура* может включать 10 тонов, располагающихся в широком амбитусе от e^m до g^2 . Звуковую шкалу наигрыша дополняет тон, исполняемый голосом (горлом). Он воспроизводит основной тон звукоряда (*с*) в малой октаве. Заметим, что такой сводный 10-тоновый звукоряд характеризует продольные флейты с тремя отверстиями, в частности, тувинский *шоор*. По сведениям, приведенным С. И. Утегалиевой, тюркские флейты (*сыбызгы*, *курай*, *чоор*), имеющие пять отверстий, могут извлекать более объемный звукоряд, включающий до 23 тонов¹⁹⁴. Судя по вариантам нотаций наигрышей на этих инструментах, эти звукоряды могут быть пентатонными (пример 5) или гемитонными (пример 17).

В сводном звукоряде наигрышей на *цууре* выделяется три регистра – нижний, средний, верхний (схема 6).

Схема 6



Средний регистр (1 октава) соотносится со спокойным и ровным дыханием, он удобен для исполнения. Верхний регистр (2 октава) встречается довольно часто, для его исполнения требуется наиболее активное дыхание, формирующее сильную воздушную струю. Нижний

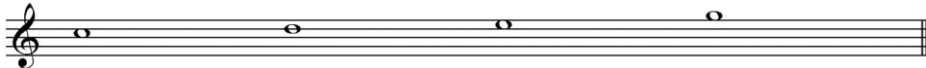
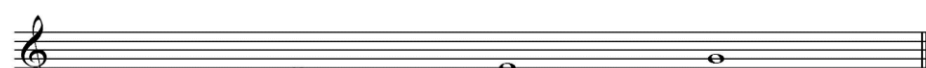
¹⁹⁴ Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов... С. 126.

регистр включает два тона малой октавы, он используется очень редко. Для извлечения этих звуков формируется наиболее слабая воздушная струя.

При игре на *цууре* исполнитель, как правило, использует только часть всей звуковой шкалы. Среди известных нам наигрышей были выявлены звукоряды различного состава (таблица 4):

Таблица 4

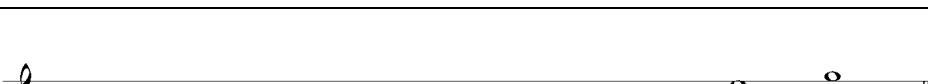
1) звукоряды, включающие только основные тоны:

Б. Загджав: «Хатиргаа» [«Конь, бегущий рысью»]	
Н. Дамдиндорж: «Уул усны цуурай» [«Эхо воды и горы»] ¹⁹⁵	
П. Наранцогт: «Залман хар хээр» [«Гнедой черной Залман»]	
Б. Наранбат: «Уруултуй шархал морь ядарсан тухай» [«Усталая стреноженная лошадь»]	

¹⁹⁵ Н. Сэнгэдорж: «Цуурын аялгуу» [«Мелодия цуура»]; Д. Батхурэл: «Эвийн голын урсгал» [«Течение реки Эв»].

2) звукояды, включающие основные тоны
и их октавные удвоения:

Н. Дамдиндорж: «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»]	
---	--

А. Балдандорж: «Бүүвэй» [«Колыбельная»] и др. ¹⁹⁸	
М. Хилийнчулуу: «Буйлган шар атны явдал» [«Походка кричащего кастрированного верблюда»]	
П. Наранцогт: «Арын алтан ус» [«Золотая вода севера»]	
Б. Загджав: «Хангайн буга» [«Олень Хангая»] и др. ¹⁹⁹	
Н. Амартувшин: «Жороо морь» [«Иноходец»] и др. ²⁰⁰	
Б. Загджав: «Саваргаа»	
Д. Батхурэл: «Жороо морины явдал» [«Лошадь, бегущая аллюром»]	
П. Наранцогт: «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»] и др. ²⁰¹	
Б. Наранбат: «Сариг цагаан ботго» [«Белый верблюженек Сариг»]	

¹⁹⁸ Н. Дамдиндорж: «Морины явдал» [«Походка лошади»].

¹⁹⁹ П. Наранцогт: «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»], «Хар хур шувууны дуудлага» 2-р хувилбар [«Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года», 2-й вариант]; Н. Амартувшин: «Уулын шувуу» [«Горная птица»]; «Цаст Алтайн уянга» [«Лирика снежного Алтая»].

²⁰⁰ П. Наранцогт: «Белый верблюженек Сариг» («Сариг цагаан ботго»); Н. Гомбожав: «Уруултуй шархал морь» [«Желтоватая стреноженная с одной стороны лошадь»].

²⁰¹ Н. Журмэддорж: «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»], Б. Загджав: «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчин»].

Э. Баатаржав: «Зариг»	
П. Наранцогт: «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»]	

3) звукоряды с пропуском тона *g*:

Н. Амартувшин: «Жороо хар мажаалай» [«Черный, быстрый медведь Гоби»] и др. ²⁰²	
--	--

4) звукоряды с пропуском тона *c*:

Б. Мунгунцоож «Желтоватая стреноженная лошадь» [«Уруултуй шархал морь»]	
Б. Мунгунцоож: «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»]	

Своеобразный вариант звуковой шкалы демонстрирует Б. Мунгунцоож – единственная девушка, играющая на *цууре* в современной Монголии. Строй ее *цуура* является результатом соотношения возможностей музыкального инструмента и ее голосовых данных. В качестве горлового звука она использует тон «f» малой октавы. Инструмент настроен *in B*, однако исполнительница не задействует основной тон звукоряда и ограничивается лишь тремя остальными, один

²⁰² П. Наранцогт: «Хар хур шувууны дуудлага», 1-р хувилбар [«Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года», 1-й вариант].

из которых встречается в двух октавных вариантах (c^2 , d^2 , f^1 , f^2). В транспонированном виде звукоряд наигрышей Б. Мунгунцоож приведен в таблице 4 (последний вариант: $g^1 - d^2 - e^2 - g^2$).

Проблема соотношения наигрышей, регистров и звукорядов может быть раскрыта на двух уровнях: на уровне воплощения музыкальной формулы наигрыша и на уровне наигрыша как целостного музыкального текста.

Как правило, музыкальная формула наигрыша строится на звуках, охватывающих два соседних регистра. Такова, например, мелодия наигрыша «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»], приведенная выше и включающая 5 тонов и исполняемая либо в верхнем и среднем регистрах в среднем и нижнем (пример 10). В некоторых случаях музыкальная формула может охватывать тоны одного из регистров, как это происходит, например, в «Жороо хар мажаалай» [«Черный, быстрый медведь Гоби»], который основан на трех тонах. Данный наигрыш был приведен в примере 1 на странице 75.

Ведущим принципом строения наигрыша как целостного музыкального текста является прием сопоставления контрастных регистров. Этот принцип следует считать одним из архаичных типов мелодики в фольклоре разных народов. Он проявляется как в вокальной музыке, так и в инструментальной музыке, что убедительно раскрыл в своей работе Э. Е. Алексеев. В частности, он отметил: «Инструментальная музыка располагает ничуть не меньшими возможностями для реализации контрастно-регистрового принципа, поскольку и в ней становление тембрового начала изначально опережает устоявшуюся высотность»²⁰³. Возможно, идея построения наигрыша с использованием звучания инструмента в разных регистрах выполняет функцию изобразительности,

²⁰³ Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: звуковесотный аспект. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 98.

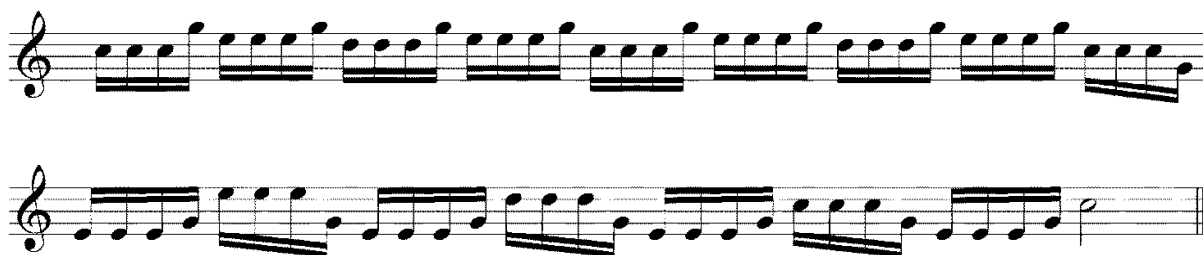
которая направлена на передачу различных звуковых впечатлений человека, получаемых им при общении с природой (эффект эха, возникающего в горах, взмахи крыльев птиц, переклички птиц и животных друг с другом). В наигрышах на монгольском *цууре* процесс сопоставления регистров может осуществляться различными способами.

Для первого способа характерна четкая периодичность звуковысотной структуры, когда одна и та же мелодия поочередно проводится в двух различных октавах. Аналогичное явление, наблюдается, например, и в русской обертоновой флейтовой музыке, по сведениям А. Н. Иванова²⁰⁴. Образец наигрыша, демонстрирующий этот способ, приведен ниже в примере 21 на странице 130.

Второй способ заключается в возможности использования принципа октавных перебросов в самой музыкальной формуле наигрыша. Например, «игра» регистрами может быть продемонстрирована исполнителем изначально в первом же воспроизведении музыкальной формулы и сохраняться при последующих ее варьированных повторениях. Так построен наигрыш П. Наранцогта «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»], приведенный выше в примере 9. Его мелодия как бы рассредоточена между двумя октавами. Другим примером может быть наигрыш «Уулын шувуу» [«Горная птица»] в исполнении Н. Амартувшина, где основная музыкальная формула наигрыша, изначально данная во второй октаве, при повторе излагается с использованием тонов первой и второй октав (пример 15).

²⁰⁴ Иванов А. Н. Волшебная флейта русского фольклора (от Дона до Оскола) // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 2, ч. 1. – М.: Государственный Республиканский центр русского фольклора, 1994. С. 41.

Пример 15. «Уулын шувуу» [«Горная птица»]²⁰⁵, фрагмент



Наконец, третий способ связан с более свободным использованием регистров, в процессе которого осуществляется сопоставление одинаковых или разных музыкальных формул, а также происходит более крупное членение формы на разделы. Таков наигрыш «Алиа шар тэмээний буйлаа» [«Крик веселого желтого верблюда»] (пример 16):

Пример 16. «Алиа шар тэмээний буйлаа» [Крик веселого желтого верблюда]²⁰⁶, фрагмент



Способ свободного использования регистров можно наблюдать и в наигрышах других народов. Наиболее убедительно об этом свидетельствуют исторически ранние записи фольклора. Так, например, ценным образцом является нотация мелодии для киргизского *чоора*, сделанная А. Ф. Эйхгорном в 1870-е годы (пример 17).

²⁰⁵ Исп. Н. Амартувшин. ЛАТС. 2014-004.

²⁰⁶ Исп. П. Наранцогт (Desjacques A. *Mélodies de flute d'un berger mongol...* CD. № 5).

Пример 17. Наигрыш на *чооре*²⁰⁷, фрагмент

Итак, принципы настройки инструмента, его конструктивные возможности в сочетании с техникой исполнительства, отражают звукорядные, темброво-тесситурные и фактурные особенности наигрышей на западномонгольском *цууре*. С одной стороны, выявленные свойства позволяют представить наигрыши на *цууре* как развитую музыкальную систему с широкообъемными звукорядами и сложной вокально-инструментальной фактурой. С другой стороны, принципы игры на продольной флейте восходят к древнейшим формам фольклорного интонирования, что проявляется в типе мелодического строения и синкретичности самого процесса исполнения.

3. 5. Проблема ладообразования

Звукоряды, соответствующие основной музыкальной формуле, могут включать от трех до шести тонов. Ниже предпринимается попытка рассмотреть характер взаимодействия элементов звукоряда друг с другом и выявить их роль в композиции наигрышей, что позволит раскрыть особенности их ладовой организации. Критериями для выявления опорных тонов выступают: частота повторения тона; выделение его долготой; обозначение тоном границ формы (начало и окончание

²⁰⁷ Запись произведена А. Ф. Эйхгорном от киргиза в горной местности Чимган недалеко от Ташкента. Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии... С. 144.

музыкального периода или всего наигрыша). Количество опорных тонов позволяет сформировать две группы ладовых структур.

Первую группу составляют лады с двумя опорными тонами, образующими терцовое, квартовое или квинтовое соотношения. Соотношение опор подобно логической паре «теза и «антитеза». Эти лады реализуются в моторно-двигательных имитациях и наигрышах-сигналах. Как уже говорилось, интонационные связи в них выражены слабо, в большинстве преобладает фигуративный принцип изложения. В этих наигрышах качество опорности тонов формируется на основе оценки частотной значимости тонов в основных мелодических оборотах. Кроме того, опорными могут выступать конечные тоны музыкальных построений. Оценить функцию тонов помогает вступление к наигрышу, дающее основную настройку и показывающее основные тоны. Приведем основные лады:

– лад с трехступенным звукорядом в объеме терции с двумя опорными тонами (схема 7):

Схема 7



На нем основаны наигрыши «Хар хур шувууны дуудлага» [«Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»] в исполнении П. Наранцогта, «Жороо хар мажаалай» [«Черный, быстрый медведь Гоби»] в исполнении Н. Амартувшина.

– лад с четырехступенным звукорядом, имеющим два варианта группировки тонов: тетрахорд в квинте и тетрахорд в сексте. Соответственно, ладовые опоры могут находиться в квартовом (схема 8 а) или в квинтовом (схема 8 б) соотношениях:

Схема 8а

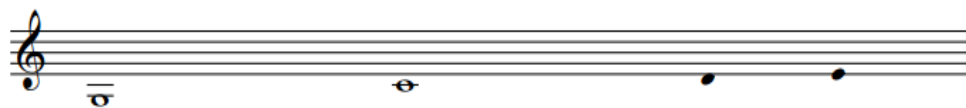
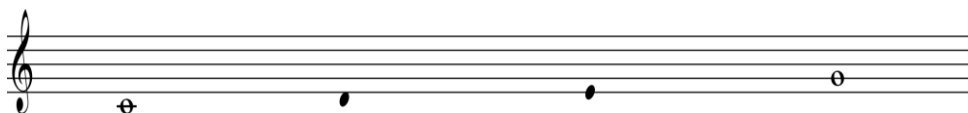


Схема 8б



Этот лад характеризует группу моторно-двигательных имитаций, связанных с темой лошади, он представлен в большом количестве образцов.

– лад, основанный на пятиступенном звукоряде в объеме октавы. Он имеет два опорных тона, находящихся в квинтовом соотношении (схема 9).

Схема 9



Такой вид лада мы наблюдаем, например, в наигрыше «Алтай баясах» [«Алтай радуется»], исполненного Ц. Цотгэрэлом, и в образце «Сариг цагаан ботго» [«Белый верблюжонок Сариг»], записанном от Наранцогта.

Вторую группу составляет лад с тремя опорными тонами, отстоящими друг от друга, соответственно, на кварту и терцию (соотносятся со звуками мажорного квартсекстаккорда). Этот лад опирается на 5-6 ступенные звукоряды в объеме октавы (схема 10 а) либо децимы (схема 10 б).

Схема 10а

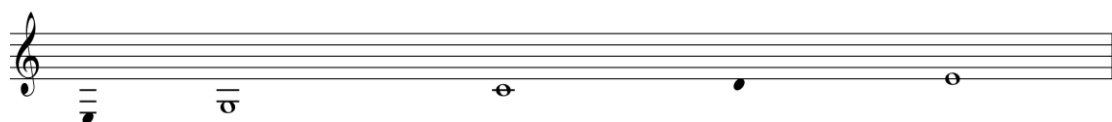


Схема 10б



Данный лад связан со звуковыми имитациями «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»], «Хангайн буга» [«Олень Хангая»]. Стабильность лада проявляется в различных исполнительских версиях. Особенностью этих наигрышей является роль долготных характеристик, которая и позволяет воспринимать определенные тоны как опорные. Роль мелодического начала в этих наигрышах приоритетна. Интонационные истоки наигрышей связаны с вокальными прообразами – кличем, зовом. Особенностью этого лада является возможность выделения второй ступени звукоряда (*g*) в качестве центральной ладовой опоры. Именно этот тон является заключительным элементом каждого мелодического построения наигрыша (пример 21 на странице 130).

Итак, основная часть наигрышей на *цууре* реализована в ладах, имеющих два или три опорных звука, равных по статусу. Такие черты ладообразования позволяют отнести изучаемые музыкальные образцы к древнему пласту фольклора, где формирование устойчивых ладовых отношений торов только зарождается. Выделенные выше наигрыши «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»], «Хангайн буга» [«Олень Хангая»] можно отнести к более развитым музыкальным формам, в которых наблюдается дифференциация опорных тонов и выделяется ладовый центр.

3. 6. Композиция

Особенности композиционного строения наигрышей на *цууре* можно представить, разделив их на два больших раздела:

- наигрыши, основанные на однотипных мелодических оборотах;
- наигрыши, основанные на сочетании различных по музыкальному содержанию оборотов.

Принцип чередования нескольких однотипных мелодических оборотов характерен для наигрышей всех жанровых групп. Как правило, в одном наигрыше может быть использовано до четырех элементов, каждый из которых представляет собой вариант одной музыкальной формулы. Логика последования вариантов может приводить к образованию следующих структур:

- 8-временной период-предложение;
- 16-временной период, состоящий из двух предложений;
- музыкально-временная тирада.

Например, наигрыш «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»], исполненный П. Наранцогтом, основан на постоянном чередовании двух звеньев, сочетание которых образует 8-временной период. Такой принцип характеризует многие наигрыши П. Наранцогта и некоторые образцы, записанные от современных исполнителей (пример 18).

Пример 18. «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчин»]²⁰⁸, фрагмент



В наигрышах, состоящих из трех-четырех мелодических оборотов, может возникать тенденция к образованию 16-временного периода из двух предложений с разницей кадансовых элементов. Именно так это

²⁰⁸ Исп. П. Наранцогт (Desjacques A. *Mélodies de flute d'un berger mongol...* CD. № 4).

происходит в наигрыше «Өрөөлт шархал морь» [«Желтоватая стреноженная лошадь»], записанном от П. Наранцогта (пример 19).

Пример 19. «Өрөөлт шархал морь»
[«Желтоватая стреноженная лошадь»]²⁰⁹, фрагмент



Наигрыши, имеющие тирадный принцип композиции, очень разнообразны. Некоторые образцы, имитирующие шаг лошади, построены на принципе свободного чередования нескольких типовых мелодических оборотов. Примером наигрыша такой структуры является вариант «Саваргаа», исполненный Б. Загаджавом. В нем можно выделить три раздела, границы которых регулируются дыханием исполнителя и обозначены цезурами. Каждый из разделов имеет свою логику чередования типовых элементов. В структуре наигрыша можно выделить четыре мелодико-ритмических оборота, которые выполняют различные функции в каждом из разделов (a, b, c, d). Кроме них имеется краткий связующий мотив (из двух тонов), возникающий на границах формы и в середине каждого из разделов (s). Функцию вступления для всего наигрыша выполняет небольшой мелодический оборот возгласного характера (V). Обозначенные разделы приведены в таблице 5.

²⁰⁹ Исп. П. Наранцогт (Desjacques A. *Mélodies de flute d'un berger mongol...* CD. № 3).

Таблица 5. Элементы наигрыша «Саваргаа»

V)

The image shows six musical staves, each representing a different element of the 'Savarga' melody. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
 - Staff a) shows a single eighth note on the first line (F#4).
 - Staff b) shows a quarter note on the first line (F#4), followed by a quarter rest, then a quarter note on the second line (G#4), and a quarter rest.
 - Staff c) shows a quarter note on the first line (F#4), followed by a quarter rest, then a quarter note on the second line (G#4), and a quarter rest.
 - Staff d) shows a quarter note on the first line (F#4), followed by a quarter rest, then a quarter note on the second line (G#4), and a quarter rest.
 - Staff s) shows a quarter note on the first line (F#4), followed by a quarter rest, then a quarter note on the second line (G#4), and a quarter rest.
 - Staff S1, S2, and S3 show a sequence of three eighth notes: S1 (F#4, G#4, A5), S2 (F#4, G#4, A5), and S3 (F#4, G#4, A5).

a)

b)

c)

d)

s)

S₁ S₂ S₃

С использованием буквенных и цифровых обозначений структура наигрыша «Саваргаа» выглядит следующим образом (цифра указывает на количество повторов элемента):

$$\begin{aligned}
 &V+4a+b+c+s+2d+2b+s+3c+8d+s // \\
 &s+3d+c+5b+d+c+s+3b+2c // \\
 &s+a+3b+4c+4b+d+b+s //
 \end{aligned}$$

Как видно из схемы, основные звенья наигрыша чередуются свободно и могут повторяться произвольное количество раз. Заметим, что такой тип композиционного строения наигрыша является весьма характерным для наигрышей моторно-двигательной природы.

Другой вариант проявления тирадного принципа строения наигрыша встречается в образце «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»]. В варианте наигрыша, записанного от Дамдиндоржа, в качестве единицы периодичности выступает тирада, имеющая характер декламации-скандирования. В процессе игры исполнитель варьирует протяженность тирад (от 16 до 32♪) и обозначает границы между ними с помощью цезур (пример 20). Таким образом, композиция наигрыша может быть обозначена следующим образом: $A_1 + A_2 + A_3 + A_4 + A_5 + A_6$.

Пример 20. «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»]²¹⁰, фрагмент



Наконец, тирадный принцип строения характеризует различные наигрыши, опирающиеся на интонации клича, зова. Так, форма наигрыша

²¹⁰ Исп. Н. Дамдиндорж. ЛАТС. 2012-002.

«Хангайн буга» [«Олень Хангая»] образуется за счет варьированного повторения его музыкальной формулы (пример 21). Однако протяженность фраз, воспроизводящих ее, различна – от кратких, схематичных, представляющих собой зерно музыкальной формы (вторая фраза) до развернутых и мелодизированных (третья фраза).

Пример 21. «Хангайн буга» [«Олень Хангая»]²¹¹, фрагмент



Наигрыши, состоящие из различных по музыкальному содержанию мелодических оборотов, по содержанию связаны с горами Алтая. Их особенностью является соотношение в одном наигрыше элементов, восходящих к различным жанровым истокам. Разделы, имеющие моторно-двигательные прообразы, сочетаются в них с элементами, имеющими природу сигналов, зовов, обращений. Как правило, эти разделы формы сопоставлены друг с другом по принципу темпового, ритмического и мелодического контраста.

Одним из примеров таких составных наигрышей является «Алтай баясах» [«Алтай радуется»]. Ведущим элементом его строения является

²¹¹ Исп. Б. Загджав. ЛАТС. 2015-005.

музыкальная формула моторно-двигательного типа, имеющая трехдольную основу. Она служит основой музыкального периода, открывающего наигрыш (А) и затем воспроизводится еще раз в другом регистре (А₁). Музыкальный период, завершающий наигрыш (В), имеет другое музыкально-смысловое зерно и имеет характер декламации-скандирования (пример 22).

Пример 22. «Алтай баясах» [«Алтай радуется»]²¹², фрагмент



Примером композиции, состоящей из различных музыкальных формул, может служить и наигрыш «Цаст Алтайн уянга» [«Снежный Алтай»]. Его первая фраза ориентирована на интонации зова, клича, а вторая построена на равномерно-акцентном мелодическом звене (пример 23). В процессе исполнения наигрыша *цуурчи* свободно чередует эти две музыкальные формулы. В некоторых записях каждая из них воспроизводится только один раз (АВ). При длительном исполнении наигрыша наблюдается постоянное чередование обеих музыкальных фраз (АВАВ и т. д.). В других вариантах встречается композиция арочного типа, где начальная формула повторяется в качестве заключения (АВА или АВА₁).

²¹² Исп. Ц. Цогтгэрэл. ЛАТС. 2013-006.

Пример 23. «Цаст Алтайн уянга» [«Снежный Алтай»]²¹³, фрагменты



Завершая раздел о композиции наигрышей, отметим одну общую черту их строения, независимую от их смыслового содержания. Типичным является наличие небольшого вступления, предшествующего основному музыкальному материалу и выполняющую функцию настройки и привлечения внимания. Такое вступление может содержать один выдержанный тон либо представляет собой восходящий квинтовый мотив (таблица 6).

Таблица 6. Варианты вступлений



Окончание игры также может быть обозначено долготой, однако этот прием не используется игроками последовательно. Часто, наоборот, окончание наигрыша фиксируется кратким звуком и резким снятием дыхания.

Таким образом, ведущим принципом композиционной организации наигрышей на *цууре* является повтор одного мелодического звена и его регистровое и интонационное варьирование. На этой основе могут быть реализованы периодические формы и тирадные композиции. Формы, сочетающие музыкально-ритмические элементы различной природы,

²¹³ Исп. Н. Амартувшин. ЛАТС. 2014-004.

являются более редкими и отражают результаты межжанровых связей наигрышей в системе традиции.

3. 7. Репертуар западномонгольских *цуурчи*

Собрав все имеющиеся сведения о репертуаре *цуурчи*, выявленном в последние десятилетия различными собирателями, удалось составить каталог наигрышей на *цууре*. В него включено 55 наименований, с учетом экспедиционных сведений и имеющихся публикаций (Приложение, раздел 3).

Изучая рассказы современных *цуурчи* о традиционном репертуаре, можно выявить две противоположные тенденции. Первая из них базируется на представлении о множественности музыкальных форм и образов. Согласно преданиям, количество традиционных наигрышей достигало несколько сотен наименований. Так, например, Б. Мунгунцоож вспоминала о том, что ее дед П. Наранцогт рассказывал о существовании 300–400 разновидностей мелодий *цуура* (ЛАТС. 2012-003). К сожалению, большая часть из них не была записана, и названия их забыты. Возможно, в данном случае проявляется стремление к идеализации исторического прошлого урианхайцев как хранителей древней традиции игры на *цууре*. Для современных *цуурчи* большое число наигрышей символизирует богатство и глубину этнической традиции, уже утраченной к настоящему времени.

Другая тенденция, напротив, отражает присущую традиционной культуре идею структурировать репертуар наигрышей, привязав их число к определенному символу. Так, одним из распространенных представлений является связь 13 основных наигрышей с 13 хребтами Алтая. Поясняя тот факт, что количество известных в традиции наименований наигрышей превышает эту цифру, исполнители указывают

на то, что в наигрыше существует основная и вспомогательные мелодии, которые со временем приобрели самостоятельность. *Цуурчи* Э. Баатаржав высказался об этом следующим образом: «Люди играют части из этих тринадцати наигрышей и считают, что наигрышей около тридцати» (ЛАТС. 2012-004). Исполнитель Н. Отгонхуу оценивает ситуацию так: «Существует основная целая мелодия и есть мелодии фрагментарные, мелкие. По этой причине сейчас говорят, что есть 13 основных мелодий» (ЛАТС. 2013-001).

В репертуаре отдельных *цуурчи* наигрыши представлены неравномерно. Наиболее полно музыкальная традиция представлена в творчестве П. Наранцогта. По свидетельству таких ученых как А. Дежак и Ж. Энэбиш, он имел в своем репертуаре около 30 наигрышей. *Цуурчи* Б. Наранбат, один из внуков П. Наранцогта, упомянул о том, что количество наигрышей его деда было около 40 (ЛАТС. 2014-001). Тем не менее, в опубликованных источниках представлено всего 15 наигрышей этого *цуурчи* (14 образцов приведено в издании А. Дежака и 1 наигрыш опубликован на DVD «Монгол цуур»):

- ««Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»];
- «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»];
- «Залман хар хээр» [«Гнедой черный Залман»];
- «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»];
- «Алиа шар тэмээний буйлаан» [«Крик желтого веселого верблюда»];
- «Хар хур шувууны дуудлага», 1-р хувилбар [«Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года», 1-й вариант];
- «Хар хур шувууны дуудлага», 2-р хувилбар [«Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года», 2-й вариант];
- «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»];

- «Хангайн уулын магтаал» [«Восхваление Хангая»];
- «Сариг цагаан ботго» [«Белый верблюжонок Сариг»];
- «Эрэгтэй эмэгтэй хуний хослон явах явдал» [«Идущие парой женщина и мужчина»];
- «Арын алтан ус» [«Золотая вода севера»];
- «Хух торгон цамц» [«Синяя шелковая рубашка»];
- «Биелгээний аялгуу» [«Мелодия танца тела»];
- «Сагсуу залуу» [«Хвастливый парень»].

Как видно из приведенного перечня, в репертуаре П. Наранцогта присутствуют наигрыши всех рассмотренных тематических групп. Среди них следует выделить пять уникальных наигрышей, не зафиксированных от других *цуурчи* на современном этапе. К ним относятся: «Эрэгтэй эмэгтэй хуний хослон явах явдал» [«Идущие парой женщина и мужчина»], «Арын алтан ус» [«Золотая вода севера»], «Хар хур шувууны дуудлага» [«Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»], «Сагсуу залуу» [«Хвастливый парень»], «Залман хар хээр» [«Гнедой и черный Залман»].

Современные народные исполнители владеют гораздо меньшим объемом традиционных наигрышей. Как показала экспедиционная работа, каждый из исполнителей может сыграть от 3 до 5 различных образцов. Их репертуарную основу составляют следующие наигрыши:

- «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»];
- «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»];
- «Буйлган шар атны явдал» [«Походка кричащего кастрированного верблюда»];
- «Сариг цагаан ингэ» [«Белая верблюдица Сариг»];
- «Өрөөлтөй шархал морь» [«Желтоватая стреноженная лошадь»];
- «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»];
- «Жороо морины явдал» [«Лошадь, бегущая аллюром»];

– «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»].

Обязательной частью репертуара любого *цуурчи* являются наигрыши, посвященные лошади. Некоторые исполнители (например, внучка П. Наранцогта Б. Мунгунцоож), могут сыграть только наигрыши, имитирующие походку лошади, а наигрыши, связанные с другими темами, ими уже не освоены. Видимо, причина этого явления заключается в том, что именно эти наигрыши в этнической традиции имеют ключевое значение. Возможно, хорошая сохранность наигрышей, имитирующих шаг лошади, связана и с тем, что они наиболее просты в освоении и легки для запоминания.

Другим маркером монгольской традиции игры на *цууре* является наигрыш «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»]. Им владеет большинство современных исполнителей. Те же исполнители, которые не освоили этот наигрыш ввиду его технической сложности, тем не менее, в своих рассказах указывают на его значимость для этнической инструментальной культуры.

Среди наигрышей, записанных от современных *цуурчи*, есть редкие и даже единичные версии. Они были зафиксированы от тех *цуурчи*, которые учились непосредственно у П. Наранцогта или слышали его игру. Можно предположить, что эти наигрыши были восприняты именно от него. Так, например, в репертуаре *цуурчи* Б. Загджава присутствуют такие наигрыши как «Хатиргаа» [«Конь, бегущий рысью»], «Саваргаа», «Хангайн буга» [«Олень Хангая»], не записанные от других *цуурчи* Монголии. Другим примером могут быть наигрыши «Жороо хар мажаалай» [«Черный быстрый медведь»] и «Цаст Алтайн уянга» [«Лирика снежного Алтая»], сыгранные Н. Амартувином. Единичные образцы наигрышей «Бөмбөлдөй хөвүүн» [«Милый мальчик»], «Уул усны цуурай»

[«Эхо воды и горы»] были зафиксированы от Н. Гомбожава, наигрыш «Алтай баясах» [«Алтай радуется»] выявлен в репертуаре Ц. Цотгэрэла.

Происхождение других редких наигрышей раскрывают сами *цуурчи*. Э. Баатаржав сообщил, что наигрыши «Зариг» и «Хух сэрх» [«Серый кастрированный козел»] были выучены им от *цуурчи* Ирдиша во время пребывания во Внутренней Монголии. Уникальный наигрыш «Цагаан лавай» [«Белая раковина»], исполненный Б. Болдом, был освоен им от Цэдэн-Иша, родственника П. Наранцогта, проживающего в провинции Баян-Ульги.

В последние годы интерес к *цууру* среди молодых людей был стимулирован выходом в свет компакт-диска А. Дежака, копии которого распространились в Западной Монголии и за ее пределами. Интересной тенденцией является опыт освоения инструментальной традиции в процессе прослушивания этих аудиозаписей – его продемонстрировали исполнители Г. Нямжанцан, Н. Санжаадорж.

Итак, традиционный репертуар *цуурчи*, по-видимому, был довольно обширным, и сейчас может быть восстановлен по совокупности различных источников. В практике современных исполнителей он оказался редуцирован. Тем не менее, отдельные *цуурчи* владеют, помимо общераспространенного репертуара, редкими наигрышами, отражающими более ранний период бытования западно-монгольской продольной флейты.

3. 8. Особенности исполнительского стиля

В данном параграфе будут представлены некоторые общие для инструментальной традиции черты исполнительства, а также охарактеризованы различия в манере игры некоторых *цуурчи*.

Одной из важных черт манеры исполнения являются приемы игры: вибрато, трели и микромелизмы (форшлагги, морденты).

Вибрато и трели наиболее ярко проявляются в наигрышах изобразительного характера, где они дополняют выдержанные тоны. Оба приема в крайних своих проявлениях действительно различны, что учтено в нотировке наигрышей. Трель, четко фиксирующая два соседних тона, смена которых ритмически определена может быть выписана. Вибрато, представляющее собой «микротоновое расцвечивание» (С. Утегалиева) выдержанного звука, не нотируется.

Другим важным приемом является использование микромелизматике, соотносимой с приемами типа форшлаггов и мордентов. Они выполняют функцию украшения основного мелодического контура и характеризуют исполнение наигрышей всех жанровых групп.

По предварительным наблюдениям, игру монгольских *цуурчи*, в отличие от башкирских, казахских, киргизских исполнителей на продольной флейте, отличает значимость указанных выше приемов игры и украшений, удельный вес которых в музыкальной форме является существенным.

Исполнительский стиль игры на *цууре* отличает подвижность темповых характеристик, что можно заметить, сопоставив показатели метронома начала и завершения наигрыша при его длительном звучании.²¹⁴ Чаще динамика связана с ускорением в процессе игры, но могут быть и иные варианты (замедление к концу, нестабильность темпа в

²¹⁴ См. Приложение, раздел 1, № 39.

целом). С ощущением свободы временных параметров наигрыша связано и относительное восприятие длительностей, проявляющееся в имитациях-сигналах и звукоподражаниях изобразительного характера. Заметим, что наиболее свободным является строение последних. Оно не предполагает присутствие четкого метра и основано на соотношении в процессе исполнения кратких, относительно кратких и долгих длительностей.

Сравнение исполнительских особенностей, продемонстрированных различными *цуурчи*, позволяет говорить о различии в стиле их игры. При характеристике учитываются следующие параметры:

- формообразующая роль дыхания;
- роль украшений;
- композиционные особенности исполнения;
- процесс формирования вокально-инструментальной фактуры;
- темп исполнения;
- мелодические особенности;
- степень варьирования;
- звуковысотная шкала.

Цуурчи П. Наранцогт мастерски владеет инструментом и играет на нем очень легко, свободно и технично. Его игра отличается обилием разнообразных исполнительских деталей: трелей, мелизматических фигур, вибрато. В процессе игры П. Наранцогт может использовать различные части общей звуковой шкалы *цуура*, исполняет наигрыши в различных регистрах. Таким образом, совокупный звукоряд, задействованный музыкантом, охватывает все 10 тонов.

В начале исполнения каждого наигрыша или крупного фрагмента П. Наранцогт устанавливает определенный ритм соотношения вокального и инструментального уровней фактуры. Исполнение начинается с взятия горлового звука, а сам *цуур* вступает позже на одну или несколько счетных единиц времени.

Важной чертой стиля П. Наранцогта следует считать большой объем дыхания. Как правило, музыкально-временные периоды, которые исполняются на одном дыхании и занимают время от 24 до 28 секунд. Наблюдая за видеозаписями П. Наранцогта, можно заметить, что щеки исполнителя двигаются (дрожат) в течение всей игры.

Интересно, что в его версии исполнения различные наигрыши имеют свои темповые характеристики, что отличает игру П. Наранцогта от многих других *цуурчи*, часто воспроизводящих свой репертуар в едином темповом решении. Музыкально-временная свобода исполнения, отличающая звучание *цуура* П. Наранцогта, также проявляется в обилии фермат, характеризующих наигрыши-имитации звуков природы и голосов животных.

Особенностью игры П. Наранцогта является свободное варьирование повторяющихся разделов наигрыша. Оно проявляется в подвижности времени звучания разделов наигрыша, а также в интонационном изменении основных музыкально-тематических элементов²¹⁵.

Далее рассмотрим особенности игры тех современных *цуурчи*, игра которых выделяется именно в исполнительском отношении.

Цуурчи Н. Гомбожав также демонстрирует прекрасное владение *цуурум*. Особенности его игры связаны с несколько более медленным темпом исполнения и активным использованием фермат. В процессе экспедиционной работы от Н. Гомбоджава удалось записать наиболее продолжительные по времени фрагменты наигрышей.

Образцы, исполненные Н. Гомбоджавом, отличаются интонационной выразительностью. При игре он минимально использует украшения, сосредотачивая основное внимание на мелодической линии.

²¹⁵ См. Приложение, раздел 1, № 1, 2.

Из мелизмов исполнитель предпочитает простейшие одноэлементные форшлагги.

Особенности стиля Н. Гомбожава проявляются в характере координации верхнего и нижнего уровней фактуры: начало каждого наигрыша характеризуется синхронизацией горлового и инструментального уровней.

Игра *цуурчи* Б. Загджава отличается от других исполнителей быстрым темпом и техничным исполнением. Эти черты проявляются в моторно-двигательных имитациях, составляющих основу его репертуара. Излюбленным приемом Б. Загджава является использование кратких форшлаггов. Так, например, в наигрыше «Конь, бегущий рысью» [«Хатиргаа»] форшлагги звучат после каждой пары шестнадцатых (пример 24):

Пример 24. «Хатиргаа» [«Конь, бегущий рысью»]²¹⁶, фрагмент



Специфику наигрышей, исполненных девушкой-*цуурчи* Б. Мунгунцоож, как уже было указано, составляют особенности строя. Использование небольшой части общей звуковой шкалы (три тона), с одной стороны, придает наигрышам некоторую схематичность, с другой, создает определенный ладо-мелодический колорит.

Другая особенность стиля игры Б. Мунгунцоож связана с композицией наигрышей. Свою игру она начинает одновременно и горлом, и инструментом, со вступления, более развернутого, чем у других исполнителей. Эти вступления отличаются импровизационным характером, свободой темпа, нетипичными для основной части наигрыша ритмическими оборотами, включением украшений (пример 25).

²¹⁶ Исп. Б. Загджав. ЛАТС. 2014-005.

Пример 25. «Жороо морины явдал»
[«Лошадь, бегущая аллюром»], вступление²¹⁷



В работе с этой исполнительницей выяснилось, что ее репертуар составляют преимущественно наигрыши о лошадях. Несмотря на то, что Б. Мунгунцоож дает им разные названия, ее игра воспроизводит одну и ту же музыкальную формулу в вариантах. Отличают наигрыши лишь вступления. Такая редукция музыкального содержания, возможно, связана с особенностями освоения *цуура* этой исполнительницей, слышавшей *цуур* в раннем детстве от своего деда П. Наранцогта. Тем не менее, проанализировав записи, полученные от нее, можно утверждать, что Б. Мунгунцоож передает наиболее значимые элементы моторно-двигательных имитаций и, тем самым, демонстрирует структурную основу наигрыша.

Так, например, наигрыши «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»], «Уруултуй шархал морь» [«Желтоватая стреноженная с одной стороны лошадь»] и «Жороо морины явдал» [«Лошадь, бегущая аллюром»], включают всего два мелодических оборота, которые свободно чередуются в процессе исполнения (пример 26).

Пример 26²¹⁸



²¹⁷ Исп. Б. Мунгунцоож. ЛАТС. 2012-003.

²¹⁸ См. Приложение, раздел 1, № 40, 41, 42, 43.

Игра *цуурчи* Н. Журмэддоржа отличается от других исполнителей красивым звуком и свободной импровизацией. Один из наигрышей, наиболее ярко отражающих специфику его игры, это «Ээви хем» [«Река Ээв»]. На протяжении исполняемого фрагмента (он длится 3 минуты 27 секунд) Н. Журмэддорж воспроизводит основной музыкальный период 6 раз. В каждом новом проведении мелодии он постоянно варьирует ритмику наигрыша и обновляет украшения²¹⁹.

Игра *цуурчи* Н. Буяндэлгэра отличается от других исполнителей особым звуком. Тембр его инструмента отличается яркостью, звучание сопровождается сильная вибрация. Интенсивность звукового потока обусловлена возможностями этого исполнителя, обладающего большим, по сравнению с другими *цуурчи*, объемом дыхания²²⁰.

Такие исполнители как Н. Амартувшин и Б. Дамдиндорж демонстрируют упрощенный, схематичный стиль игры на *цууре*. Их игру отличают краткость фрагментов-показов наигрышей, отсутствие украшений, минимализация процесса варьирования, игра на коротком дыхании (через 7-10 секунд)²²¹.

Черты исполнительского стиля проявляются и в индивидуальной трактовке *цуурчи* некоторых широко распространенных наигрышей. Проследить этот аспект возможно, сопоставив варианты одного и того же наигрыша в записях от разных игроков. Интересный результат дает сравнение образцов звуковой имитации «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»], исполненной П. Наранцогтом, Б. Наранбатом, Н. Дамдиндоржем и Г. Нямжанцаном (пример 27). Варианты наигрыша обладают рядом общих структурных признаков, среди которых: форма из двух кратких

²¹⁹ См. Приложение, раздел 1, № 48.

²²⁰ См. Приложение, раздел 1, № 25.

²²¹ См. Приложение, раздел 1, № 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36.

предложений; прием чередования двух опорных тонов (*c* и *d*)²²² с мелизматической фигурой типа трели; принцип октавного сопоставления разделов формы.

Сравнение имеющихся образцов позволило выделить среди них версию Г. Нямжанцана как наиболее индивидуализированную, о чем свидетельствует несколько характерных элементов. Так, особенности оформления трелеобразной фигуры у большинства исполнителей заключаются в долготном выделении нижнего звука терцовой ячейки (*e*¹), а у Г. Нямжанцана – верхнего (*g*¹). Ритмическая версия Г. Нямжанцана также отличается от других исполнителей – ладовые опоры наигрыша выделены менее протяженными звуками, нежели у других *цуурчи*. Продолжительность трелеобразных фигур в версии Г. Нямжанцана наиболее значительна. Так, например, по сравнению с версией Н. Дамдиндоржа, она увеличена приблизительно в два раза. Наконец, трелеобразная фигура и опорный тон в его версии чаще всего исполняются в одной октаве, в то время как другие музыканты регулярно переходят из одной октавы в другую.

Пример 27а, П. Наранцогт²²³



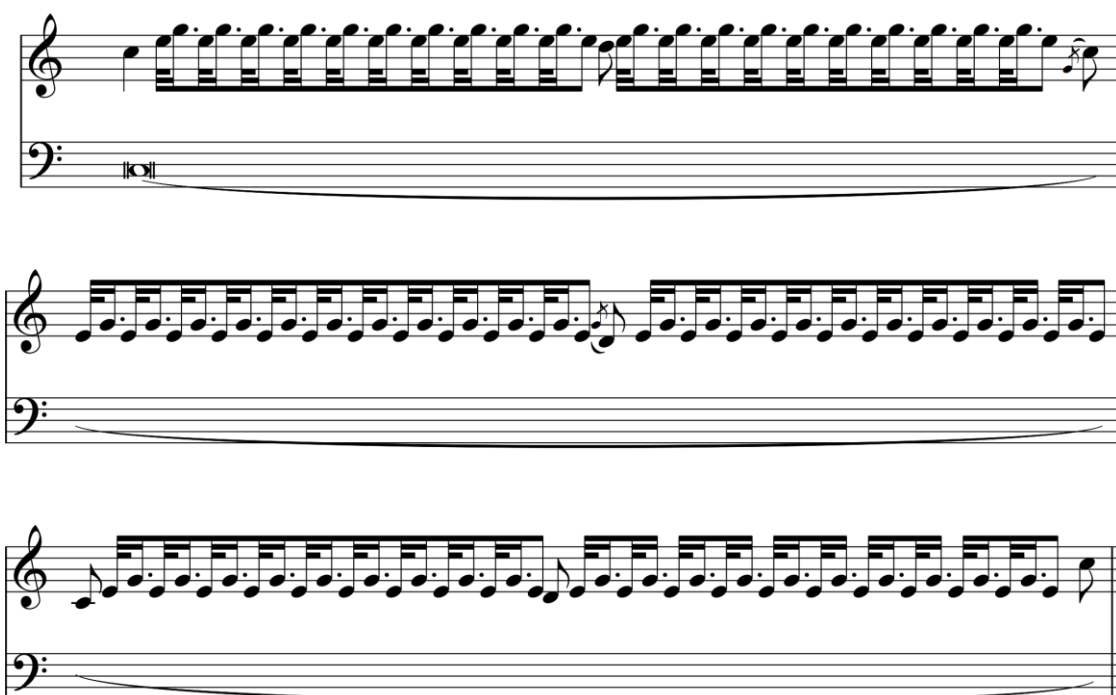
²²² Вариант П. Наранцогта дан на оригинальной высоте, т. е. на полтона ниже, чем образцы, исполненные другими *цуурчи*.

²²³ Desjacques A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol...* CD. № 6.

Пример 27 б, Б. Наранбат²²⁴Пример 27 в, Н. Дамдиндорж²²⁵

²²⁴ Монгол цуур [Электронный ресурс]... № 8.

²²⁵ ЛАТС. 2012-002.



Итак, изучение стиля игры современных *цуурчи* позволило пронаблюдать две тенденции. С одной стороны, сравнение записей, сделанных от П. Наранцогта и от молодых исполнителей, позволяет обнаружить процесс упрощения музыкальной формы и схематизацию игры в целом. С другой стороны, отдельные *цуурчи* демонстрируют мастерское владение инструментом и творческий подход к воспроизведению традиционной основы наигрыша.

* * *

Генетические основы наигрышей на западномонгольской продольной флейте связаны со звукоподражанием. Содержание музыкальных форм зафиксировано в их названиях и текстах народных легенд. Оно отражает связь инструментальной музыки с образами природы, миром животных, птиц, людей.

В процессе исследования были выделены три жанровые группы наигрышей: моторно-двигательные имитации, звуковые имитации-

²²⁶ ЛАТС. 2013-005.

сигналы и наигрыши изобразительного характера. Каждая из них обладает своим комплексом средств музыкальной выразительности.

Образу-представлению, лежащему в основе наигрыша, соответствует своя музыкальная формула, воспроизведение и варьирование которой составляет основу композиционной организации. Важным свойством их строения является тирадный принцип, связанный с возможностями варьирования протяженности как самих мелодических звеньев, так и их количества в музыкальной форме в целом.

Анализ звуковысотной организации наигрышей показал широкие возможности инструмента, что проявляется в использовании четырех основных тонов и их регистровых удвоений. В наигрышах преобладают лады слабой централизации с двумя, реже – с тремя опорными тонами.

Особенности исполнительского стиля западномонгольских *цуурчи* характеризуются темпо-ритмической свободой исполнения и обилием приемов орнаментации основной мелодической линии, что, по нашим наблюдениям, отличает их игру от музыкальных традиций других народов. Изучение манеры игры отдельных *цуурчи* позволяет говорить о различиях индивидуального стиля игроков. Динамика развития традиции на современном этапе позволяет увидеть две тенденции. Одна из них – сохранение музыкальной формы и традиционных приемов игры, другая – упрощение и схематизация наигрышей.

Заключение

В исследовании, посвященном западно-монгольской продольной флейте, был осуществлен комплексный анализ инструментальной традиции. В диссертации были проанализированы как опубликованные источники разных лет, так и материалы экспедиций автора, что позволило проследить динамику развития народного музицирования. Специальный ракурс исследования направлен на сравнение особенностей бытования *цуура* и других этнических версий продольной флейты (*курай*, *сыбызгы*, *чоор*, *шоор*, *сур*) с целью выявления специфики западно-монгольского инструмента.

В диссертации был уточнен регион распространения *цуура* на территории Монголии и за ее пределами (Внутренняя Монголия в Китае) и установлен ареал его современного бытования (провинции Хэнтий и Орхон, Ховд, Баян-Ульги). Как показала экспедиционная работа 2012-14 годов, в последние десятилетия в Монголии *цуур* сохраняется преимущественно среди членов семьи выдающегося *цуурчи* П. Наранцогта (1921–2003) и его учеников. В диссертации подробно изучено наследие этого исполнителя, а также охарактеризовано творчество более молодых музыкантов, сохраняющих и развивающих традиционное искусство.

В результате рассмотрения *цуура* в историко-этнографическом контексте было выявлено, что этот музыкальный инструмент связан с одной стороны, хозяйственной деятельностью урианхайцев (скотоводство, охота), с другой – с магическими практиками и культурой шаманизма. Спецификой бытования *цуура* в Западной Монголии, в отличие от других народов Алтая, Урала и Средней Азии, следует считать сохранение ведущих функций и традиционных форм бытования инструмента до наших дней. Важными доказательствами самобытности западно-монгольского музыкального инструмента являются обряд его кормления и

орошения, обычаи ношения и хранения *цуура*, а также традиция игры в новогодний период непосредственно в горах Алтая или в степи.

В процессе анализа было выявлено, что специфическое звучание монгольской продольной флейты связано с сохранением традиционных материалов и способов изготовления, использованием традиционной техники игры и участием особых видов монгольского горлового пения (*шахаа* и *хархираа*).

Многоаспектный анализ дал возможность описать устройство, конструктивные особенности, технологию изготовления западно-монгольского *цуура* и приемы игры на нем. В исследовании была выявлена значимость особых материалов (сибирская лиственница, жерди юрты), способов разрезания и соединения деталей инструмента. Размеры *цуура* зависели от индивидуальных данных *цуурчи*, связанных с объемом дыхания, ростом и длиной рук. Очень важным критерием, учитывавшимся при определении размера инструмента, были голосовые данные исполнителя, поскольку основной тон инструмента должен быть соотнесен с горловым звуком. Один из выводов исследования заключается в установлении разницы между горловым пением как таковым и участием техники горлового пения в вокально-инструментальной традиции.

В исследовании осуществлена характеристика процесса обучения игре на *цууре*. Его этапы посвящены освоению разных технических проблем: свист; освоение горлового пения; извлечение звука на инструменте; сочетание горлового и инструментального звуков. Музыкальные задачи, решаемые в процессе обучения, были связаны с воспроизведением простейших сигналов-звукоподражаний, а затем – мелодий наигрышей.

В ходе исследования был выявлен и охарактеризован аппарат исполнителя. При игре на *цууре* используется особый тип глубокого

дыхания, помогающий скоординировать процесс горлового пения и инструментального музицирования. Как показал анализ, существенную роль в игре на *цууре* играет техника губ, способствующая извлечению звуков разных регистров. В исследовании описан основной вид постановки рук, связанный с определением их функций, и аппликатурный принцип, заключающийся в ведущей роли большого и указательного пальцев. Были охарактеризованы различные варианты постановки рук и пальцевой техники, обусловленные индивидуальной манерой конкретных исполнителей.

Наигрыши на западномонгольском *цууре* относятся к архаическому пласту народной музыки, в основе которой лежит принцип звукоподражания. Стилистическую специфику наигрышей на *цууре* составляет их вокально-инструментальная природа, которая послужила основой формирования особого вида двухъярусной фактуры. Двухрегистровая структура музыкальной ткани является характерной чертой наигрышей и на других видах продольной флейты, а также отражает связь *цуура* с архаическими видами музицирования, характерными для тюрко-монгольских культур в целом (горловое пение, игра на *варгане*).

В исследовании классификация традиционных наигрышей осуществляется двумя способами. Первый способ раскрывает особенности содержания музыкальных форм, которые могут быть сгруппированы по ключевым образам-представлениям. Репертуар западно-монгольских *цуурчи* составляют наигрыши, посвященные различным животным, природным объектам и образам людей.

Второй способ классификации направлен на установление соотношения функций, содержания и музыкально-стилевых свойств наигрышей, в результате чего выделены три жанровых группы:

- моторно-двигательные имитации;
- имитации изобразительного характера;

– звуковые имитации-сигналы.

Моторно-двигательные имитации связаны с подражанием движению животных (лошади, медведя, верблюда) или с изображением танцевального шага. Общими свойствам этих наигрышей являются быстрый темп исполнения, равномерно-акцентная ритмика, краткость основного мелодического звена.

Источками звуковых имитаций-сигналов являются вокально-речевые проявления человека и голоса животных, птиц. Основу таких наигрышей составляет мелострока-тирада, исполненная в быстром или умеренном темпе. Их особенностями выступают: сочетание равномерно-акцентного принципа ритмики с долготными характеристиками, интонации заклинания и зова-клича.

Наиболее развиты в музыкальном отношении имитации изобразительного характера. Их специфика заключается в приоритетной роли мелодики. Данные образцы исполняются в медленном или умеренном темпе, звучание насыщено музыкальными долготами, украшено трелями и микромелизмами. Интонационная природа наигрышей изобразительного плана связана с сочетанием интонаций зова-клича и повествования.

В жанровом и репертуарном отношении отмечается близость *цуура* и горлового пения, поскольку в техниках *шахаа* и *хархираа* могут исполняться и мелодии продольной флейты. В отличие от других народов тюрко-монгольского мира, музицирование на *цууре* до сих пор ориентируется на традиционный жанровый состав и не связано с исполнением на инструменте наигрышей более позднего происхождения.

Музыкальный облик наигрышей на *цууре* определяется возможностями инструмента извлекать 4 основных звука ($c^1-d^1-e^1-g^1$). На основании имеющихся экспедиции материалов можно судить о том, что большинство исполнителей играет на *цууре* в строе *in C*. Однако были

зафиксированы и случаи более низкой настройки *цуура* (*in B* и *in H*). Такая ангемитонная шкала обусловлена конструкцией инструмента и сближает *цуур* с другими видами продольной флейты (*суром*, *шоором*). В диссертации отмечены тенденции расширения данного звукоряда в башкирской, казахской, киргизской традициях, где он может приобретать вид пентатоники или расширяться за счет включения полутоновых интервалов.

Сводная звуковая шкала, в которой реализуются наигрыши на продольной флейте, образуется с учетом возможностей октавного удвоения основных тонов. Она может включать до 10 элементов. В сводном звукоряде выявлено три регистра – нижний, средний и верхний, каждый из которых сознательно используется в исполнительской практике. Анализ звуковысотной организации наигрышей показал широкие возможности инструмента, связанные с использованием четырех основных тонов и их регистровых удвоений. В наигрышах преобладают лады слабой централизации с двумя, реже – с тремя опорными тонами.

Содержание наигрыша воплощено в музыкальной формуле, соответствующей мотиву или фразе и варьирующейся на протяжении всего исполнения. Ведущим принципом композиционной организации наигрышей в целом выступает прием повтора одного мелодического звена. В группе наигрышей проявляются свойства тирадности, связанные с возможностями варьирования протяженности самих мелодических звеньев и их количества в музыкальной форме. Некоторые примеры построены на основе чередования двух различных по содержанию музыкальных формул, что свидетельствует о неоднородности их жанровых истоков. Наигрышей импровизационного типа, имеющих сквозное строение (отличающихся, например, музицирование на *курае*), на *цууре* практически не зафиксировано.

Исполнительский стиль западно-монгольских *цуурчи* характеризуется темпо-ритмической свободой исполнения и обилием приемов орнаментации основной мелодической линии. Этническую специфику музицирования на *цууре* составляют приемы игры, восходящие к идее звукоподражания (трели, форшлаги). Изучение манеры игры отдельных мастеров позволяет говорить о различиях их индивидуального стиля. Динамика развития традиции на современном этапе отражает две разнонаправленные тенденции. С одной стороны, в творчестве некоторых музыкантов сохраняется как сама музыкальная форма наигрыша, так и традиционные приемы игры. С другой стороны, в последние годы наблюдается упрощение и схематизация наигрышей, утрачиваются многие элементы древней исполнительской традиции.

Сравнительный анализ показал, что *цуур* на данном этапе является одним из немногих инструментов, не утративших своих корневых основ. Специфику его звучания, в отличие от продольных флейт народов Средней Азии, Урала, Алтая, составляют: использование традиционных методов и материалов изготовления, сохранение трех игровых отверстий, передача традиционных способов игры и методов ее освоения. Наигрыши на *цууре* органично входят в контекст тюрко-монгольской инструментальной музыки и во многом сопоставимы с образцами, бытующими у башкир, бурят, тувинцев, казахов, киргизов. Тем не менее, западно-монгольская флейтовая культура может быть отнесена к более архаичному слою фольклора, о чем свидетельствуют традиционность репертуара, жанровая специфика и структурные и стилевые свойства наигрышей.

Список литературы

1. *Авакянц, Г. С.* Музыкальные инструменты Монголов / Г. С.Авакянц // Коре́йские и Монго́льские коллекции в собраниях МАЭ. – М.: Наука, 1987. – С. 156-161.
2. *Аксенов, А. Н.* Тувинская народная музыка / А. Н.Аксенов. – М.: Музыка, 1964. – 236 с.
3. *Алексеева, Н. Н.* Образы музыкальных инструментов как способ поэтизации прошлого в бурятской и якутской поэзии / Н. Н. Алексеева // Россия – Монголия. Культурная идентичность и межкультурное взаимодействие. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2011. – С. 417-424.
4. *Алексеев, Н. А.* Шаманизм тюрко-язычных народов Сибири / Н. А. Алексеев. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1984. – 233 с.
5. *Алексеев, В. П.* Генетические аспекты антропологии / В. П. Алексеев // Расы и народы. Современные этнические и расовые проблемы. Вып.1. – М.: Наука, 1971. – С. 52-76.
6. *Алексеев, Э. Е.* Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект / Э. Е. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1986. – 240 с.
7. *Анохин, А. В.* Сказание об Алтае / Сост. В. Ф. Хохолков. Нотная графика В. И. Гравчука. – Горно-Алтайск, 1989. – 120 с.
8. *Анохин, А. В.* Материалы по шаманству у алтайцев / А. В. Анохин // Сб. МАЭ. Т. IV, вып. 2. М., 1924. – 120 с.
9. *Анохин, А. В.* Народное музыкальное творчество алтайцев и монголов и шорцев (1908 г.) / А. В. Анохин // Об азиатской музыке тюркских и монгольских племен (1911 г.). Рукопись. – Архив Горно-Алтайского Республиканского музея им. А. В. Анохина.
10. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т. 5. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. – 378 с.

11. *Асафьев, Б. В.* О народной музыке / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
12. *Бадраа Ж.* Хөөмей и уртын-дуу: специфические явления монгольской традиционной классической музыки / Ж. Бадраа // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981. – С. 116-119.
13. *Берлинский, П.* Монгольский певец и музыкант Ульдзуй-Лубсан-Хурчи / П. Берлинский. – М.: Музгиз, 1933. – 129 с.
14. *Басилов, В.* Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана / В. Басилов. – М.: Наука, 1992. – 324 с.
15. *Беляев, В. М.* Очерки по истории музыки народов СССР / В. М. Беляев. – М.: Музгиз, 1962. – 300 с.
16. *Вайнштейн, С. И.* Феномен музыкального искусства, рожденный в степях / С. И. Вайнштейн // Советская этнография. – М.: Наука, 1980. № 1. – 150-156 с.
17. *Вайнштейн, С. И.* Историческая этнография тувинцев / С. И. Вайнштейн. – М.: Наука, 1972. – 314 с.
18. *Валиханов, Ч. Ч.* Очерки Джунгарии / Ч. Ч. Валиханов // Собр. Соч. – Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1984. т. 3. – 327 с.
19. *Вертков, К. А. и др.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР / И. Вертков. – М.: Музыка, 1975. – 399 с.
20. *Викторова, Л. Л.* Монголы: Происхождение народа и истоки культуры / Л. Л. Викторова / Отв. ред. Д. И. Тихонов. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1980. – 224 с.
21. *Владимирцов, Б. Я.* Монголо-ойратский героический эпос / Б. Я. Владимирцов. – М.: Государственное издательство, 1923. – 225 с.

22. *Владимирцов, Б. Я.* Работы по истории и этнографии монгольских народов / Б. Я. Владимирцов. – М.: Восточная литература, 2002. – 557 с.
23. *Владимирцов, Б. Я.* Монгольские сказания об Амурсане / Б. Я. Владимирцов // Восточные записки, изд. ЛИЖВЯ. – Л., 1927, Т. 1. – С. 190-201.
24. *Владимирцов, Б. Я.* Общественный строй монголов: Монгольский кочевой феодализм / Б. Я. Владимирцов. – М.: Академии наук СССР, 1934. – 236 с.
25. *Вызго, Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии / Т. С. Вызго. – М.: Музыка, 1980. – 190 с.
26. *Галайская, Р., Варган, Р.* К вопросу об архаизмах в народном музыкальном инструментарии / Р. Галайская, Р. Варган // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы / сост. и ред И. И. Земцовский. – М.: Музыка, 1973. – С. 328-350.
27. *Газарян, С. С.* В мире музыкальных инструментов / С. С. Газарян. – М.: Просвещение, 1989. – 194 с.
28. *Грач, А. Д.* Древние кочевники в центре Азии. А. Грач. – М.: Наука, 1980. – 256 с.
29. *Грумм-Гржимайло, Г. Е.* Западная Монголия и Урянхайский край / Г. Е. Грумм-Гржимайло. – Л.: С- Петербург, 1926. Т. 1, Вып. 1. – 584 с.
30. *Гумилев, Л. Н.* Древние тюрки / Л. Н. Гумилев. – М.: Наука, 1967. – 575 с.
31. *Гумилев, Л. Н.* Тайная и явная история Монголов XII-XIII веков / Л. Н. Гумилев // Татаро-Монголы в Азии и Европе. – М.: Наука. 1970. – С. 486-500 с.
32. *Дианова, В. М.* Монголия как сокровищница культурной самобытности в признании мировой общественности / В. М. Дианова

- // Россия – Монголия. Культурная идентичность и межкультурное взаимодействие. – СПб.: Санкт-Петербургского университета, 2011. – С. 6-18.
33. *Долгорсурэн, Ж.* Обычай поклонения природе в традиционной культуре монголов / Ж. Долгорсурэн // Россия – Монголия самобытность и взаимовлияние культур в условиях глобализации. – СПб.: Санкт-Петербургского университета, – 2009. – С. 312-318.
 34. *Дьяконова, В. П.* Ламаизм и его влияние на мировоззрение и религиозные культы тувинцев / В. П. Дьяконова // Христианство и ламаизм у коренного населения Сибири. (вторая половина VI – начало XX в.). Сб. ст. – Л., 1979. – С. 150–179.
 35. *Дьяконова, В. П.* К изучению шаманства у тувинцев (полевой сезон 1971 г.) / В. П. Дьяконова // Кратк. содерж. докл. годичной научной сессии Института этнографии АН СССР, 1971 / отв. ред. К.В. Чистов. – Л.: Наука, 1972. – С. 27–28.
 36. *Завьялова, О. В.* Большой мир китайского языка / О. В. Завьялова. – М.: Восточная литература, 2014. – С. 241.
 37. *Затаевич, А. В.* 1000 песен киргизского народа / А. В. Затаевич. – Оренбург: Киргизское государственное издательство, 1925. – 403 с.
 38. *Затаевич, А. В.* 500 казахских песен и кюев / А. В. Затаевич. – Алма-Ата: Дайк-пресс, 2002. – 378 с.
 39. *Затаевич, А. В.* 250 киргизских инструментальных пьес и напевов / А. В. Затаевич. – М.: Музгиз, 1934. – 226 с.
 40. *Затаевич, А. В.* Киргизские инструментальные пьесы и напевы / А. В. Затаевич. – М.: Сов. Композитор, 1971. – 414 с.
 41. *Зелинский, Р. Ф.* Башкирский курай / Р. Ф. Зелинский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Ч. 2. – М.: Советский композитор, 1988. – 127-136 с.

42. *Златкин, И. Я.* Русские архивные материалы об Амурсане / И. Я. Златкин // Филология и история монгольских народов. Памяти академика Б. Я. Владимирцова. – М.: Восточная литература, 1958. – 289-312.
43. *Иванов, А. Н.* Волшебная флейта русского фольклора (от Дона до Оскола) / А. Н. Иванов // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 2, ч. 1. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1993. – С. 30-76.
44. *Ильин, А. М.* Музыкальное творчество алтайцев / А. Ильин // Сов. музыка. 1950. № 8. – С. 63-65.
45. *Ильясов, Т. Т.* Курай – традиционный музыкальный инструмент в системе культуры башкир / Т. Т. Ильясов // Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – Ижевск. 2011. – 229 с.
46. *Ильясов, Т. Т.* Курай: Традиционный музыкальный инструмент в системе культуры башкир. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Т. Т. Ильясов. – Ижевск, 2011. – 35 с.
47. *Ихтисамов, Х. С.* К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов / Х. С. Ихтисамов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Сб. статей и материалов в двух частях. Ч. 2. – М.: Сов. Композитор, 1987. – С. 197-216.
48. *Ихтисамов, Х. С.* Заметки о двухголосном пении тюркских и монгольских народов / Х. С. Ихтисамов // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Союз композиторов, 1984. – С. 179-194.
49. История Монгольской Народной Республики. – М.: Наука, 1983. – 333 с.

50. *Иориш, И. И.* Материалы о монголах, калмыках и бурятах в архивах Ленинграда. История, право, экономика / И. И. Иориш / Отв. ред. Л. С. Пучковский, П. Е. Скачков, – М.: Наука, 1966. – 205 с.
51. История Монгольской народной Республики // Гл. ред. Е. М. Жуков. – М.: Наука, 1967. – 537 с.
52. История Монгольской Народной Республики / Сост. Ш. Нацагдорж, Б. Цэдэн, Б. Ширэндив и др, гл. ред А. П. Окладников. – М.: Наука, 1983. – 663 с.
53. *Каррутерс, Д.* Неведомая Монголия. Урянхайский край / Д. Каррутерс. – Петроград: ГУЗиЗ, 1914. т. 1. – 341 с.
54. *Камаев, А. Ф.* Народное музыкальное творчество / А. Ф. Камаев. – М.: Академия, 2005. – 304 с.
55. *Каратыгина, М. И.* Отражение мировоззрения монголов в традиции игры на морин-хуре / М. И. Каратыгина // Музыкальные традиции стран Азии и Африки / Сб. научных трудов Московской консерватории. – М.: МГК, 1986. – С. 61-82.
56. *Каратыгина, М. И.* Звук и космос: мир глазами кочевника и его отражение в звуках Монгольской музыки / М. И. Каратыгина // История и культура Монголо язычных народов: источники и традиции. – Улан-Удэ, 1989. – С. 94-96 с.
57. *Каратыгина, М. И.* Музыкальные традиции Монголов как отражение общих типологических признаков культуры кочевого типа / М. И. Каратыгина // Международный конгресс Монголоведов. – Улан-Батор, сентябрь 1987. – М.: Наука, 1987.
58. *Каратыгина, М. И., Оюунцэцэг Д.* О смысловой многозначности базовых монгольских музыкальных терминов / М. И. Каратыгина, Д. Оюунцэцэг // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. Сб. научных трудов Московской консерватории. – М.: МГК, 1990. – С. 112-136.

59. *Карпини, Д. П.* История Монголов / Д. П. Карпини. – М.: АСТ, 2005. – 476 с.
60. *Кибирова, С.* Лютни Центральной Азии в инструментарии монголов, бурят и уйгуров / С. Кибирова // *Monglica-III*. – СПб.: Фарн, 1994. – С. 80-85.
61. *Кондратьев, С. А.* Музыка Монгольского эпоса и песен / С. А. Кондратьев. – М.: Сов. композиторов. 1970. – 248 с.
62. *Кондратьева, Н. М., Мазепус, В. В.* Скотоводческие заговоры в культуре алтайцев / Н. М. Кондратьева, В. В. Мазепус // *Altaica*. – 1993. № 3. – С. 41-52.
63. *Кочешков, Н. В.* Тюрко-Монголы и Тунгусо-Маньчжуры / Н. В. Кочешков. – СПб.: Российская академия наук, 1997. – 120 с.
64. *Красин, Б.* 24 мелодии с монгольским текстом, собранные в Северной Монголии (Халха) в 1910-1914 гг. / Б. Красин // Приложение к «Живой старине», 1914 (№ 1, 20/V 1915).
65. *Кульганик, И. В.* Проблематика изучения монгольскими учеными национального поэтического фольклора / И. В. Кульганик // Россия – Монголия самобытность и взаимовлияние культур в условиях глобализации. – СПб: СПбГУ, 2009. – С. 274-285.
66. *Культура Монголии в средние века и новое время (XVI - начало XX в.)* : [сб. ст.]. – Улан-Удэ: Академия наук СССР, 1986. – 160 с.
67. *Кыргыс, З. К.* Звукоподражания голосам животных и птиц в вокальной и инструментальной музыке тувинцев / З. К. Кыргыс // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. – Свердловск, 1979. С. 12-32.
68. *Кыргыс, З. К.* Тувинская традиционная вокальная музыка / З. К. Кыргыс // Автореферат. – Л., ЛГИТМИК, 1985. – 17 с.
69. *Кыргыс, З. К.* Тувинское горловое пение / З. К. Кыргыс. – Новосибирск: Наука, 2002. – 234с.

70. *Лебединский, Л. Н.* Башкирские народные песни и наигрыши / Л. Н. Лебединский. – М.: Музыка, 1965. – 248 с.
71. *Левин, С. Я.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Я. Левин. – Л.: Музыка, 1973. – 246 с.
72. *Левин, Т.* при участии Валентины Сузукей. Музыка новых номадов (горловое пение в Туве и за ее пределами) / Т. Левин. – М.: Классика-XXI, 2012. – 336 с.
73. *Луганский, Н. Л.* Калмыцкие народные музыкальные инструменты / Н. Л. Луганский. – Элиста: Калмыцкое кн. изд-во, 1987. – 64 с.
74. *Лушников, О. В.* Этнокультурные процессы в Евразии как результат возникновения и распада монгольской империи / О. В. Лушников // Россия – Монголия. Культурная идентичность и межкультурное взаимодействие. – СПб.: СПбГУ, 2011. – С. 335-346.
75. *Майдар Д., Турчин, П.* Разноликая Монголия / Д. Майдар, П. Турчин. – М.: Мысль, 1984. – 112 с.
76. *Малявкин, А. Г.* Танские хроники о государствах Центральной Азии / А. Г. Малявкин. – Новосибирск: Наука, 1989. – 435 с.
77. *Малявкин, А. Г.* Историческая география Центральной Азии / А. Г. Малявкин. – Новосибирск: Наука, 1981. – 336 с.
78. *Марков, Б. В.* Сохранение традиционной культуры в период модернизации / Б. В. Марков // Россия – Монголия. Культурная идентичность и межкультурное взаимодействие. – СПб.: СПбГУ, 2011. – С. 129-138.
79. *Мациевский, И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры / И. В. Мациевский // Общетеоретические проблемы: Автореферат дис. – Киев, 1990. – 47 с.
80. *Мациевский, И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И. В. Мациевский // Народные музыкальные инструменты и

- инструментальная музыка / Сб. статей и материалов в двух частях. Ч.1. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 6-38.
81. *Мункуев, Н. Ц.* Заметки о древних Монголах / Н. Ц. Мункуев // Татаро-монголы в Азии и Европе. – М.: Наука, 1977. – 507 с.
 82. *Монгуш, М.* Тувинцы Монголии и Китая / М. Монгуш. – Новосибирск: Наука, 2002. – 331 с.
 83. *Мунхцэцэг, Э.* Сведения о грамматике манчжурского языка в словаре «Зерцало манчжурско-монгольской словесности (1717 г.) / Э. Мунхцэцэг // *Aacta linguistica petropolitana. Труды института лингвистических исследований.* – СПб.: Издательство института лингвистических исследований РАН. Том XI. № 3. 2015. – С. 274-296.
 84. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка // Сб. статей и материалов в двух частях / под общей редакцией Е. В. Гиппиуса. Ч. 1. – М.: Сов. композитор, 1987. – 246 с.
 85. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка // Сб. статей и материалов в двух частях / под общей редакцией Е. В. Гиппиуса. Ч. 2. – М.: Сов. композитор, 1988. – 325 с.
 86. *Неклюдов, С. Ю.* Героический эпос Монгольских народов / С. Ю. Неклюдов. – М.: Наука, 1967. – 260 с.
 87. *Николаев, Б. Г.* Этномузыкология / Б. Г. Николаев // *Культурология 20-й век.* – СПб.: Университетская книга, 1998. – 417 с.
 88. *Новгородова, Э. А.* Миф петроглифов Монголии / Э. А. Новгородова. – М.: Наука, 1984. – 166 с.
 89. *Новгородова, Э. А.* Проблемы раннемонгольского этногенеза / Э. А. Новгородова // III Международный конгресс монголоведов. Материалы. Е. III. – Улан-Батор, ШУАХ, 1979. – С. 224-230.
 90. *Отюгова, Т., Галембо И.* Рождение музыкальных инструментов / Т. Отюгова, И. Галембо. – Л.: Музыка, 1986. – 187 с.

91. *Оюунцэцэг, Д.* Генезис и эволюция монгольского вокально-поэтического жанра уртын дуу / Д. Оюунцэцэг. – Улан-Батор: Аетоп, 2006. – 190 с.
92. *Параев А. М.* Музыкальные инструменты алтайцев. – Горно-Алтайск: Кн. из-во, 1967. – 36 с.
93. *Потанин, Г. Н.* Очерки северо-западной Монголии / Г. Н. Потанин // Материалы этнографические. Вып. 4. – СПб: Альфабет, 2015. – С. 936-941.
94. *Потапов, Л. П.* Древний обычай, отражающий первобытно-общинный быт кочевников / Л. П. Потанин // Тюркологический сборник. – М., Л.: АН СССР, 1951. т. 1. – С. 164-175.
95. *Потапов, Л. П.* Алтайский шаманизм / Л. П. Потапов. – Л.: Наука, – С. 199 - 321.
96. *Пржевальский, Н. М.* Монголия и страна тангутов. Трехлетнее путешествие в Восточной нагорной Азии. – М.: ОГИЗ, 1946. – 363 с.
97. *Рерих, Н. К.* Алтай – Гималаи: Путевые дневники / Н. К. Рерих. – Новосибирск: ИЦ РОССАЗИЯ, 2014. – 480 с.
98. *Руднев, А. Д.* Мелодии монгольских племен / А. Д. Руднев // Зап. имп. РГО по отделению этнографии. – СПб.: Известия РАН, 1909. – т. 34. – С. 335-340.
99. *Смирнов, Б. Ф.* Музыкальная культура Монголии / Б. Ф. Смирнов. – М.: Музгиз, 1963. – 120 с.
100. *Смирнов, Б. Ф.* Монгольская народная музыка / Б. Ф. Смирнов. – М.: Сов. композитор, 1971. – 359 с.
101. *Смирнов, Б. Ф.* Музыка народной Монголии / Б. Ф. Смирнов. – М.: Музыка, 1975. – 158 с.
102. *Сузукей, В. Ю.* Новые материалы по Тувинскому музыкальному инструментарию / В. Ю. Сузукей // Музыкальная этнография

- Северной Азии. Сб. Трудов. – Новосибирск: НТК, – 1988. – С. 129-141.
103. *Сузукей, В. Ю.* Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев / В. Ю. Сузукей. – Кызыл: ТНИИЯЛИ, 1993. – 92 с.
104. *Сузукей, В. Ю.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии / В. Ю. Сузукей. – М.: Дом композитор, 2007. – 408 с.
105. *Сузукей, В. Ю.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты / В. Ю. Сузукей. Тувинский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории. – Кызыл: ТНИИЯЛИ, 1989. С. 29-31.
106. *Татаринцев, Б.* Тувинское горловое пение: проблемы происхождения / Б. Татаринцев. – Кызыл, Международный научный центр Хоомей, 1889. – 79 с.
107. *Таубе, Э.* Сказки и предания алтайских тувинцев / Э. Таубе. – М.: Восточная литература, 1994. – 382 с.
108. *Таубе, Э.* Современное состояние традиционных форм быта и культуры ценгельских тувинцев / Э. Таубе. – Warsaw: Etnografia Polska, 1981. – 99 с.
109. *Тыхеева, Ю. Ц., Гапеева А. В.* Этнокультурные характеристики монгольского образа жизни / Ю. Ц. Тыхеева, А. В. Гапеева // Россия – Монголия. Культурная идентичность и межкультурное взаимодействие. – СПб.: СПбГУ, 2011. – С. 290-294.
110. *Тозыяков, А. А.* Школа игры на топшуре / А. Тозыков. – Горно-Алтайск, 1977. – 32 с.
111. *Утегалиева, С. И.* Звуковой мир музыки тюркских народов. Теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) / С. И. Утегалиева. – М.: Композитор, 2013. – 528 с.

112. *Шевцов, В. Н.* Охотничье-скотоводческие звукоподражания и возгласы у хакасов. В. Н. Шевцов // Музыкальная этнография Северной Азии. / ред., Ю. И. Шейкин. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. Глинки, 1988. – С. 108-129.
113. *Шестаков, В. П.* Музыкальная эстетика стран востока (вступительная статья) / В. П. Шестаков. – М.: Музыза, 1967. – 413 с.
114. *Шейкин, Ю. И.* Актуальные проблемы этнографии Северной Азии / Ю. И. Шейкин // Музыкальная этнография Северной Азии. Сб. Трудов. – Новосибирск: НГК, 1988. С. 3-27.
115. *Шейкин, Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири / Ю. И. Шейкин. – М.: Восточная литература, 2002. – 718 с.
116. *Шейкин, Ю. И.* Музыкальная культура народов Северной Азии / Ю. И. Шейкин. – Якутск: РДНТ, 1996. – 123.
117. *Шивлянова, В. К.* Коллекция валиков Б. Я. Владимирцова в Пушкинском доме / В. К. Шивлянова // Mongolika-III. – СПб.: Фарн, 1994. – С. 86-88.
118. *Шивлянова, В. К.* Коллекция валиков Б. Я. Владимирцова. Два варианта монгольской народной охотничьей песни / В. К. Шивлянова // Mongolika-VI. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. – С. 94-95.
119. *Штокман, Э.* Исследование народных музыкальных инструментов Европа и их описание в многотомном справочнике (HANDBUCH) / Э. Штокман // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Сб. статей и материалов в двух частях. Ч.1. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 39-55.
120. *Фомин, В. П.* Звуковые и музыкальные инструменты алтайцев в археологических раскопках Мир науки, культуры, образования / В. П. Фомин. – Барнаул: Изд-во АГИИК, № 1, 2007. – С. 31-36.

121. *Хорнбостель, Э. М., Закс, К.* Систематика музыкальных инструментов / Э. М. Хорнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. Статей. / Под ред. Е. Е. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1987. С – 229-261.
122. *Хохолков, В. Ф.* Музыкальные инструменты Горного Алтая. – Горно-Алтайск: Горно-Алтайская типография, 2004. – 32 с.
123. *Хазанов, А. М.* Кочевники и внешний мир / А. Хазанов. 4-е изд., – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. – 512 с.
124. *Халтаева, Л. А.* Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов / А. М. Халтаева // Автореферат диссертации на соискание учёных степени кандидат искусствоведения. – Ташкент, 1991. – 27 с.
125. *Чекановска, А.* Музыкальная этнография: методология и методика / А. Чекановска – М.: Сов. композитор, 1983. – 190 с.
126. *Чимитдоржиев, Ш. Б.* Взаимоотношения Монголии и Средней Азии в XVII-XVIII вв / Ш. Чимитдоржиев. – М.: Наука, 1976. – 86 с.
127. *Чочкина, М. П.* Алтайский детский фольклор (научное издание). – Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2003. – 156 с.
128. *Эрдэнэцэцэг, Ш.* Специфические особенности ойратских протяжных песен / Ш. Эрдэнэцэцэг // Россия – Монголия самобытность и взаимовлияние культур в условиях глобализации. – СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2009. – С. 324-328.
129. *Яковлев, В. И.* Актуальные проблемы сохранения и развития традиционного музыкального инструментария народов Волго-Уралья / В. И. Яковлев // Национальные инструменты народов России. Проблемы исполнительства: история, теория, методика. Сборник статей. – М.: Государственный Российский Дом народного творчества, 2007. – 19-24.

130. *Яцковская, К. Н.* Образ коня в народных песнях монголов (Северо-западная Монголия) / К. Н. Яцковская // Теоретические проблемы изучения литературы Дальнего Востока. Тезисы двенадцатой научной конференции. – М.: Наука, 1986. – 54 с.

Список литературы на монгольском языке

1. *Баатаржав, Э.* Сүхбат Ш. Алтайн аялгуу / Э. Баатаржав, Ш. Сүхбат. Улаанбаатар: Содпресс, – 2009. – 84 с.
2. *Баатаржав, Э.* Урианхайн тууль, цуур, хөөмэйн хүйн холбоо, дуун хамаарал / Э. Баатаржав // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2013. – С. 33-36.
3. *Бадраа, Ж.* Монгол ардын хөгжим / Ж. Бадраа – Улаанбаатар: T8U printing Co., Ltd, 1998. – 168 с.
4. *Бадраа, Ж.* Хөгжмийн нэр томъёо / Ж. Бадраа. – Улаанбаатар: УХГ, 1959. – 44 с.
5. *Бадрах, Г.* Монголын хөгжмийн түүхээс / Г. Бадрах. – Улаанбаатар: ЭШХҮ, 1960. – 204 с.
6. *Баасанхүү, А., Батмөнх Б.* Монгол ойрадуудын соёл / А. Баасанхүү, Б. Батмөнх. – Улаанбаатар: Ган принт, 2010. – 384 с.
7. *Батболд, А.* Монгол угсаатны бага нэвтэрхий толь / А. Батболд. – Улаанбаатар: УХГ, 1993. – 221 с.
8. *Гантулга, Ц.* Алтайн урианхайчууд / Ц. Гантулга. – Улаанбаатар: Бемби сан. 2014. – 259 с.
9. *Долгорсүрэн, Ж.,* Монгол цуур 1 / Ж. Долгорсүрэн. – Улаанбаатар: Бемби сан. 2015. – 80 с.
10. *Дулам, С.* Цуурын гарал үүслийн домог хийгээд аялгуу дуурьслын шүтэлцээ / С. Дулам // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2013. – С. 4-7.

11. *Жанцанноров, Н.* Хөгжмийн онолын нэр томъёны хураангуй тайлбар толь / Н. Жанцанноров. – Улаанбаатар, 1998. – 160 с.
12. *Катуу, Б.* Алтайн урианхйн тууль / Б. Катуу. – Улаанбаатар: Интерпресс, 2001. – 333 с.
13. *Катуу, Б.* Ойрад монголчуудын соёл урлагийн уламжлал шинэчлэл. / Б. Катуу // Монголын соёл, урлаг судлал. – Улаанбаатар: Интерпресс, 2003. – 218-224 с.
14. Монгол угсаатны зүйн хээрийн судалгааны хэрэглэгдэхүүн (1988-1988). – Улаанбаатар: Соёмбо, 2011. – 282 с.
15. Монголын хөгжим судлалын дээж бичиг / БСШУЯ. Сост. Ж. Энэбиш. – Улаанбаатар: Соёмбо, 2008. – 356 с.
16. *Мэргэжих, П.* Цуур хөгжмийн тухай миний үзэлт / П. Мэргэжих // Алтай монголчуудын эртний хөжим соёлын цагиргийн тухай олон улсын хуралд тавьсан илтгэл. – Улаанбаатар, 1993.
17. *Мэргэжих, П.* Модон цуурын илрүүлэлт / П. Мэргэжих // Тал нутгийн дуулал сэтгүүл. № 5. – Хух хот, 1985. – С. 37-54.
18. *Наранбат, Б.* Алтайн урианхайн *цуур* хөгжмийн түүхэн уламжлал / Б. Наранбат // *Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд.* – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2013. – С 22-25.
19. *Нямжанцан, Г.* *Цуурын уламжлалт урлагийг мэргэжлийн сургалтанд оруулах* / Г. Нямжанцан // *Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд.* – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2013. – С. 31-32.
20. *Оюунчимэг, Л., Соронзонболд С., Энэбиш Ж., Эрдэнэчимэг Л.* Хөгжмийн урлаг судлал / Л. Оюунчимэг, С. Соронзонболд, Ж. Энэбиш, Л. Эрдэнэчимэг. – Улаанбаатар: Согоо нуур, 2009. – 214 с.

21. Сантаро, М. Цуурын түүх болон дууны эмчилгээний тухай / М. Сантаро // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2013. – С. 19-21.
22. Санжаадорж, Н. Модон цуурын хийц, бүтээц ман дуурьсалтын асуудал / Н. Санжаадорж // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2013. – С. 37-40.
23. Соронзонболд, С. Монгол хөгжим / С. Соронзонболд. – Улаанбаатар: ОБ капитал пресс, 2013. – 143 с.
24. Сүхбаатар, Г. Монголчуудын эртний өвөг: Хүннү нарын аж ахуй, нийгмийн байгуулал, соёл, угсаа гарвал / Г. Сүхбаатар. – Улаанбаатар: УХГ, 1980. – 287 с.
25. Хэрлэн, Л. Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс / А. Хэрлэн. – Улаанбаатар: МУИС ХҮ, 2009. – 142 с.
26. Хэрлэн, Л. Цуур, хөөмөйтэй холбогдох түүхэн сурвалжаас / А. Хэрлэн // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. – Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2013. – С. 41-47.
27. Цэвэгсүрэн, Ц. Битүү амьсгаа, битүү хөгөөр лимбэдэхүй / Ц. Цэвэгсүрэн. – Улаанбаатар: Жиком Пресс, 2014. – 51 с.
28. Энэбиш, Ж. Ардын дан хөгжмийн ая татлага / Ж. Энэбиш // Хөгжмийн урлаг судлал / Монгол Улсын Шинулэх Ухаан. – Улаанбаатар: Согоо нуур, 2009. – С. 145-154.
29. Энэбиш, Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судлалын дээж бичиг. – Улаанбаатар: Соёмбо, 2008. – С. 71-78.
30. Энэбиш, Ж. Монголын модон цуур болон хөөмөйн үүсэл гарлыг хятадын эриний сурвалж бичгийн мэдээтэй харьцуулсан судалгаа /

- Ж. Энэбиш // Уран сайхны шүүмж буюу онодыг өдөөгч халгай. – Улаанбаатар: Арвай принт, 2007. – С. 211-218.
31. Энэбиш, Ж. Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай / Ж. Энэбиш. – Улаанбаатар: Арвай принт, 2007. – 458 с.
 32. Энэбиш, Ж. Хүннүгийн модон цуур / Ж. Энэбиш // Онгодыг өдөөгч халгай. – Улаанбаатар: Арвай принт, 2007. – С. 413-423.
 33. Энэбиш, Ж., Энхтувшин Б. Нүүдэлчдийн хөгжмийн сэтгэлгээн дэх дотоод мэдрэмж далд ухамсар / Ж. Энэбиш. – Улаанбаатар: Арвай, 2006. – 125 с.
 34. Энэбиш Ж. Ардын дуу хөгжим / Ж. Энэбиш // Монголын соёлын түүх / Монголын Соёл Урлагийн Их Сургууль, Соёл Урлаг Судлалын Хүрээлэн; Эмхэт: Б. Сумъяа. – Улаанбаатар: УХГ, 1999. С. – 187-206.
 35. Эрдэнэчимэг, Л. Гүнгэрийн хатагтайн нүүдэлчдийн цуурын 18 аялгуу / Л. Эрдэнэчимэг. – Улаанбаатар: Адмон, 2002. – 252 с.
 36. Эрдэнэчимэг, Л. Хүннү нарын дуу хөгжим / Л. Эрдэнэчимэг // Хөгжмийн урлаг судлал / Монгол улсын шинжлэх ухаан. – Улаанбаатар: Согоо нуур, 2009. – С. 29-39.
 37. Юндэнбат, С. Монгол хөөмэйн урлагийн уламжлалын зарим асуудалд. С. Юндэнбат // Соёл судлаачдын VI семинарын материал. – Улаанбаатар, 2008. – С. 201-205.

Список литературы на английском и французском языках

1. Desjacques, A. *La Dimension orphique de la musique mongole* / A. Desjacques // *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, № 3. – Geneve. 1990. – P. 97-107.
2. Desjacques, A. *Mélodies de flute d'un berger mongol* / A. Desjacques. – Oulan Bator: Admon, 2004. – 92 p.
3. Durceren, C. *Tobsuur ba cuur in ajlgan*. Editions populaires du Xinjang. (China) / C. Durceren. – Urumqi. 1985. – 212 p.

4. *Emsheimer, E.* Preliminary remarks on Mongolian music and instruments / E. Emsheimer. – Stockholm, 1943. – P.69-100.
5. *Emsheimer, E.* The musik of the Mongols6 VIII. Ethnografhy 4. I, Eastern Mongolia / E. Emsheimer. – Stochkholm. 1943. – 100 p.
6. Jargalant Altai: Xoomii and Other Vocal and Instrumental Music from Mongolia. Compact disc. Produced by Chris Johnston. Pan records 2050, 1994.
7. Kabzinska-Stawarz, I. Games of Mongolian Sherpherds / I. Kabzinska-Stawarz – Warsaw: Institute of the history of material culture, Polish Academy of Sciences, 1991. – 154 p.
8. *Levin, T.* The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York) / T. Levin. – Bloomington: Indiana University Press, 1996. – 318 p.
9. *Levin, T* and Michael E. The Throat Singers of Tuva / T. Levin, E. Michael // Scientific American 281:3 (September 1999). – P.70-77.
10. *Mikhail, S.* Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p.
11. *Morgan, D.* The Mongols / D. Morgan. – Oxford: Blackwell, 1990. – 73 p.
12. *Otgonbayar, Ch.* The Cuur [tsuur] as Endangered Musical instrument of the Urianhai Ethnic Group in the Mongolian Altai Mountains. In: Gisa Jähnichen (Ed.), *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* (New Series) III, Münster: MV-Wissenschaft Verlag, – Pp. 97-110.
13. *Pallas, S. P.* Reise durch verschiedene Provinzen des Russischen Reiches. Vol. I-III. / S. P. Pallas. – St Petersburg. 1771-76. – 504 p.
14. *Pallas, S. P.* Sammlungen Historischer Nachrichten über die Mongolischen Völkerchaften. Vol. II. / S. P. Pallas. – St. Petersburg. 1801. – 438 p.
15. *Pegg, C.* Mongolian ceptualizations of overtone singing (xoomii) / C. Pegg // British journal of Ethnomusicology. 1992. vol. 1/. – P. 31-53.

16. *Pegg, C. Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative / C. Pegg. – Seattle: University of Washington Press. 2001. – 376 p.*
17. *Yundenbat, S. and Jamsran J. The wooden tsuur of the Huns / S. Yundenbat, J. Jamsran // Documentary. – Ulaanbaatar, 2009.*

Электронные ресурсы

1. *Баатаржав Э. Туульч Э. Баатаржав [Информационный портал] // URL <http://www.urlag.mn/post/337.htm> (дата обращения: 11.04.2015).*
2. *Дэлгэрмаа Ц. Б. Наранбат: Хэрэггүй гээд хаячих юм бол хөндий мод, хэрэгтэй гэж үзвэл гайхамшигт соёл [Информационный портал] // URL <http://archive.olloo.mn/News/101685.html> (дата обращения: 06.05.2015).*
3. *Монгол цуур [Электронный ресурс] / зап. Н. Буяндэлгэр и др.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD).*
4. *Монгол урианхайн хөөмий [Электронный ресурс]: зап. реп.; под ред. Э. Баатаржав. Улаанбаатар, 2011 (DVD).*
5. *Мөнгөнцэцэг Ж. Хөгжмийн зохиолч, судлаач П. Мэргэжихийн амьдрал туурвил [Информационный портал] // URL <http://archive.olloo.mn/News/55620.html> (дата обращения: 02.07.2007).*