

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. Цуур 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> . Обычай 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 цуурчи.....	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 сууг in ајlgan» [«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 С. Tobsuur ba сууг in ајlgan. Ügümqi, 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 Traditionelle.. – 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 Шинжиан – 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. Собранный 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. Основополагающим 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. Кыргыз, 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. Стилиевое 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.

охарактеризованы следующим образом: «Согнув дерево, как у медной трубы, сделал 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 *цууром*. Затем слово «*цуур*» стало обозначать группу духовых инструментов, а саму продольную флейту стали называть деревянным *цууром*. 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

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

⁶⁰Дэлгэрмаа 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).

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

⁶²Россия – 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 Desj Jacques A. *Mémoires de flute d'un berger mongol*... P. 15.

⁷⁰ Наранбат Б. Алтайн уртанхайн 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 раздаётся 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 баримтаг 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 дедушку пригласила одна семья, чтобы он изгнал злых духов из их дома. Но почему-то *цуур* совсем не мог играть, не звучал никак. Придя домой, дедушка 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 культуры 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,

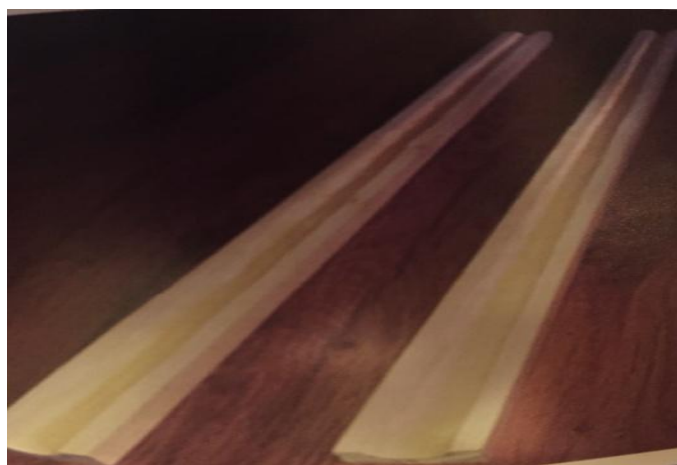
¹¹² См. приложение, раздел 2, № 7.

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 родственников 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

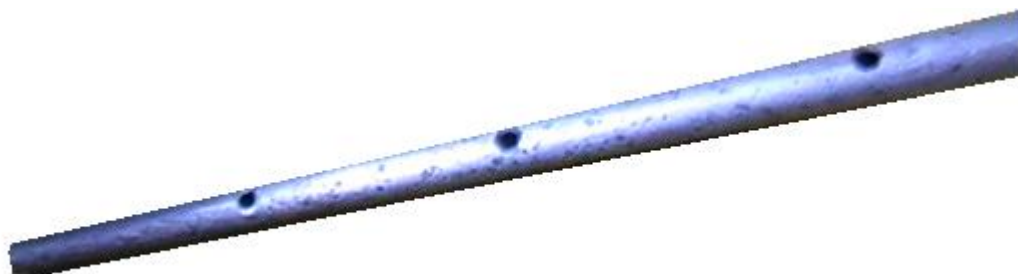


Рисунок 5. *Цуур*: вариант расположения отверстий¹³⁰



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)



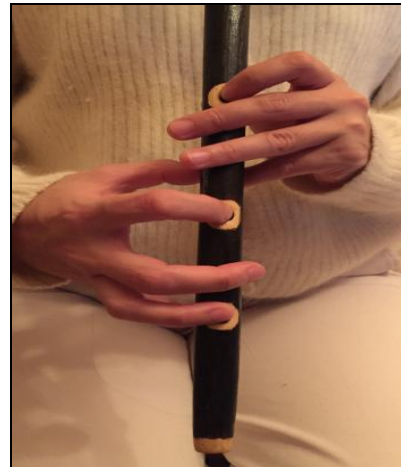
Рисунок 8 (вариант 3)



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).

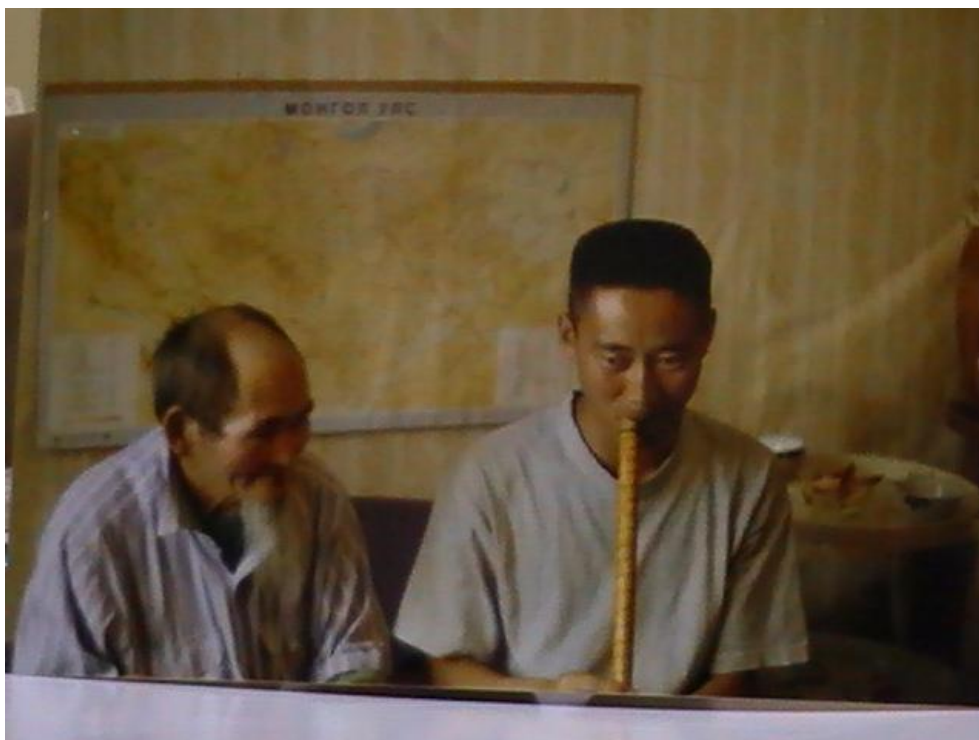
Близкие описания процесса дыхания при характеристике *курая* приводятся в работе Т. Т. Ильясова: «При игре на *курае* вдох воздуха происходит в основном через рот и едва заметно через нос. <...> Когда требуется большое количество воздуха, вдох осуществляется максимально быстро, а выдох производится медленно»¹⁴³.

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.).

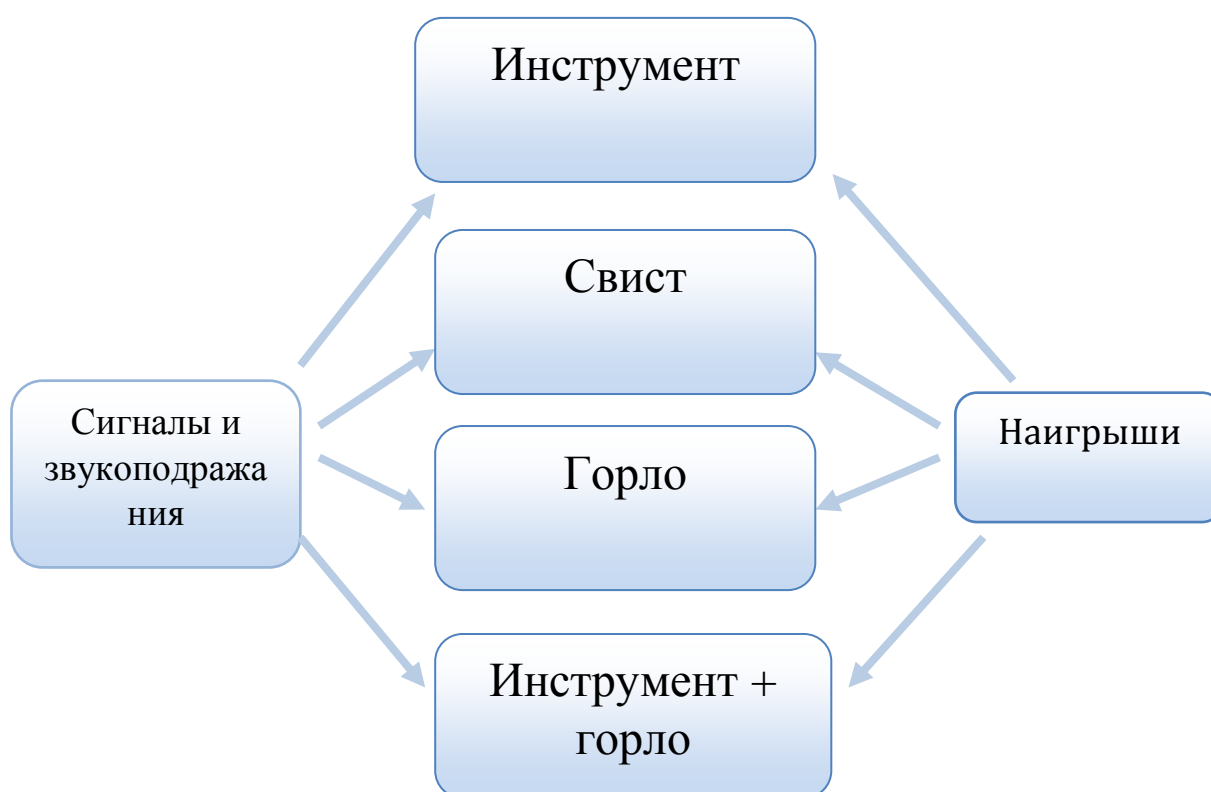
«Если исполнитель играет много лет, то он может научиться извлекать на цууре красивые басовые звуки» (Б. Наранбат. ЛАТС. 2014-001.).

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. Юндэнбатов. 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 верблюженок 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 (ятуу).

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 услышали 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 верблюдица Сариг»] текст, изложенный в статье Ю. Катуу. «В этом наигрыше изображается белая верблюдица Сариг, которая порвала пяточное сухожилие и умерла. И белый верблюжонок остался сиротой и оплакивал свою мать. Этот наигрыш повествует о такой трагической судьбе верблюдицы 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 верблюженка 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		
<ul style="list-style-type: none"> – подражание движению животных – изображение танцевального шага 	<ul style="list-style-type: none"> – воспроизведение звуковых сигналов животных и людей 	<ul style="list-style-type: none"> – обобщенные звуковые и визуальные впечатления (звуки природы, голос и облик человека, рельеф местности)
Средства выразительности		
<ul style="list-style-type: none"> – основу наигрыша составляет краткое мелодико-ритмическое звено – быстрый темп; – равномерно-акцентная ритмика – невыраженность интонационного контура 	<ul style="list-style-type: none"> – основу наигрыша составляет мелострока-тирада – умеренный или быстрый темп – сочетание равномерно-акцентной ритмики и долготных характеристик – сочетание интонаций заклинания и зова-клича 	<ul style="list-style-type: none"> – основу наигрыша составляет развитая и протяженная мелодия – медленный или умеренный темп – использование долготно выделенных тонов – сочетание интонаций зова-клича и повествования

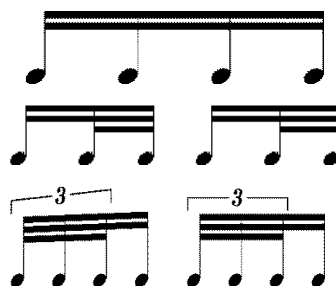
Основное содержание наигрыша заключено в музыкальной формуле – структурном элементе, соответствующем мотиву или фразе. Формула является репрезентантом наигрыша и обеспечивает его узнавание. Она обладает свойствами лаконичности и обобщенности, соответствует одному образу-представлению (например, крику 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.


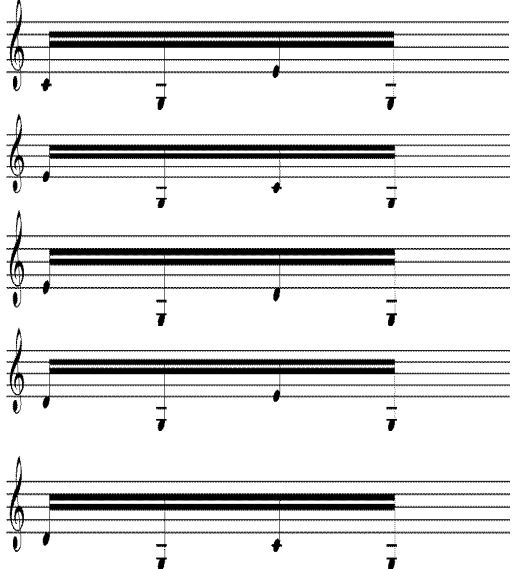
Ритмические обороты, основанные на двоичной системе счисления, встречаются преимущественно в наигрышах, посвященных лошадям: «Жороо морины явдал» [«Лошадь, бегущая аллюром»], «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»], «Хатиргаа» [«Конь, бегущий рысью»], «Залман хар хээр» [«Гнедой и черный конь Залман»] 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.

<p>Схема 3¹⁷⁸</p> 	<p>Схема 4</p> 
---	--

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



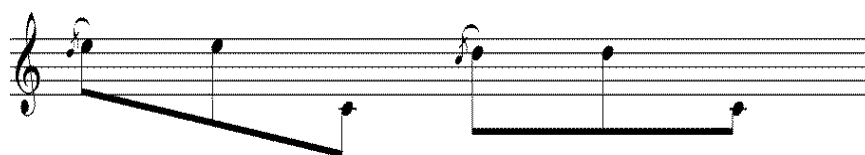
Заметим, что оба наигрыша имеют общий принцип мелодической и ладовой организации. Для них характерно построение мелодии на основе повтора краткого звена, ладовая структура которого заключается в сопоставлении основного тона («с») с секундовым («d») и терцовым («е»).

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):

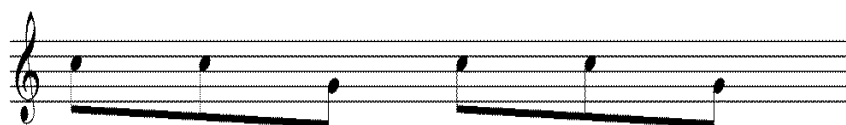
¹⁷⁹ Исп. Н. Амартувшин. ЛАТС. 2014-004.

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 вейлюда»), 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 (Desjacques 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 немusical 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.

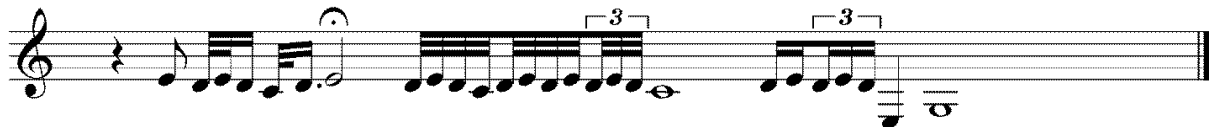
Одним из примеров наигрышей изобразительного характера является «Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года» (пример 9). В нем явно слышна моторно-двигательная основа, связанная с подражанием движению птицы. Она выражена на уровне четкого членения наигрыша на небольшие, соразмерные 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 стилиевые 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.

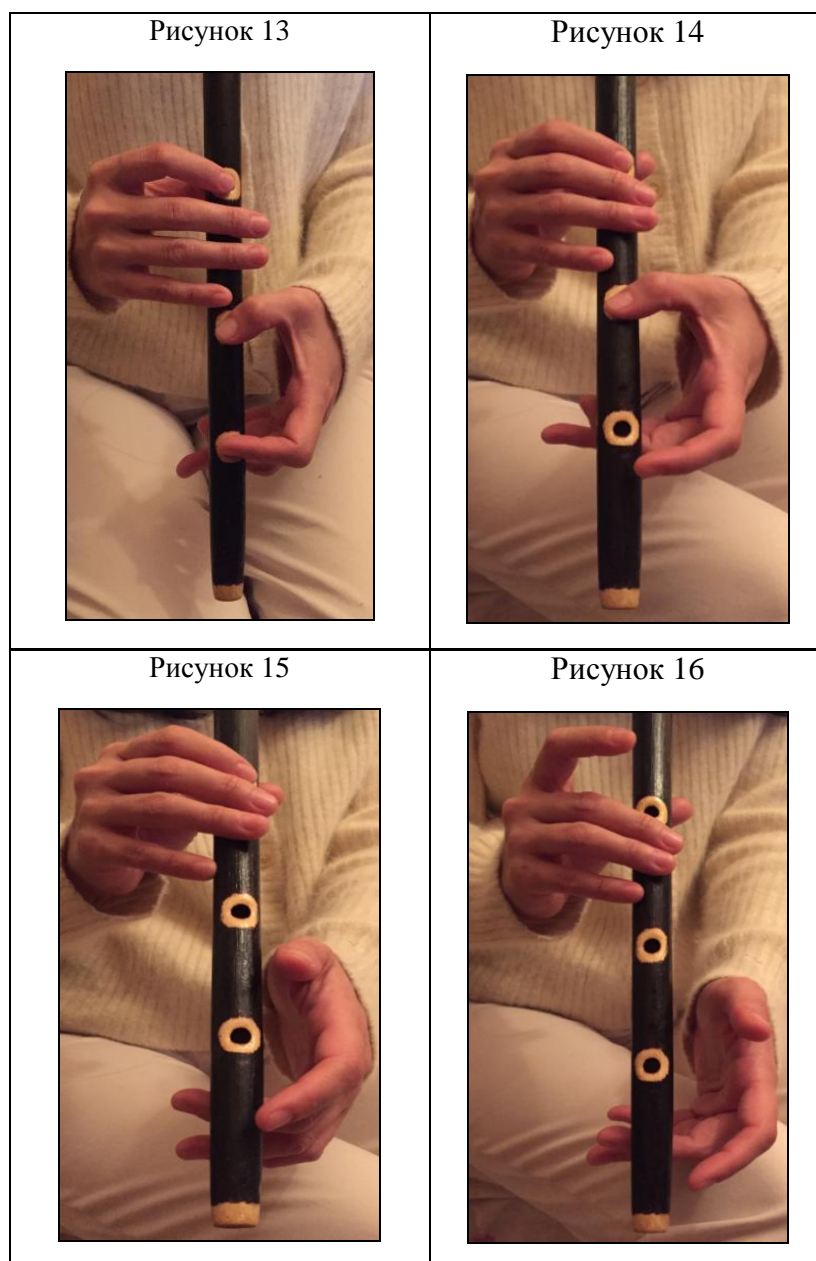
На *цууре* можно извлечь 4 основных тона, образующих бесполутоновый ряд звуков в объеме квинты (для инструмента *in C* таковыми будут $c^1-d^1-e-g^1$).

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



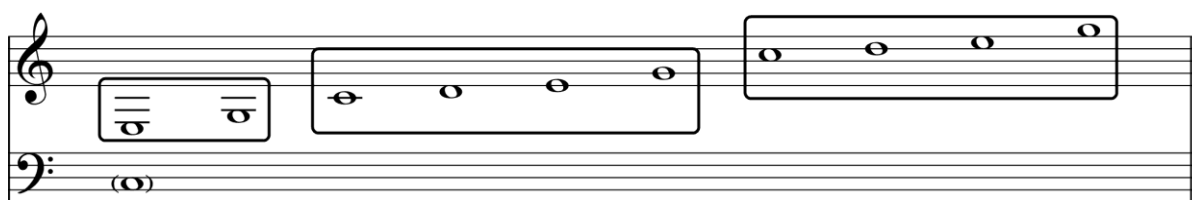
Общий звуковой объем тонов, извлекаемых на *цууре*, может быть увеличен за счет передувания. Тоны *c* и *d* могут быть воспроизведены в первой и второй октавах, тоны *e* и *g* – в первой, второй и малой. Воспроизведение той или иной октавной версии тона регулируется длиной воздушного столба и связано 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 (c) 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




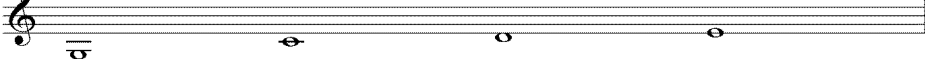
¹⁹⁴ Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов... С. 126.

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):

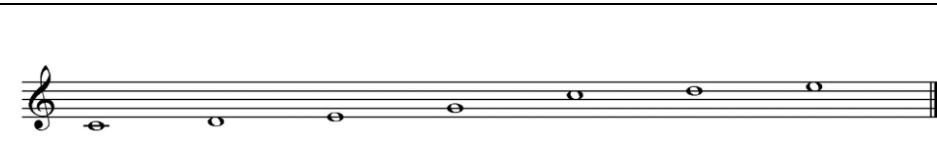
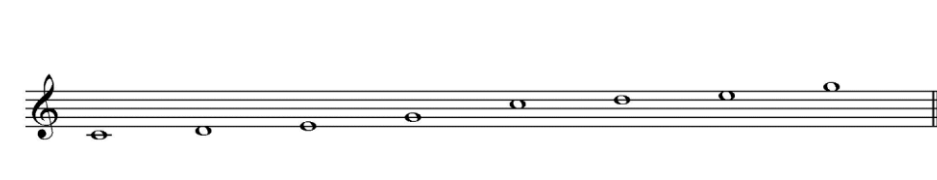
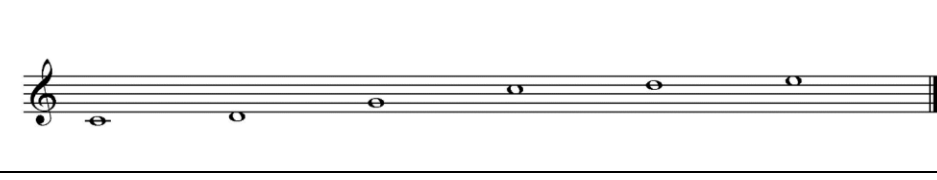
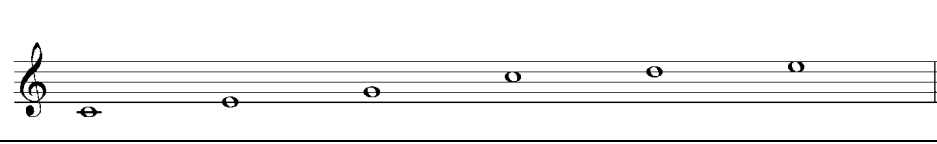
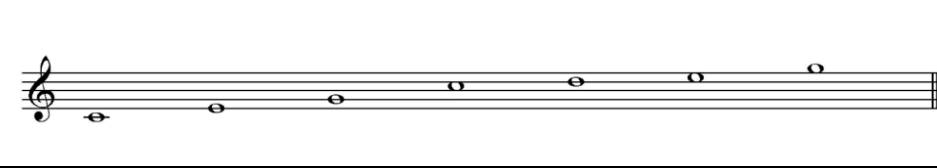

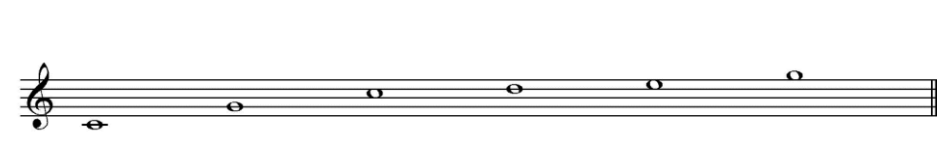
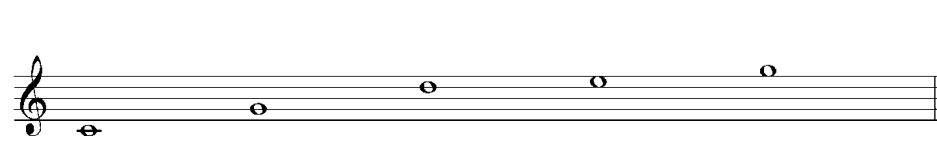
Таблица 4

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) звукоряды, включающие основные тоны
и их октавные удвоения:

Н. Дамдиндорж: «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»]	
Н. Гомбожав: «Уул усны цуурай» [«Эхо воды и горы»] и др. ¹⁹⁶	
Н. Гомбожав: «Бөмбөлдөй хөвүүн» [«Милый мальчик»]	
Э. Баатаржав: «Хөх сэрх» [«Горный козел»]	
Б. Наранбат: «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»]	
Ш. Баянмунх: «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»]	
Б. Болд: «Цагаан лавай» [«Белая раковина»] и др. ¹⁹⁷	
Ш. Баянмунх: «Бальчин хээр» («Гнедой конь Балчина»)	

¹⁹⁶ П. Наранцогт, Н. Дамдиндорж и Г. Нямжанцан: «Хар хур шувууны наадгай» [«Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»], «Алиа шар тэмээний буйлаа» [«Крик желтого веселого верблюда»], «Эрэгтэй эмэгтэй хүний хослон явах явдал» [«Идущие парой женщина и мужчина»], «Сагсуу залуу» [«Хвастливый парень»]; Ц. Цогтгэрэл: «Алтай баясах» [«Алтай радуется»].

¹⁹⁷ Б. Болд: «Сариг цагаан ботго» [«Белый верблюжонок Сариг»], «Бээжин шар ат» [«Походка желтого пекинского верблюда»]; Ц. Цогтгэрэл: «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»].



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: «Эвийн голын урсгал» [«Течение реки Эв»], 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 свой 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 «Эвийн голын урсгал» [«Течение реки Эв»], 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: звуковисотный аспект. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 98.

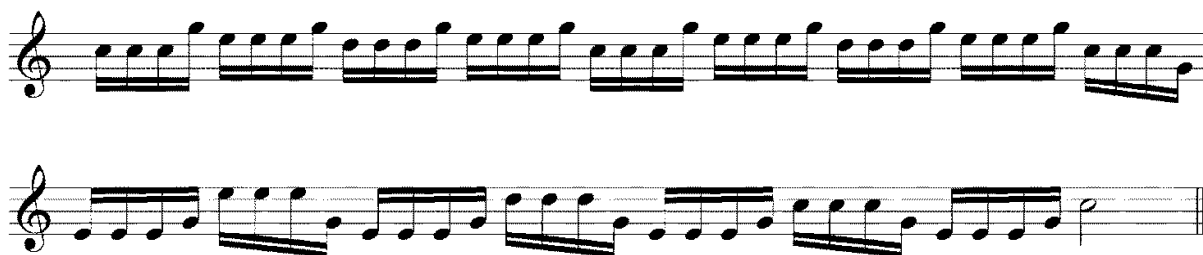
которая направлена на передачу различных звуковых впечатлений человека, получаемых им при общении с природой (эффект эха, возникающего в горах, взмахи крыльев птиц, переклички птиц и животных друг с другом). В наигрышах на монгольском *цууре* процесс сопоставления регистров может осуществляться различными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

А

В

С

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 (Desjardes 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

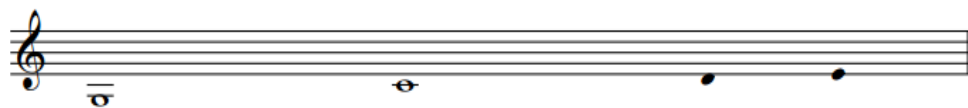
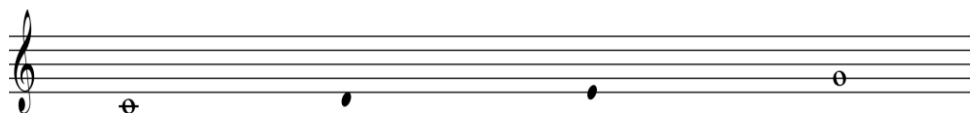


Схема 8б



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 квартсектаккорда). Этот лад опирается на 5-6 ступенные звукоряды в объеме октавы (схема 10 а) либо децимы (схема 10 б).

Схема 10а

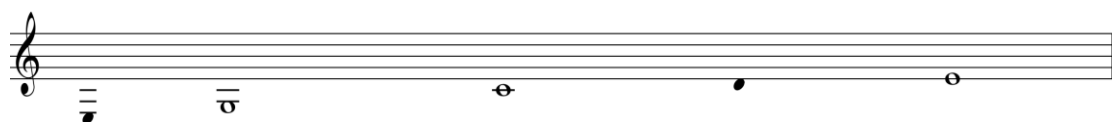
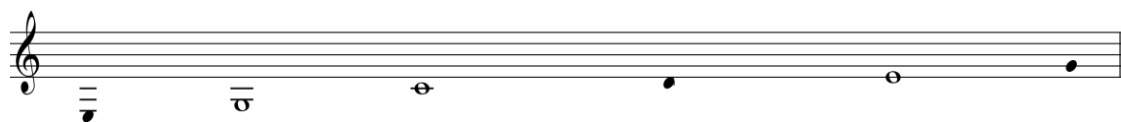


Схема 10б



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.

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)

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):

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

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 «Эвийн голын урсгал» [«Течение реки Эв»]. 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. Амартувшином. 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 *цууром*. 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 особенным 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 (*e¹*), а у Г. Нямжанцана – верхнего (*g¹*). 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. *Mémoires de flûte d'un berger mongol...* CD. № 6.

Пример 27 б, Б. Наранбат²²⁴

Musical score for Example 27b, B. Naranbat. The score is presented in two systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a complex melodic line in the treble staff and a simple accompaniment in the bass staff. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

Пример 27 в, Н. Дамдиндорж²²⁵

Musical score for Example 27v, N. Damdinjorj. The score is presented in two systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a complex melodic line in the treble staff and a simple accompaniment in the bass staff. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

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.

Истоками 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, форшлагги). 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 // Кореиские и Монгольские 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 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. *Мацневский, И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры / И. В. Мацневский // Общетеоретические проблемы: Автореферат дис. – Киев, 1990. – 47 с.
80. *Мацневский, И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И. В. Мацневский // 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 // *Acta 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: Астоп, 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, хөөмэйтэй 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 хөөмэйн 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 cuir 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).*

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

На правах рукописи

ТУВААНЖАВ СОДГЭРЭЛ

Приложение к диссертационной работе:

**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

Том II

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, выявленных в экспедициях и других источниках.....	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

Раздел 1.
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЦЫ
1.1. Образцы наигрышей на цууре

1. «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 50$

The musical score is written for two parts: *Цуур* (Tsuur) and *Горло* (Ghol). The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the melody. The second system continues the melody with a double bar line and repeat sign. The third system concludes the piece with a fermata and repeat sign. The bass line is mostly empty, with some notes in the first system.

Место записи: провинция Ховд, сомон Дуут. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 1. Нотация Т. Содгэрэл.

2. «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 112$

Место записи: провинция Ховд, сомон Дуут. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 2. Нотация Т. Содгэрэл.

3. «Хангайн магтаал» [«Восхваление Хангая»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 192$

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 9. Нотация Т. Содгэрэл.

4. «Хар хур шувууны дуудлага» [«Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года», 1-й вариант]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 86$

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 6. Нотация Т. Содгэрэл.

5. «Хар хур шувууны дуудлага» [«Призыв черной птаицы, не сбросившей свои перья с прошлого года», 2-й вариант]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 190$

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desj Jacques A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 7. Нотация Т. Содгэрэл.

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

Цуур
Горло

$\text{♩} = 128$

The musical score is written for two instruments: Цуур (Suur) and Горло (Gorlo). It consists of five systems of staves. Each system has a treble clef staff for the Цуур and a bass clef staff for the Горло. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as quarter note = 128. The Цуур part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The Горло part provides a harmonic accompaniment with long, sustained notes and some rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image shows a musical score for a flute piece. It consists of six systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The melody is primarily in the treble clef, featuring a continuous eighth-note pattern. The bass clef part provides a simple accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 8. Нотация Т. Содгэрэл.

7. «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»]

♩ = 125

Цуур
Горло

The musical score is written for two parts: Цуур (Tsuur) and Горло (Ghol). It consists of five systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as quarter note = 125. The music is a continuous melodic line with some rests and dynamic markings like '8va' and 'ff'.

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 4. Нотация Т. Содгэрэл.

8. «Эрэгтэй эмэгтэй хүний хослон явах явдал» [«Идущие парой женщина и мужчина»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 65$

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 11. Нотация Г. Содгэрэл.

9. «Хух торгон цамц» [«Синя шелковая рубашка»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 121$

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mémoires de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 13. Нотация Т. Содгэрэл.

10. «Алиа шар тэмээний буйлаан» [«Крик желтого и веселого верблюда»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 65$

The image shows a musical score for a piece in G major (three sharps: F#, C#, G#) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line and a fermata over the final note.

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Ален Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mémoires de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 5. Нотация Т. Содгэрэл.

11. «Сариг цагаан ботго» [«Белый верблюжонок Сариг»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 150$

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: А. Дежак, 1984. Опубликовано: Desjardes A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 10. Нотация Т. Содгэрэл.

12. «Залман хар хээр» [«Гнедой и черный конь Залман»]

Цуур
Горло

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: А. Дежак, 1984. Опубликовано: Desjacques A. *Mémoires de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 3. Нотация Т. Содгэрэл.

13. «Сагсуу залуу» [«Хвастливый парень»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 117$

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Опубликовано: С. Юндэнбат. Монгол *цуур*. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 18. Нотация Т. Содгэрэл.

14.«Арын алтан ус» [«Золотая вода севера»]

Цуур
Горло

Место записи: Ховд провинция, Дуут сомон. Исп.: П. Наранцогт, 1921 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: А. Дежак, 1984. Опубликовано: Desjackets A. *Mélodies de flûte d'un berger mongol*. Oulan Bator. 2004. CD, № 12. Нотация Т. Содгэрэл.

15. «Уул усны цуурай» [«Эхо воды и горы»]

Цуур

Горло

$\text{♩} = 44$

Исп.: Н. Гомбожав, 1967 г. р. (из провинции Ховд). Опубликовано:
С. Юндэнбат. Монгол цуур. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 18. Нотация
Т. Содгэрэл.

16. «Бөмбөлдөй хөвүүн» [«Милый мальчик»]

Цуур

Горло

Исп.: Н. Гомбожав, 1967 г. р. (из провинции Ховд). Опубликовано:
С. Юндэнбат. Монгол цуур. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 7. Нотация
Т. Содгэрэл.

17. «Өрөөлтөй шархал морь» [«Желтоватая стреноженная лошадь»]

Цуур
Горло

Исп.: Н. Гомбожав, 1967 г. р. (из провинции Ховд). Зап.:
Опубликовано: С. Юндэнбат. Монгол цуур. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 15.
Нотация Т. Содгэрэл.

18. «Өрөөлтөй шархал морь» [«Желтоватая стреноженная лошадь»]

Цуур
Горло

Исп.: Б. Наранбат, 1984 г. р. (из провинции Ховд). Опубликовано:
С. Юндэнбат. Монгол цуур. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 12. Нотация
Т. Содгэрэл.

19. «Сариг цагаан ингэ» [«Белая верблюдица Сариг»]

Цуур
Горло

The musical score is presented in five systems. Each system contains two staves: the upper staff is for the vocal line (labeled 'Цуур' - throat) and the lower staff is for the drone line (labeled 'Горло'). The notation includes various rhythmic values, grace notes, and ornaments characteristic of Mongolian throat singing. The piece concludes with a double bar line and a double quote symbol (").

Исп.: Б. Наранбат, 1984 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: С. Юндэнбат, 2009. Опубликовано: С. Юндэнбат. Монгол *цуур*. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 14. Нотация Т. Содгэрэл.

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

Цуур
Горло

$\text{♩} = 49$

The image shows a musical score for a single melodic line, likely a traditional Mongolian instrument like a morin khuur. It consists of seven systems, each with a treble and bass clef staff. The music is written in a single melodic line with a continuous eighth-note pattern. The first system includes a double bar line with a repeat sign (//) above the staff. The second system includes a 'rit' marking below the bass staff. The fourth system includes a double bar line with a repeat sign (//) above the staff. The seventh system ends with a double bar line and a repeat sign (//) above the staff.

Исп. Б. Наранбат, 1984 г. р. (из провинции Ховд). Опубликовано:
 С. Юндэнбат. Монгол цуур. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 8. Нотация
 Т. Содгэрэл.

21. «Саваргаа»

Цуур
Горло

$\text{♩} = 142$

The musical score is written for two instruments: *Цуур* (suuz) and *Горло* (gorlo). The tempo is indicated as $\text{♩} = 142$. The score is organized into seven systems, each with a treble clef for the suuz and a bass clef for the gorlo. The first system begins with a key signature of one flat. The second system continues the melodic line. The third system introduces an 8^{va} marking in the suuz part. The fourth system features a double bar line followed by five 8^{va} markings in the suuz part. The fifth system continues the melody. The sixth system has one 8^{va} marking in the suuz part. The seventh system concludes with a double bar line and a final 8^{va} marking in the suuz part.

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Загджав, 1985 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Д. Эрдэнэчулуун, Т. Батзориг. 23.08. 2014. ЛАТС. 2014-005. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

22. «Хатиргаа» [«Конь, бегущий рысью»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 124$

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Загджав, 1985 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Д. Эрдэнэчулуун, Т. Батзориг. 23.08. 2014. ЛАТС. 2014-005. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

23. «Хангайн буга» [«Олень Хангая»]

Цуур

Горло

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Загджав. 1985 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Д. Эрдэнэчулуун, Т. Батзориг. 23.08. 2014. ЛАТС. 2014-005. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

24. «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 140$

The musical score is written for two parts: Цуур (Cittern) and Горло (Throat). It consists of ten systems of two staves each. The tempo is marked as quarter note = 140. The key signature changes from C major to B-flat major in the seventh system. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Исп.: Б. Загджав, 1986 г. р. (из провинции Баян-Ульги).
Опубликовано: С. Юндэнбат. Монгол *цуур*. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 9.
Нотация Т. Содгэрэл.

25. «Ээвийн гол» [«Река Ээв»]

Цуур
Горло

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Н. Буяндэлгэр, 1961 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Д. Эрдэнэчулуун, Т. Батзориг. 07. 2014. ЛАТС. 2014-002. Выучил от отца П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

26. «Цагаан лавай» [«Белая раковина»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 42$

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Болд, 1971 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Т. Содгэрэл. 11. 08. 2013. ЛАТС. 2013-003. Выучил от Цэдэн-Иша, родственника П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

27. «Сариг цагаан ингэ» [«Белая верблюдица Сариг»]

Цуур
Горло

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Болд. 1971 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Т. Содгэрэл. 11. 08. 2013. ЛАТС. 2013-003. Выучил от Цэдэн-Иша, родственника П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

28. «Бээжин шар ат» [«Пекинский кастрированный верблюд»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 170$

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Болд, 1971 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Зап.: Т. Содгэрэл. 11. 08. 2013. ЛАТС. 2013-003. Выучил от Цэдэн-Иша, родственника П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

29. «Алтай баясах» [«Алтай радуется»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 108$

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Ц. Цогтгэрэл, 1989 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл. 26.08. 2013. ЛАТС. 2013-006. Нотация Т. Содгэрэл.

30. «Жороо хар мажалай» [«Черный, быстрый медведь Гоби»]

Цуур

Горло

$\text{♩} = 172$

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Амартувшин, 1975 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Д. Эрдэнэчулуун, Т. Батзориг. 15.07. 2014. ЛАТС. 2014-004. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

31. «Уулын шувуу» [«Горная птица»]

Цуур

Горло

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Амартувшин 1975 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Д. Эрдэнэчулуун, Т. Батзориг. 15.07. 2014. ЛАТС. 2014-004. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

32.«Цаст Алтайн уянга» [«Лирика снежного Алтая»]

Цуур
Горло

The musical score is presented on two staves. The upper staff, labeled 'Цуур', uses a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and repeat signs. The lower staff, labeled 'Горло', uses a bass clef and contains mostly rests, with a few notes at the beginning and end. A tempo marking '♩ = 60' is placed above the first few notes of the Suur staff.

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Амартувшин, 1975 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Д. Эрдэнэчулуун, Т. Батзориг. 15.07. 2014. ЛАТС. 2014-004. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

33. «Жороо морины явдал» [«Лошадь, бегущая аллюром»]

Цуур
Горло

♩ = 160

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Б. Амартувшин, 1975 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Д. Эрдэнэчулуун, Т. Батзориг. 15.07. 2014. ЛАТС. 2014-004. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

34. «Алтайн магтаал» [«Восхваление Алтая»]

Цуур
Горло

♩ = 80

Место записи: провинция Ховд, сомон Дуут. Исп.: Н. Дамдиндорж, 1967 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 25. 06. 2012. ЛАТС. 2012-002. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

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

Цуур
Горло

$\text{♩} = 62$

Место записи: провинция Ховд, сомон Дуут. Исп.: Н. Дамдиндорж, 1967 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 25. 06. 2012. ЛАТС. 2012-002. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

36. «Уул усны цуурай» [«Эхо воды и горы»]

♩ = 74

Цуур
Горло

Место записи: провинция Ховд, сомон Дуут. Исп.: Н. Дамдиндорж 1967 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 25. 06. 2012. ЛАТС. 2012-002. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

37. «Морины явдал» [«Походка лошади»]

Цуур
Горло

Место записи: провинция Ховд, сомон Дуут. Исп.: Н. Дамдиндорж, 1967 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 25. 06. 2012. ЛАТС. 2012-002. Выучил от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

38. «Хөх сэрх» [«Горный козел»]

Цуур
Горло

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Э. Баатаржав, 1972 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, О. Ундрах. 03. 07. 2012. ЛАТС. 2012-004. Выучил от Ирдиша (Внутренняя Монголия). Нотация Т. Содгэрэл.

39. «Зариг»

Цуур
Горло

Место записи: Улан-Батор. Исп.: Э. Баатаржав, 1972 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, О. Ундрах. 03. 07. 2012. ЛАТС. 2012-004. Выучил от Ирдиша (Внутренняя Монголия). Нотация Т. Содгэрэл.

40. «Бальчин хээр» [«Гнедой конь Бальчина»]

Цуур
Горло

The image shows a musical score for a piece in B-flat major, 3/4 time. The score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 124 and a double bar line with repeat dots. The second system has a tempo marking of quarter note = 78. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final system.

Место записи: центр провинции Ховд. Исп.: Б. Мунгунцоож, 1986 г.
 р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 26. 06. 2012.
 ЛАТС. 2012-003. Выучила от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

41. «Уруултуй шархал морь» [«Желтоватая стреноженная лошадь»]

Цуур
Горло

$\text{♩} = 104$

Место записи: провинция Ховд. Исп.: Б. Мунгунцоож, 1986 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 26. 06. 2012. ЛАТС. 2012-003. Выучила от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

42. «Морины явдал» [«Походка лошади»]

Цуур $\text{♩} = 76$

Горло

Место записи: провинция Ховд. Исп.: Б. Мунгунцоож, 1986 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 26. 06. 2012. ЛАТС. 2012-003. Выучила от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

43. «Жороо морины явдал» [«Лошадь, бегущая аллюром»]

Цуур $\text{♩} = 104$

Горло

Место записи: провинция Ховд. Исп.: Б. Мунгунцоож, 1986 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 26. 06. 2012. ЛАТС. 2012-003. Выучила от П. Наранцогта. Нотация Т. Содгэрэл.

44.«Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»]

Цуур $\text{♩} = 58$

Горло

Место записи: провинция Ховд, сомон Дуут. Исп.: Д. Батхурэл, 1999 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 25. 06. 2012. ЛАТС. 2012-002. Выучил от Н. Дамдиндоржа. Нотация Т. Содгэрэл.

45. «Жороо морины явдал» [« Лошадь, бегущая аллюром»]

Цуур
Горло

Место записи: провинция Ховд, сомон Дуут. Исп.: Д. Батхурэл, 1999 г. р. (из провинции Ховд). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 25. 06. 2012. ЛАТС. 2012-002. Выучил от Н. Дамдиндоржа. Нотация Т. Содгэрэл.

46. «Алиа шар тэмээний буйлаа» [«Крик желтого веселого верблюда»]

Цуур

Горло

Исп.: М. Хилийнчулуу, 1985 г. р. (из провинции Ховд).
 Опубликовано: Монгол цуур.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар. 2011. (DVD),
 № 16. Нотация Т. Содгэрэл.

47. «Ээвийн голын урсгал» [«Течение реки Ээв»]

Цуур
Горло

♩ = 186

Место записи: город Улан-Батор. Исп.: Н. Журмэддорж, 1974 г. р. (из провинции Умнуговь). Зап.: Т. Содгэрэл, Б. Туваанжав. 29. 08. 2012. ЛАТС. 2012-005. Выучил самостоятельно по записи. Нотация Т. Содгэрэл.

1. 2. Образцы горлового пения

1. «Алтайн аялгуу» («Мелодия Алтая»)

♩ = 49

Место записи: город Улан-Батор. Исп.: Н. Отгонхуу, 1974 г. р. (из провинции Увс). Зап.: Т. Содгэрэл. 23. 07. 2013. ЛАТС. 2013-001. Нотация Т. Содгэрэл.

2. Импровизация

Место записи: провинция Ховд. Исп.: Н. Сэнгэдорж, 1947 г. р. (из провинции Ховп). Зап.: Б. Туваанжав, Т. Батбилэг. 23. 07. 2013. ЛАТС. 2013-006. Нотация Т. Содгэрэл.

1. 3. Образцы наигрышей на *сыбызгы*

1. «Булгийн эхэн» [«Начало родника»]

Сыбызгы

Горло

♩ = 60

Исп.: Енбек 1960 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Опубликовано:
 С. Юндэнбат. Монгол *цуур*. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 10. Нотация
 Т. Содгэрэл.

2. «Эрдиш голын давалгаа» [«Волна реки Эрдиш»]

Сыбызгы
Горло

♩ = 120

Исп.: Енбек 1960 г. р. (из провинции Баян-Ульги). Опубликовано:
С. Юндэнбат. Монгол цуур. Улаанбаатар, 2011. DVD. № 11. Нотация
Т. Содгэрэл.

Раздел 2.

КАТАЛОГ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ, СОСТАВЛЕННЫЙ
ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ЭКСПЕДИЦИЙ АВТОРА

1.

Место и время изготовления:

неизвестно

Мастер: П. НаранцогтИсполнитель: П. НаранцогтРазмеры: 57x1,2x2,1 смОтверстия: 3 отверстия на лицевой стороне.Расстояние между отверстиями:

неизвестно

Диаметр отверстия: неизвестенМатериал: дерево

2.

Место и время изготовления:

неизвестно

Мастер: Н. БуяндэлгэрИсполнитель: Н. БуяндэлгэрРазмеры: 51x1,5x2 смОтверстия: 3 отверстия на лицевой сторонеРасстояние между отверстиями:

8x6x7,6 см

Диаметр отверстия: 7 ммМатериал: сибирская лиственница

3.



Место и время изготовления:

неизвестно

Мастер: Б. Загджав

Исполнитель: Б. Загджав

Размеры: 56x1,5x2 см

Расстояние между отверстиями:

8x6x8 см

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Диаметр отверстия: 7 мм

Материал: сибирская лиственница

4.



Место и время изготовления:

Сомон Дуут,
провинция Ховд, 1996 год

Исполнитель: Б. Наранбат

Мастер: П. Наранцогт

Размеры: 56x1,5x2 см

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями:

8x6x8 см

Диаметр отверстия: 7 мм

Материал: сибирская лиственница

5а.



Место изготовления: Улан-Батор

Мастер: П. Байгальжав

Исполнитель: Э. Баатаржав

Размеры: 67x1,3x1,7 см

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями: 8,5x5x7 см

Диаметр отверстия: 8 мм

Материал: дерево

5б.

Место изготовления: Улан-Батор

Мастер: Ж. Эрдэнэцогт

Исполнитель: Э. Баатаржав

Размеры: 70x1,4x1,8 см

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями: 8,8x5,1x7 см

Диаметр отверстия: 8 мм

Материал: дерево

6.



Место и время изготовления:
 сомон Дуут, провинция Ховд, 1984 год
Мастер: Б. Наранбат
Исполнитель: Н. Дамдиндорж
Размеры: 53,5х1,5х2см
Отверстия: 3 отверстия на лицевой
 стороне
Расстояние между отверстиями:
 8,5×5,3×8,5см
Диаметр отверстия: неизвестен
Материал: сибирская лиственница

7.



Место и время изготовления: неизвестно
Мастер: А. Балдандорж
Исполнитель: А. Балдандорж
Размеры: 54х1х2 см
Отверстия: 3 отверстия на лицевой
 стороне
Расстояние между отверстиями:
 8×5,5×7,5 см
Диаметр отверстия: 1 см
Материал: дерево

8.



Место и время изготовления: Улан-Батор

Мастер: Н. Санжаадорж

Размеры: 56x1x1,8 см

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями: 8,5x6,5x7 см

Диаметр отверстия: 70 мм

Материал: дерево

9.



Место и время изготовления: Улан-Батор

Мастер: неизвестен

Размеры: 56x1,5x2,5 см

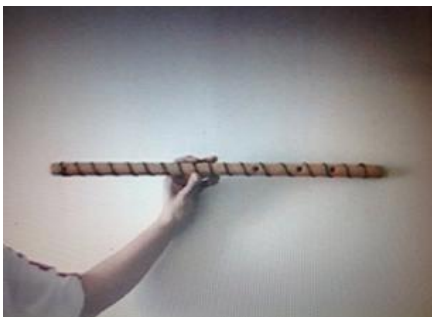
Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями: 8x6x8 см

Диаметр отверстия: 0,7 см

Материал: дерево

10.



Место и время изготовления: неизвестно

Мастер: Н. Амартувшин

Исполнитель: Н. Амартувшин

Размеры: 61x1,8x1,9см

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями: 8,5x5x6,5 см

Диаметр отверстия: 7 мм

Материал: дерево

11.



Место и время изготовления: Улан-Батор

Мастер: П. Байгальжав

Исполнитель: Г. Нямжанцан

Размеры: 54,6x1,3x1,6 см

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями: 8,8x6,5x8,2 см

Диаметр отверстия: неизвестно

Материал: дерево, козья кожа

Комментарий: Мастер П. Байгальжав сделал цуур по заказу Г. Намангана из твердого дерева, а верхнюю и нижнюю части корпуса обмотал козим ремнем.

12.



Место изготовления: Улан-Батор, 2012

Мастер: П. Байгальжав

Владелец: Т. Содгэрэл

Размеры: 54, 9x1,2x1,7см

Отверстия: 3 грифных отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями: 8,8x5,1x7см

Диаметр отверстия: 7мм

Материал: дерево

Комментарий: Этот цуур был куплен в магазине музыкальных инструментов «Эгшиглэн» (Улан-Батор) в 2012 году.

13.



Место и время изготовления: самон Дуут, провинция Ховд, 1997

Мастер: Н. Батхуяг

Исполнитель: Б. Мунгунцоож

Размеры: неизвестно

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

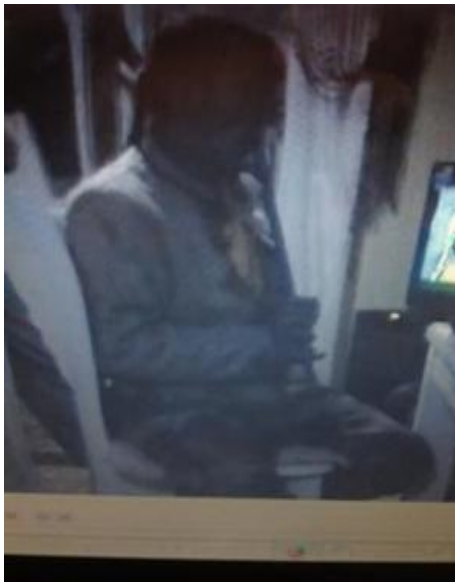
Расстояние между отверстиями: неизвестно

Диаметр отверстия: неизвестно

Материал: сибирская лиственница

Комментарии: Б. Мунгунцоож играет на двух цуурах. Один из них принадлежит ей, второй – Н. Батхуягу.

14.



Место и время изготовления: Монголия, 1933

Мастер: неизвестен

Исполнитель: Б. Болд

Размеры: неизвестно

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями: неизвестно

Диаметр отверстия: неизвестно

Материал: сибирская лиственница, кожа змеи, свинец

Комментарии: Цуур куплен автором в самоне Алтанцугц провинции Баян-Ульги у дочери цуурчи.

15.



Место и время изготовления: Улан-Батор

Мастер: П. Байгальжав

Исполнитель: П. Гармаа

Размеры: неизвестно

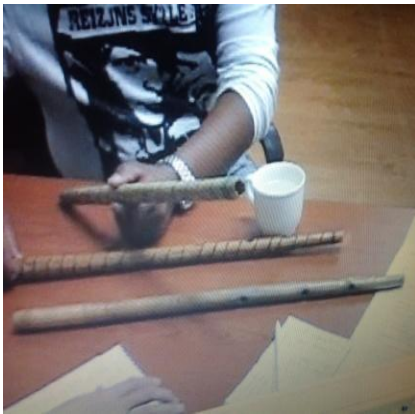
Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями:
неизвестно

Диаметр отверстия: неизвестно

Материал: дерево

16а.



Место и время изготовления: Монголия

Мастер: отец Д. Чинтулга

Исполнитель: Д. Чинтулга

Размеры: 53 см

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями: неизвестно

Диаметр отверстия: неизвестно

Материал: сибирская лиственница

166.

Место и время изготовления: Монголия
Мастер: отец Д. Чинтулга
Исполнитель: Д. Чинтулга
Размеры: 50 см
Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне
Расстояние между отверстиями: неизвестно
Диаметр отверстия: неизвестно
Материал: сибирская лиственница

16в.

Место и время изготовления: Монголия
Мастер: отец Д. Чинтулга
Исполнитель: Д. Чинтулга
Размеры: 47 см
Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне
Расстояние между отверстиями: неизвестно
Диаметр отверстия: неизвестно
Материал: сибирская лиственница

17.



Место и время изготовления: Монголия

Мастер: неизвестен

Исполнитель: Ш. Баянмунх

Размеры: 50 см

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями:
неизвестно

Диаметр отверстия: неизвестно

Материал: сибирская лиственница

18.



Место и время изготовления: Монголия

Мастер: Б. Наранбат

Исполнитель: Д. Батхурэл

Размеры: неизвестен

Отверстия: 3 отверстия на лицевой стороне

Расстояние между отверстиями:
неизвестно

Диаметр отверстия: неизвестно

Материал: сибирская лиственница

19.



Место и время изготовления:

Монголия, провинция Ховд

Мастер: Н. Батхуяг

Исполнитель: Н. Батхуяг

Размеры: неизвестно

Отверстия: 3 отверстия на
лицевой стороне

Расстояние между отверстиями:
неизвестно

Диаметр отверстия: неизвестно

Материал: железо

Раздел 3.

КАТАЛОГ НАИГРЫШЕЙ, ВЫЯВЛЕННЫХ В ЭКСПЕДИЦИЯХ И ДРУГИХ ИСТОЧНИКАХ

1. «Жороо морины явдал» («Лошадь, бегущая аллюром»)

Публикации

- *Энэбиш, Ж.* Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / *Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг.* – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);

- *Mikhail, S.* Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / *S. Mikhail.* – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии *цуурчи* Ирдиша, Внутренняя Монголия);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Д.* Батхурэл (ЛАТС. 2012-002, видеозапись);

- *Н. Буяндэлгэр* (ЛАТС. 2014-002, видеозапись);

- *Н. Амартувшин* (ЛАТС. 2014-004, видеозапись).

2. «Бальчин хээр» («Гнедой конь Бальчина»)

Публикации

- *Энэбиш, Ж.* Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / *Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг.* – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);

- *Mikhail, S.* Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / *S. Mikhail.* – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии *цуурчи* Ирдиша, Внутренняя Монголия);

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. Б. Загджав, №7.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

- *Desjacques, A. Méloides de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 4) (аудиозапись);*

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Б. Мунгунцоож (ЛАТС. 2012-002, видеозапись);*
- *Б. Наранбат (ЛАТС. 2013-002, видеозапись);*
- *Г. Нямжанцан (ЛАТС. 2013-005, видеозапись);*
- *Ш. Баянмунх (ЛАТС. 2013-007, видеозапись).*

3. «Өрөөлтөй шархал морь» («Желтоватая стреноженная с одной стороны лошадь»)

Публикации

- *Энэбиш, Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг. – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);*

- *Mikhail, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии цуурчи Н. Гомбожава);*

- *Монгол цуур [Электронный ресурс] / исп. Б. Наранбат, №10.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);*

- *Монгол цуур [Электронный ресурс] / исп. Н. Гомбожав, №13.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);*

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Д. Чинтулга (ЛАТС. 2013-004, видеозапись);*
- *Б. Мунгунцоож (ЛАТС. 2012-003, видеозапись);*
- *А. Балдандорж (ЛАТС. 2014-003, видеозапись).*

4. «Залман хар хээр» («Гнедой и черный Залман»)

Публикации

- *Desjacques, A. Méloides de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 3). (аудиозапись);*

- *Mikhail, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии *цуурчи* Ирдиша, Внутренняя Монголия);*

5. «Хонин жороо морины явдал» («Овечья похода иноходца»)

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Н. Отгонхуу (ЛАТС. 2013-001, видеозапись).*

6. «Хатиргаа» («Походка рысака»)

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Б. Загджав (ЛАТС. 2014-005, видеозапись). (играл на *цууре*).*

7. «Саваргаа» (вид бега лошади)

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Б. Загджав (ЛАТС, видеозапись)*

8. «Саяг» (вид бега лошади)

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Б. Загджав (ЛАТС. 2014-005, видеозапись).*

9. «Соёг саарал» («Серая лошадь, идущая мелкой иноходью»)

Публикации

- *Монгол цуур [Электронный ресурс].; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). упоминание);*

10. «Сариг цагаан ингэ» («Белая верблюдица Сариг»)

Публикации

- *Энэбиш, Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг. – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);*

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. Б. Наранбат, №12.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

- (нотация версии *цуурчи* Маньдира, Внутренняя Монголия);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Б. Наранбат (ЛАТС. 2013-002, видеозапись);

- Г. Нямжанцан (ЛАТС. 2013-005, видеозапись);

- Н. Амартувшин (ЛАТС. 2014-004, видеозапись).

11. «Сариг цагаан ботго» («Белый верблюженок сариг»)

Публикации

- *Desjacques, A. Méloides de flûte d'un berger mongol* / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 10). (аудиозапись);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Б. Болд (ЛАТС. 2013-003, видеозапись).

12. «Буйлган шар атны явдал» («Походка кричащего кастрированного верблюда») // «Бээжин шар атны явдал» («Походка пекинского желтого верблюда»)

Публикации:

- *Mikhail, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes* / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии *цуурчи* Н. Гомбожава);

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. М. Хилийнчулуу, №14.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Б. Болд (ЛАТС. 2013-003, видеозапись);

- Б. Наранбат (ЛАТС. 2013-002, видеозапись);

- Д. Чинтулга (ЛАТС. 2013-004, видеозапись);

- А. Балдандорж (ЛАТС. 2014-003, видеозапись);

- Н. Санжаадорж (ЛАТС. 2014-007, видеозапись).

13. «Алиа шар тэмээний буйлаа» («Крик желтого веселого верблюда»)

Публикации

- *Энэбиш*, Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг. – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);

- *Desjacques*, A. Méloides de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 5). (аудиозапись);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Г. Нямжанцан (ЛАТС. 2013-005, видеозапись).

14. «Тэмээн жонжоо» («Бег верблюда»)

Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс].; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (упоминание);

15. «Жороо хар мажалай» («Черный, быстрый медведь Гоби»)

Публикации

- *Энэбиш*, Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг. – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);

- *Mikhail*, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии *цуурчи* Маньдира, Внутренняя Монголия);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Н. Амартувшин (ЛАТС. 2014-004, видеозапись).

16. «Хөх сэрх» («Горный козел») (3 наснаас дээших агталсан эр ямаа) (козел, которому больше трех лет)

Публикации

- *Mikhail, S.* Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии *цуурчи* Тавинтай, Внутренняя Монголия);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Э.* Баатаржав (ЛАТС. 2012-004, видеозапись).

17. «Хангайн буга» («Олень Хангая»)Экспедиционные записи

Цуурчи Б. Загджав (ЛАТС. 2014-005, видеозапись).

18. «Бугын урам» («Рев оленя»)Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс].; ред С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (упоминание).

19. «Хар хур шувууны наадгай» («Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года»)

Публикации

- *Энэбиш, Ж.* Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг. – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);

- *Desjacques, A.* Mèlodies de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 8). (аудиозапись);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Ш.* Баянмунх (ЛАТС. 2013-007, видеозапись);

- Г. Нямжанцан (ЛАТС. 2013-005, видеозапись)

- Н. Дамдиндорж (ЛАТС. 2012-002, видеозапись);

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. Б. Наранбат, № 6.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

20. «Хар хур шувууны дуудлага» 1 («Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года») 1

Публикации

- *Desjacques, A. Méloides de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 6). (аудиозапись).*

21. «Хар хур шувууны дуудлага» 2 («Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года») 2

Публикации

- *Desjacques, A. Méloides de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 7). (аудиозапись).*

22. «Призыв птицы кукушки» (Хөхөө шувууны дуудлага)

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Н. Батхуяг (ЛАТС. 2012-001, видеозапись). (хотел сыграть этот наигрыш, но у него был железный цуур, который он сам иготовил. Наигрыш не был сыгран до конца).*

23. «Хаан шувуу» («Птица-король»)

Экспедиционные записи

- *Э. Баатаржав (ЛАТС. 2012-004, видеозапись). (аудиозапись передал, на котором сам играл на цууре).*

24. «Хангарьдын дэвэлт» («Полет хангарьда»)

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Н. Буяндэлгэр (ЛАТС. 2014-002, видеозапись). (упоминание);*

Объяснение: Хангарьд – мифическая птица¹.

25. «Уулын шувуу» («Горная птица²»)

¹ Мифическая птица Хан Гаруда, гаруда (санскр.), Хангарид (монг.). Популярный персонаж в мифологии тибетцев, монголов, бурят и калмыков. Гигантская волшебная птица способная уносить в клюве жеребят и даже людей. Летит хангарьд с шумом и грохотом.

² Фазан или куропат

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Б. Амартувшин (ЛАТС. 2014-004, видеозапись).

26. «Алтайн магтаал» («Восхваление Алтая»)Публикации

- *Энэбиш*, Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг.

– Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);

- *Desjacques*, A. Méloides de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. 2004 (исп. П. Наранцогт, № 7). (аудиозапись);

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. П. Наранцогт, № 1.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

- *Mikhail*, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии *цуурчи* Н. Гомбожава);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Н. Дамдиндорж (ЛАТС. 2012-002, видеозапись)

- Б. Наранбат (ЛАТС. 2012-002, видеозапись).

27. «Алтай баясах» («Алтай радуется»)Публикации

- *Mikhail*, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии *цуурчи* Ирдиша, Внутренняя Монголия);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Ц. Цогтгэрэл (ЛАТС. 2013-006, видеозапись).

28. «Цаст Алтайн уянга» («Лирика снежного Алтая»)Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Б. Амартувшин (ЛАТС. 2014-004, видеозапись).

29. «Хангайн магтаал» («Восхваление хангая»)

Публикации

- *Desjacques, A. Méloides de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 9). (аудиозапись);*

- *Монгол цуур [Электронный ресурс] / исп. П. Наранцогт, № 3.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);*

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Н. Буяндэлгэр (ЛАТС. 2014-002, видеозапись).*

30. «Ээвийн голын урсгал» («Течение реки Ээв»)

Публикации

- *Энэбиш, Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг. – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);*

- *Desjacques, A. Méloides de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 2). (аудиозапись);*

- *Монгол цуур [Электронный ресурс] / исп. Н. Буяндэлгэр, № 2.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);*

- *Mikhail, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии цуурчи Н. Гомбожава);*

Экспедиционные записи

- *Цуурчи Г. Нямжанцан (ЛАТС. 2013-005, видеозапись);*

- *Ц. Цогтгэрэл (ЛАТС. 2013-006, видеозапись);*

- *Д. Чинтулга (ЛАТС. 2013-004, видеозапись);*

- *Б. Наранбат (ЛАТС. 2013-002, видеозапись);*

- *Н. Журмэддож (ЛАТС. 2012-005, видеозапись);*

- *Д. Батхурэл (ЛАТС. 2012-002, видеозапись);*

- Н. Буяндэлгэр, Б. Загджав (ЛАТС. 2014-005, видеозапись);
- А. Балдандорж (ЛАТС. 2014-003, видеозапись);
- Н. Амартувшин (ЛАТС. 2014-004, видеозапись);
- Н. Санжаадорж (ЛАТС. 2014-007, видеозапись).

31. «Уул усны цуурай» («Эхо воды и горы»)

Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. Н. Гомбожав, № 4.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

Экспедиционные записи

- Н. Дамдиндорж (ЛАТС. 2012-002, видеозапись).

32. «Ээвийн долгион» («Волны реки Ээв»)

Экспедиционные записи

- Э. Баатаржав (ЛАТС. 2012-004, видеозапись). (аудиозапись передал, на котором сам играл на *цууре*).

33. «Буянт гол» («Река Буянт»)

Экспедиционные записи

- Б. Наранбат (ЛАТС. 2013-002, видеозапись), Н. Дамдиндорж (ЛАТС. 2012-002, видеозапись).

34. «Арын алтан ус» («Золотая вода севера»)

Публикации:

- *Desjacques, A. Méloides de flûte d'un berger mongol* / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. (исп. П. Наранцогт, № 12). (аудиозапись).

35. «Сагсай гол» («Река Сагсай»)

Публикации

- *Энэбиш, Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг. – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);*

Экспедиционные записи

- Б. Наранбат (ЛАТС. 2013-002). (упоминание).

36. «Цагаан хадаан хүрхэрээ» («Белый первый лёд и водопад»)Публикации

- *Энэбиш*, Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг. – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);

37. «Эрэгтэй эмэгтэй хүний хослон явах явдал» («Идущие парой женщина и мужчина»)

Публикации

- *Desjacques*, A. Méloides de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques. – Oulan Bator, 2004. – 92 p. 2004 (исп. П. Наранцогт, № 11). (аудиозапись);

- *Mikhail*, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p. (нотация версии *цуурчи* Н. Гомбожава).

38. «Сагсуу залуу» («Хвастливый парень»)Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. П. Наранбат, № 16.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Н. Санжаадорж (ЛАТС. 2014-007, видеозапись).

39. «Бөмбөлдэй хөвүүн» («Милый мальчик»)Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. Н. Гомбожав, № 5.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

- *Mikhail, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p.* (нотация версии *цуурчи* Н. Гомбожава);

40. «Дөрвөн ойрадийн ура» («Призывание четырех ойлатов»)

Публикации

- *Энэбиш, Ж.* Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд / *Ж. Энэбиш // Монголын хөгжим судалаын дээж бичиг.* – Улаанбаатар, 2008. – С. 75-76. (упоминание);

41. «2 хүний амьдралын тухай» («О жизни женщины и мужчины»)

Экспедиционные записи

- Б. Наранбат (2013-002, видеозапись).

42. «Ганган залуу» («Нарядный парень»)

Публикации

- *Mikhail, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p.* (нотация версии *цуурчи* Н. Гомбожава);

- С. Юндэнбат. «Монгол *цуур*». Улаанбаатар хот 2011. (упоминание).

43. «Зүүн гарын уриа» («Призыв Джунгары»)

Публикации

- *Mikhail, S. Hard wood TSUUR: wind mounted from the Altai mountains to the Mongolian steppes / S. Mikhail. – Ulaanbaatar, 2008. – 60 p.* (нотация версии *цуурчи* Маньдира, Внутренняя Монголия).

44. «Бүүвэй» («Колыбельная»)

Экспедиционные записи

- *Цуурчи А.* Балдандорж (ЛАТС. 2014-003, видеозапись).

45. «Зариг» (слово «зариг», или «эгэл», на монгольском языке обозначает «простой»)

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. Э. Баатаржав, № 11.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

- *Цуурчи* Э. Баатаржав (ЛАТС. 2012-002, видеозапись);

46. «Цаст Алтайн цацал»» («Приношение лучшей пищи в дар Снежному Алтаю»)

Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс].; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (упоминание).

47. «Савдагын дуудлага» («Вызывание духов»)

Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс].; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (упоминание).

48. «Цацал» («Приношение лучшей пищи духам природы»)

Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс].; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (упоминание).

50. «Цагаан лавай» («Белая раковина»)

Экспедиционные записи

- *Цуурчи* Б. Болд (ЛАТС. 2013-003, видеозапись)³

51. «Баясалын аялгуу» («Мелодия радости»)

Экспедиционные записи

- Б. Наранбат (ЛАТС. 2013-002, видеозапись);

³ Цагаан лавай (цагаан дун) – музыкальная труба из раковины (или в форме раковины). Дун буре (в переводе с тибетского) - морская раковина, звук который подобен рогу. Типично употребление буддистами раковины как инструмента при богослужениях;

52. «Хуримын аялгуу» («Мелодия свадьбы»)Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс].; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (упоминание);

53. «Биелгээний аялгуу» («Мелодия танца тела»)Публикации

- *Desjacques, A. Mélo­dies de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques.* – Oulan Bator, 2004. – 92 p. 2004 (исп. П. Наранцогт, № 14). (аудиозапись);

54. «Хөх торгон цамц» («Синяя шелковая рубашка»)Публикации

- *Desjacques, A. Mélo­dies de flûte d'un berger mongol / A. Desjacques.* – Oulan Bator, 2004. – 92 p. 2004 (исп. П. Наранцогт, № 13). (аудиозапись);

55. «Цуурын аялгуу» («Мелодия цуура»)Публикации

- *Монгол цуур* [Электронный ресурс] / исп. Н. Сэнгэдорж, № 15.; ред. С. Юндэнбат. Улаанбаатар, 2011 (DVD). (видеозапись);

Экспедиционные записи

- Д. Батрхурэл (ЛАТС. 2012-002, видеозапись)

Раздел 4.

ФРАГМЕНТЫ БЕСЕД С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ

4. 1. О происхождении *цуура*

Н. Батхуяг: Во время династии гуннов *цуур* считался главным музыкальным инструментом в кавалерии. И я думаю что, первый духовой инструмент – *цуур*. И ещё в источниках отмечается о том что, одна китайская принцесса в результате войны попала в Монголию и прожила там 18 лет. Тогда она была поэтом, и после возвращения на родину она написала цикл стихов «Деревянный *цуур* гуннов». И я думаю что, первый духовой инструмент – *цуур*. На происхождение *цуура* влияли течение реки, высокие горы. Я думаю что, во время династии гуннов не упоминается о *морин хууре*. А о *цууре* говорится. Так что первым музыкальным инструментом можно назвать *цуур* (ЛАТС. 2012-001).

Б. Мунгунцоож: Некоторые люди считают, что первым появился *цуур*, а горловое пение возникло из *цуура* (ЛАТС. 2012-003).

Э. Баатаржав: *Цуур* возник в более древнее время, чем династия гуннов. Но после нее, безусловно, урианхайцы сохранили и передали нам традицию *цуура*. Этот этнос существует с более древнего времени, чем другие этносы. Я очень горжусь урианхайцами за то, что они донесли до нас этот инструмент без изменения. Но, возможно, они были местными жителями алтайского хребта с самого начала. Антропологи считают, что много миллионов лет назад после того, как человечество возникло, алтайский хребт был огромным местом, где люди жили постоянно 20–30 тысяч лет тому назад. Потом оттуда люди переселились в три разные части. Индейцы, жившие на территории современной Америки, считаются одними из них. У них есть инструмент, похожий на *цуур*, но только у него другое

название. И отверстия другие. Так что, может быть, *цуур* возник 20 – 30 тысяч лет назад. Урианхайцы после того, как жили на Алтае, переселились в Сибирь, а затем опять начали жить на Алтае. Ну, конечно, и у других есть похожий инструмент, но с другим числом отверстий. Основные 13 мелодий *цуура* символизируют 13 алтайских гор. По моему мнению, река Эв является самым большим очагом *цуура* и горлового пения (ЛАТС. 2012-004).

Н. Отгонхуу: Говорят, *цуур* был во время гуннов. Может быть, раньше, чем гунские династии. По-моему, тогда еще люди не занимались скотоводством. Когда люди занимались охотой, тогда, может, появился *цуур*. 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. И сначала изготавливали *цуур* из *цооргоно*. По моему мнению, *цуур* связан с Алтаем. Но, конечно, сейчас изготавливают из разных деревьев. *Цооргоно* растет в Алтайском крае, он похож на бамбук. Во-первых, *цуур* – древний музыкальный инструмент, во-вторых, *цуур* возник в быту у людей. И сложно определить, что появилось раньше – *цуур* или горловое пение (ЛАТС. 2013-001).

Н. Гармаа: Может быть, этот инструмент является первым музыкальным инструментом монгольского народа, о котором в книге «Монгольская сокровенное сказание» говорится как о деревянном *цууре* гуннов (ЛАТС. 2013-003).

Б. Наранбат: Окружающая среда и природа влияли на возникновение *цуура*. Люди изготавливали одноразовой *цуур* из ветвей дерева. В общем-то, люди подражали на *цууре* шумам природы. Когда утром пастух идет с овцами, он по дороге берет ветвь и сам делает три отверстия. Вечером, когда идет домой, он выбрасывает сделанный инструмент. В настоящее

время тоже так делают. Такой инструмент из ветви – по-настоящему от природы. Когда в осеннее время пастух играет на дудочке, сделанной из ветви, то она звучит, как натоющий *цуур*. 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).

Д. Чинтулга: Говорят, что люди имитировали звуки течения Ээв реки. Так появился *цуур*. Есть такая легенда. Другими словами, *цуур* имитировал эхо гор, течение реки и шумы природы. Сначала люди изготавливали *цуур* из борщевика, который имел отверстия (ЛАТС. 2013-004).

Б. Болд: Правильное название – *цуур*. Может быть, оно связано со словами *цуулах* [разрезать] или *цуурайтах* [давать отзвук] (ЛАТС. 2013-003).

А. Балдандорж: Был *цуур* во времена гуннской династии. В истории Монголии был случай, когда два китайца попали в плен гуннам. Эти два китайца так написали: «Гунны поют протяжные песни, которые очень длинные. А также они играют на деревянном *цууре*». Такое свидетельство есть в историческом источнике. До конца не ясно, возник *цуур* во времена гуннской династии или еще раньше (ЛАТС. 2014-003).

4. 2. Об обучении игре на *цууре*

Н. Батхуяг: Думаю что, зависит от человека. Около одного года хватает только на то, чтобы научиться издавать звуки на *цууре*. На первом этапе с помощью пальца, камня и дерева люди учатся издавать звуки. Сразу невозможно играть на *цууре* (ЛАТС. 2012-001).

Б. Мунгунцоож: В большинстве случаев не звучит никакого звука, когда первый раз играешь на *цууре*. Говорят что, только после 30-летней непрерывной игры на *цууре* исполнитель становится играющим *цуурчи* (ЛАТС. 2012-003).

Н. Дамдиндорж: Научиться играть на *цууре* нелегко. Сначала учатся издавать звуки при помощи камня или бумаги. После того, как научишься, можно играть на *цууре*, сгибая язык в процессе игры (ЛАТС. 2012-002).

Э. Баатаржав: По традиции отец обучает сына, то есть игра передается из поколения в поколение через родственные связи, например, от бабушки к внуку, и с тех пор урианхайцы продолжают эту традицию, называемую традиционным домашним обучением. В домах такие старики преподавали талантливым и желающим детям. Каждый по своему играет, поэтому в древнее время преподавали не детально. В основном, дети следовали игре преподавателя зрением, ощущением и слухом. Сначала учились издавать звуки с помощью дерева и камня. Потом они учатся правильно держать *цуур* и распределять дыхание. Дыхание зависит от объема рта, зубов и т. д. Долгое время требуется для извлечения звуков на *цууре*. После того, как звучит звук на *цууре*, начинают играть мелодию. Нельзя играть закрытым дыханием, а игра на *цууре* зависит от объема дыхания. Многие не могут играть из-за неправильного взятого дыхания. В общем-то, *цуур* требует от человека талант, терпение и слух. Много проблем возникает. После долгой игры их уши шумят и засыхает горло. И вдруг возникает похожая мелодия.

Говорят, что хорошо подходят дерево и камень для обучения на начальном этапе. Я думаю, что надо заниматься 2-3 раза в день по 30 минут. Определенная энергия требуется для вдувания воздуха в *цуур*. Когда горло

хрипнет, тогда не звучит инструмент. А также после еды *цуур* очень хорошо звучит (ЛАТС. 2012-004).

Н. Журмэддорж: На первом этапе надо извлекать звуки на инструменте. Сначала учащийся помещает ноготь пальца между верхними и нижними зубами. И одна сторона рта должна быть открыта, а другая закрыта. Также язык помещается в сторону нижних зубов. В этот момент звучит вот так [показывает]. И еще можно подражать кукушке вот так [показывает]. На втором этапе надо работать над горлом. По моему мнению, звучат такие звуки горлового пения, когда гортань не сильно сжата (ЛАТС. 2012-005).

Н. Отгонхуу: В общем-то, традиция *цуура* почти прервалась и исчезла. Долгое время не восстанавливалась эта традиция. До сих пор нет профессионального обучения. Только из поколения в поколение передавалось это искусство. Чтобы научиться правильно извлекать звук, нужно использовать какой-то предмет, например, стекло. Это не для силы звучания, а для нахождения наиболее ловкого способа это делать. То есть издаются звуки при помощи вибрации стекла. Сначала человек учится выпускать дыхание как при горловом пении или просто пении. Если он быстро найдет способ издавания звуков, тогда научится. Есть способ издавать звуки при выдохе. Но особенность *цуура* такова, что требуется большое дыхание (ЛАТС. 2013-001).

Д. Чинтулга: Если человек старается научиться, тогда сможет научиться играть на *цууре* наигрыши за 2 или 3 года. Очень большая разница между извлечением звука на *цууре* и исполнением наигрышей. Человеку сначала надо просто научиться издавать звуки на *цууре*, а потом уже вместе с нижним голосом играть. Надо наблюдать за играющим *цуурчи*.

С нижним голосом *цуур* грохочет. И дальше надо учиться играть наигрыши (ЛАТС. 2013-004).

Б. Наранбат: Урианхайцы извлекают звуки при помощи пальца и камня. Этот метод является для урианхайцев главным методом обучения на *цууре*.

Монголы встают рано утром и завтракают. Потом занимаются, как всегда, скотом с утра до вечера. Зимой примерно с 5 часов на улице уже становится темно, так что после 6-ти, до сна, чем-то занимаются. По традиции, обычно каждый вечер с 18 до 23 часов играли на *цууре*. Потому что это время считается свободным временем у пастухов. Т. е. зимой обучали игре на *цууре*, эпосу, танцам. Например, одна маленькая девочка танцует *бие биелгээ*, кто-то играет на *цууре* или поет песню. Вот так всю ночь тщательно учились наигрышам на *цууре*. Нелегко издавать звуки на *цууре*. Вот так очень понемногу воздух надо выпускать. И в верхней части *цуура* производится свист. А вообще нельзя сильно свистеть [показывает]. Вот я такой звук сначала научился играть [показывает]. Такие мелодии кукушки интересны особенно маленьким детям. А два голоса в одно время издавать – это очень сложно [показывает]. Некоторые целый год учатся только этой технике. А другие за два-три часа учатся играть два голоса. В общем, если около месяца без прерыва занимаетесь, тогда чистые звуки звучат. Всегда вот такие звуки получаются сначала [показывает]. А потом если добавим длинные звуки, то тогда так выходит [показывает]. Тонкий голос, т. е. верхний голос, надо играть чистым звуком [показывает]. Здесь не требуется силы, нужна ловкость (ЛАТС. 2013-002).

Н. Буяндэлгэр: Когда я попробовал играть на *цууре*, он сразу не звучал. Я не мог сыграть мелодию, не мог развивать смысл мелодии. Например, есть наигрыш об иноходце. Нам легко увидеть походку

иноходца. Но нелегко играть об этом на *цууре*. То есть, надо внутри вообразить постановку ног иноходца. Если мы внутри воображаем, то игра мелодии *цуура* становится лучше. Надо услышать внутри себя шум течения реки: как река течет, как она спускается вниз и как дальше течет и т. д. *Цуурчи* должен иметь музыкальные способности (ЛАТС. 2014-002).

Вообще-то я тратил более года на извлечение звуков. В основном, когда мы пасли скот на отгонных пастбищах, я занимался на *цууре*. Во время социализма я постоянно пас скот. Где-то за два месяца я чуть-чуть научился звуки извлекать на *цууре*. И после 2-3-х лет учебы только играл наигрыши на *цууре*.

Сначала надо учиться правильной постановке рук. Еще надо правильно держать губами *цуур*. И в начале движения рука бывает в таком положении [показывает]. Сначала пальцы вообще не двигаются, только через некоторое время они начинают двигаться красиво. Если *цуур* слишком наклоняется набок, то он не звучит [показывает]. Надо много делать упражнений для рук [показывает]. Вот так надо хорошо зажимать кулак. Без этого упражнения очень тяжело играть на *цууре*. Вот такое упражнение для рук папа показывал [показывает упражнение для пальцев] и он сказал, что надо научиться быстро двигать пальцами.

Очень важно, что мелодия 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 «Река Ээв», то *цуурчи* должен внутри вместе с мелодией образно представлять себе, как течет река, как она спускается вниз и как дальше движется и т. д.

Очень важно движение губ. Если не двигаются губы, то *цуур* звучит не красиво. Если есть движение губ, то так звучит [показывает]. Есть разница. То есть главную роль выполняет движение губ. Во-первых, надо извлекать звуки на *цууре*, во-вторых надо извлечь их с нижним голосом. После хорошего овладения игрой на *цууре*, можно добавить движение губ.

Я думаю, что чем раньше, тем лучше надо начинать учиться. Взрослые или дети, все могут играть на *цууре*. Но когда начинают учиться играть на *цууре*, тогда надо выбрать хорошего учителя. А если учитель сам не правильно играет на *цууре*, то очень сложно потом исправлять неверные навыки ученика. Сначала дети должны учиться играть на *цууре* основные традиционные наигрыши. А потом можно играть на *цууре* другие мелодии.

Отец сказал, что самым первым надо научиться играть на *цууре* наигрыш «Восхваление Алтая». Потому что после исполнения этого наигрыша, все пальцы становятся послушными. Он говорил, что сначала надо учиться играть на *цууре* простые наигрыши «Восхваление Алтая» и «Восхваление Хангая».

Б. Загджав: Сначала надо извлекать звуки, близкие свисту. На *цууре* учатся играть постепенно. Научиться играть на *цууре* нелегко. Первые несколько дней *цуур* совсем не звучит. Сначала звучит звук, который немного похож на свист. Дальше надо стараться, потому что учатся играть постепенно на *цууре*.

Помню, что нижний голос получался изредка, но через несколько лет обучения я играл на *цууре* исключительно с нижним голосом. В основном, у дедушки [П. Наранцогт] я учился играть наигрыши. Конечно, было нелегко. Сначала еле-еле я играл наигрыши. И утром, и вечером дедушка учил меня. Лучше играть на *цууре* утром и вечером.

По моему мнению где то с 7 или 8 лет можно заниматься на *цууре*. Еще маленькие не могут. После этого возраста лучше (ЛАТС. 2014-005).

А. Балдандорж: Начинать надо обучение с легких наигрышей. Не надо брать для начинающих *цуурчи* сложные наигрыши. Например, наигрыши о походе лошади. В конце надо научиться играть наигрыш «Река Ээв». Этот наигрыш является трудной мелодией, с первого раза сразу нельзя научиться играть на *цууре*. Вообще-то сначала надо извлечь на *цууре* свист, потом свист вместе с нижним голосом на *цууре*. И надо играть наигрыши на *цууре* от легких к трудным (ЛАТС. 2014-003).

Для меня было сложно извечь свист при помощи пальцев. И дальше нелегко было извлекать на *цууре* свист вместе с нижним голосом. Мы играем не по нотам, а по слуху. Поэтому мы сами должны чувствовать эту музыку, различать разные мелодии.

Цуурчи П. Наранцогт сказал, что лучше играть на *цууре* пораньше утром, на восходе. Когда нет никакого шума и никакого движения, тогда *цуур* очень ярко звучит для играющего человека. Старики были великими философами, потому что они знали: во время наступления утра воздух бывает особым, не очень густым. И звуки *цуура* легко воспринимаются слушателями. Постоянное повторение улучшает игру *цуурчи*.

По моему мнению, только дети и внуки П. Наранцогта приняли традицию *цуура* целиком. То есть эта традиция является семейной, но еще не распространилась на всю Монголию. Никто не знает традицию, *цуура* кроме детей П. Наранцогта. Постепенно забывается традиция *цуура*.

Н. Амартувшин: Сначала учитель мне дал полое дерево, чтобы я на нем извлекал звуки. А также я извлекал звуки при помощи камня (ЛАТС. 2014-004).

Ш. Баянмунх: *Цуурчи* должен держать инструмент вот так [показывает]. А вот так надо схватить инструмент зубами [показывает]. Губы участвуют для того, чтобы извлекались тонкие звуки. А язык должен находиться на основном месте. П. Наранцогт мне сказал так: «вот так кукует кукушонок, а так кукует кукушка». Например, кукушонок кукует так [показывает], а кукушка кукует так [показывает]. Вот так *цуурчи* изменяет звуки движением губ. Если нижняя губа находится в основном положении, то низкие звуки извлекаются [показывает]. А если одна щека (губы в сторону натягиваются) натягивается в сторону, то тонкие звуки звучат.

Если уже человек научился свистеть, то можно извлекать любую народную песню свистом [показывает]. Если так человек научился свистеть, то он может играть на *цууре* (ЛАТС. 2013-007).

4. 3. О распространении *цуура* в Монголии

Э. Баатаржав: Тувинцы имеют слишком длинный *цуур*, поэтому звучит тонкий звук. У арабов есть слишком длинный *цуур*, а у казахов слишком короткий сыбызгы. Казахский сыбызгы имеет 4 отверстия и звучит красиво и изящно (ЛАТС. 2012-004).

Есть два основных места распространения *цуура*. Монголия – одно из них, та часть, которая находится на той стороне Алтайского хребта (Ховд и Баян-Ульги провинции). В Шинжиане есть самон с названием Хандгайт, который находится на той стороне Алтайского края. И еще есть место с названием Ханас, на котором смешивались между собой тувинцы и урианхайцы. И там находится озеро Ханас. Это основные места, где сохранился *цуур*.

Н. Отгонхуу: Этот духовой инструмент распространился в среди народов Алтайского края. Однако, по моему мнению, только урианхайцы

смогли сохранить традицию *цуура* до нашего времени. Традиция *цуура* бытует в самоне Дуут провинции Ховд и в районах Алтайского хребта. Но, конечно, совсем не исчезла эта традиция. Давным-давно в Монголию переселились разные этносы, например, уйгуры, казахи и чантуу и т. д. Они тоже играют на инструменте, похожем на *цуур*. Так что сложно сказать, что *цуур* принадлежит только урианхайцем (ЛАТС. 2013-001).

П. Гармаа: А еще калмыки очень хорошо играют на *цууре*. Тувинцы нашего самона Цэнгэла очень хорошо играют на *цууре*, но не знаю, как играют тувинцы в России (ЛАТС. 2013-003).

Б. Болд: Только урианхайцы играют на нашем *цууре* в Монголии (ЛАТС. 2013-003).

4. 4. О наигрышах

Б. Мунгунцоож: Мой дедушка сказал, что было около 300–400 наигрышей для *цуура*, в которых изображали движения и действия людей, животных и природы. Например: ветер, река, горы. Когда *цуурчи* играют, тогда сразу понятно, что изображает наигрыш. Нам только известно, что моему дедушке передавалась традиция по наследству. Река Ээв находится в Шинжиане Китая и есть наигрыш с названием «Течение реки Ээв», река Сагсай находится в провинции Баян-Ульги и есть наигрыш с названием «Сагсай-река» и т.д. Когда слушаем эти наигрыши, тогда ощущаем звуки течения реки (ЛАТС. 2012-003).

Э. Баатаржав: В Шинжиане были *цуурчи* Баяжмаа и Арвян. Арвян жил в XVII – XVIII веках. Говорят, что он всегда ходил со своими учениками и играл на *цууре*. Интересно, что казахи играют на сыбызгы наигрыш с названием «Аривян».

«Серый кастрированный козел» – это название наигрыша символизирует прямой характер горного козла.

В этих местах наигрыши с одинаковыми названиями. Но мелодии смешивались между собой. Например, начинается как будто с наигрыша «Течение реки Ээв», но с середины наигрыша играет «Желтоватая стреноженная лошадь». По моему мнению, 200–300 лет тому назад мелодии и названия были одинаковыми. Но из-за исторических событий урианхайцы расселились в разные места и перестали встречаться между собой. Из-за расстояния урианхайцы Монголии и Китая 70 лет не встречались, и изменились мелодии наигрышей. В общем одинаковые способы игры, но разные мелодии (ЛАТС. 2012-004).

Н. Дамдиндорж: В наигрыше «Призыв черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года», изображается птица, размахивающая крыльями, и имеющая черные перья. И в наигрыше «Течение Ээв реки» изображается водопад (ЛАТС. 2012-002).

Н. Отгонхуу: На самом деле, у предыдущего поколения было много наигрышей, но большинство из них позабылось. Существует 21 основной наигрыш и ещё есть вспомогательные мелодии. Существует основная целая мелодия и есть мелодии фрагментарные, мелкие. По этой причине сейчас говорят, что есть 13 основных мелодий. По-моему мнению, существует больше, чем 21 наигрыш. Например, есть наигрыш «Течение Ээв-реки». Давным-давно торгуты из Алтайского края переселились с одного места на другое из-за войны. Много людей страдало от войны, они переселялись. В это время люди скучали по реке и по природе родного края. Вот так появился наигрыш «Течение Ээв-реки». В нем имитируется шум реки (сначала – равнинное тихое течение и потом – бурное течение). Самый распространенный наигрыш – «Течение Ээв-реки». От этого главного наигрыша дальше появились другие: «Походка лошади», «Походка верблюда». Звуками природы и ограничиваются наигрыши

цуура. Например, изображается шум ветра, эхо в горах и шум реки. Есть наигрыш «Походка иноходца» (ЛАТС. 2013-001).

Б. Наранбат: В общем наигрыши бывают о 5 видах скота, о быте, об окружающей природе и о птицах. *Цуур* часто изображает реку, например, бурное течение воды или тихое, спокойное течение. Исследователи Бадраа и Энэбиш отметили более 30 наигрышей, а мой дедушка оставил детям запись наигрышей. На простом кассетном магнитофона записаны 45 наигрышей вместе с легендами. Например, названия наигрышей похожи друг на друга, например, есть наигрыш «О жизни женщины и мужчины». Этот наигрыш играет для пожелания хорошей жизни на свадьбе. И еще есть мелодия радости и другие, которые еще не получили распространение (ЛАТС. 2013-002).

А. Балдандорж: Благодаря смачиванию водой *цуур* звучит очень красиво. В наигрыше «Походка пекинского желтого верблюда» изображаются движения верблюда. Есть наигрыш с красивой мелодией «Ээв река». В этой мелодии изображается шум реки. По моему мнению, люди подражали шуму окружающей природы (ЛАТС. 2014-003).

Б. Наранбат: Большинство всех наигрышей возникло в определенных условиях жизни. И каждый наигрыш имеет свою легенду. Например, есть наигрыш «Река Сагсай». Та река находится в сомоне Сагсай провинции Баян-Ульги. И там родился мой дедушка, и он сам сочинил этот наигрыш. Еще есть наигрыш «Гнедой конь Бальчина». Есть озеро Балхааш, или Балж-озеро, которое находится за границей Монголии (сейчас это Китай) – там жили урианхайцы. И среди урианхацев распространились такие слова: «Невозможно выпить до конца воду озера Балхааш. Так же как невозможно догнать гнедого коня Бальчина». В этом наигрыше изображается походка

этого коня Бальчина, который может быстро оббежать озеро Балхааш (ЛАТС. 2013-002).

4. 5. Об обстоятельствах игры на *цууре*

Н. Батхуяг: Говорят, чтобы оживлять *цуур*, самые длинные 3 ночи надо сидеть и ночевать на пастбище. По моему 21, 22, 23 декабря надо играть, наверное, после этого оживет *цуур*. Ну, не знаю, может – легенда... (ЛАТС. 2012-001).

Б. Мунгунцоож: *Цуур* – самый первый инструмент монголов. Люди, которые верят в предчувствия или вечное небо, использовали *цуур* в каком-то обряде, который связан с небом. И когда монголы участвовали во войнах, тогда они играли на *цууре*. Если *цуур* звучал красиво, солдаты считали, что все будет хорошо. В древние времена *цуур* считался инструментом солдат. И они играли на *цууре*, и после игры исполняли какие-то обряды. Например, солдат привязывает *цуур* к хвосту рыжей лошади с лысиной на морде, на которой ездит герой в войну. Люди считали, что на морде рыжей лошади с лысиной есть белая часть, которая имеет белую энергию. Поэтому стрела не попадет на эту белую часть морды. Все эти обряды исчезли после маньчжурского угнетения.

В старину были разные обряды. Люди, которые связаны с верхним небом, использовали *цуур*. Наверное, это связано с шаманизмом. В книге «Сокровенное Монгольское сказание» есть строки о *цууре*:

В месте, где звучит *цуур*,
Собираются прославленные неба.

Думаю, что *цуур* был почетным инструментом много веков назад. Только в последние годы он стал исчезать.

Когда пастух пас скот в степи, тогда он сидя играл на *цууре*, который звучал прекрасно. Дедушка всегда ездил на коричневой лошади с *цууром* и играл на нем в степи.

С самого начала *цуурчи* изображали реальные действия в наигрышах. Мне интересно, что когда я играю на *цууре* дома, он звучит нормально. А на сцене театра сразу не звучит, только через некоторое время он приобретает нормальный звук. В прошлом году я играла для туристов дома, тогда *цуур* нормально звучал. А потом не могла играть в чужом доме. По моему мнению, звучание *цуура* зависит от окружающей энергии. *Цуур* звучит прекрасно, когда играют в степи. Если после своей игры даю инструмент к чужому человеку, сама не могу играть. Инструмент не звучит, поэтому не люблю дать свой инструмент людям. И эпос, который передавался по наследству, исполнялся не на сцене. Последнее время люди организуют фестивали народного искусства в различное календарное время, которое может не совпадать с тем временем, когда обычно исполняют фольклорные произведения. Наш один сказитель участвовал в этом мероприятии в Улан-Баторе, и умер вскоре. На самом деле сказители играют эпос в 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).

Э. Баатаржав: Безусловно, люди использовали этот инструмент для жертвоприношения горам и рекам. В книгах это не отмечается. Все обряды, которые связаны с жертвоприношением, стали тайными с тех пор из-за закрытого общества при социализме. В Алтайском крае возник *цуур*, потому что в этом месте существовали небесные обряды. Шаман призывает игрой на бубне духов предков, которые приезжают издалека. А шаман белой

стороны вызывает духов предков через духов вод. Некоторые такие шаманы использовали разные инструменты, и *цуур* является одним из них. В одном стихотворении про *цуур* говорится:

В белой мелодии *цуура*
Собираются прославленные духи.

В основном, играют мужчины, потому что давным-давно женщинам запрещали ходить в горы Алтая. Нельзя играть *цуур* в некоторых местах, например в месте с пьянными людьми и т. д. Мы относимся к этому инструменту с уважением (ЛАТС. 2012-004).

Н. Отгонхуу: В древнее время люди приносили жертву, тогда играли наигрыш «Зариг», чтобы призывать духов для жертвоприношения. Этот инструмент появился в быту, наигрыши соответствовали звукам природы, люди играли для духов природы. Говорят, что они радовали природу, играя на этом инструменте (ЛАТС. 2013-001).

Б. Наранбат: Раньше играли на *цууре*, чтобы порадовать себя и других. Например, если звучит *цуур* прекрасно на свадьбе, то считали, что все будет благополучно в жизни, и молодые будут жить счастливо. Зимой, когда на улице становится темно, тогда в юрте пастухи танцевали, играли на *цууре*, рассказывали эпос. А летом из-за домашней работы очень мало играли на *цууре* (ЛАТС. 2012-002).

Б. Болд: *Цуурчи* не надо обязательно играть наигрыши. Он просто может издавать звуки *цуура* на вершине снежной горы. Тогда радуются духи горы и реки. Раньше, чтобы научиться играть на *цууре*, люди в темноте на перекрестке трех дорог ставили череп лошади и играли на *цууре*. Так музыкальный инструмент *цуур* радовал хозяина земли. И для того, чтобы радовать духов природы, шаманы дули в *цуур* и пели эпос. Можно просто

дуть в *цуур*, не обязательно играть наигрыши, хотя они и могли играть наигрыши. Например, если играем на *тобшуре* и поем «Восхваление Алтая», то радуется дух Алтая. Экстаз шамана настраивается по этому инструменту (ЛАТС. 2013-003).

Д. Чинтулга: Я слышал, что Наранцогт рано утром в первый день Белого месяца (монгольский традиционный Новый год) приносил пищу в дар Алтаю и играл на *цууре*. Давным-давно люди играли на *цууре*, чтобы задобрить Алтай. Вечером накануне Нового года и утром первого дня Белого месяца играли на *цууре*. Наигрыши не такие длинные, поэтому их можно играть в обычные дни. К тому же *цуур* удобно переносить с места на место. Наранцогт привязывал *цуур* к хвосту своей лошади (ЛАТС. 2013-004).

Н. Буяндэлгэр: Когда наступает старый Новый год, тогда люди играют на *цууре*, чтобы определить, каким будет наступающий год. И еще, когда ребёнок рождается, тогда играют на *цууре*. На третий день после рождения купают ребенка и играют на *цууре*. Потому что люди считают: после игры на *цууре* новорожденные спят крепко и не видят плохих снов. Есть специальные мелодии для этого действия (ЛАТС. 2014-002).

Папа (П. Наранцогт) играл на *цууре* разные мелодии. В нашем родном месте одна семья не имела детей после девятилетнего брака. И они специально пригласили моего отца, чтобы он сыграл мелодии на *цууре*. Мой отец играл на *цууре* и ночевал у них 2 дня. Через год родилась у этой семьи Жаамай Ажа (дочка). Папа был мудрым человеком. И он сказал, что у них еще будет сын. А мама думала, что папа говорит неправду. Но еще один сын родился в той семье. Вот так люди использовали *цуур* раньше.

Н. Буяндэлгэр: Например, мы ставим *цуур* где-то вверху помещения, нельзя ставить *цуур* внизу. И еще двумя руками мы держим *цуур*. Когда мы

идем, то кладем *цуур* в рукав халата. Еще мы не кладем *цуур* за ремень. И когда мы ездим верхом, тогда мы привязываем *цуур* к хвосту коня.

Играют на *цууре* при рождении ребенка и принесении жертвы в честь духов. Жертвоприношение производилось на специальном сооружении из груды камней и веток, предназначенном для принесения жертвы на праздниках. Также играют на *цууре*, чтобы отпугнуть злых духов. Если *цуур* звучит прекрасно, то люди радуются и верят, что весь год не случится ничего плохого. Некоторые приглашают *цуурчи* перед соревнованиями лошадей, чтобы играли на *цууре*, так как это воздействует на коня положительно.

Лежащая корова, когда мы ставим ей любую музыку на кассете, не обращает внимания на это. А если играют на *цууре*, то коровы настораживаются и смотрят на *цуурчи*, то есть их поведение меняется. Когда люди играют на морин хуре, происходит то же самое. Скот явно реагирует на музыку. Один раз я играл на *цууре*, и тогда все лошади становились на место, они ходили друг за другом, и слушали музыку *цуура*.

Б. Загджав: Вечером, на праздниках, на праздновании белого месяца и во время стрижки волос ребенка урианхайцы играют на *цууре*. Наш дедушка играл наигрыш «Восхваление Алтая» и «Восхваление Хангая» в первый день Белого месяца (ЛАТС. 2014-005).

А. Балдандорж: *Цуур* обладает свойством призыва, потому что, по древней традиции, урианхайцы радовали *цууром* родной Алтай и вызывали его духов. Во время охоты они играли на *цууре*, чтобы привлечь добычу. Так что этот инструмент связан с тайным миром, о котором мы не знаем. По нашему обычаю мы играем на *цууре*, чтобы увеличивать милость Алтая. Также играют на *цууре* во время принесения жертвы в честь духов. Я думаю, что этот *цуур* может связать людей, которые живут в Алтайском

крае, с тайным миром или духами Алтая. Например, когда зимой случается гололедица в Алтае, тогда урианхайцы на месте жертвоприношения исполняют эпос и играют на *цууре*. То есть урианхайцы ублажают Алтай. После исполнения эпоса и игры на *цууре* исчезает гололедица в Алтайском крае. Еще когда долго не идет дождь, тогда тоже люди играют на *цууре* и исполняют эпос, чтобы прекратилась засуха. В древности люди были связаны с природой. Поэтому этот *цуур* является мостом, который нас связывает с тайным миром природы (ЛАТС. 2014-003).

Н. Амартувшин: Наранцогт был костоправом. Если в какой-то семье играют на *цууре*, то люди считают что, *цуур* им приносит счастье. Например, *цуурчи* думают, что хорошо играть в семье где дети. А если мелодия *цуура* в середине игры обрывается, то это нехорошо. Если *цуур* звучит непрерывно, то считается очень хорошо – весь год для членов этой семьи будет удачным. После празднования Нового года урианхайцы играют на *цууре* и *тобшуре*, 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).

Ш. Баянмунх: В нашей традиции если *цуур* звучит дома или на вершине горы, то это очень хорошо. Давным-давно люди использовали этот инструмент для вызова хозяина Алтая. Они спрашивают о чем-то хозяина Алтая (ЛАТС. 2013-007).

4. 6. Об изготовлении *цуура*

Н. Батхуяг: Изготавливают *цуур* из тонких кусков лиственницы сибирской. Лиственница сибирская состоит из трех слоев. И выбирают белый слой из них. Потому что очень хорошо звучит *цуур*, который изготовлен из белого слоя. И ещё изготавливаем из ивы. Звучание *цуура*

зависит от материала и длины. Если неправильная длина, тогда совсем на нем не получается играть (ЛАТС. 2012-001).

Б. Мунгунцоож: В нашей провинции почти не растут деревья, и поэтому после того, как отрезают часть от жерди [которой поддерживается верхний круг юрты – Т. С.], из этой части изготавливают *цуур* (ЛАТС. 2012-003).

Э. Баатаржав: В Шинжиане растут деревья, а в Монголии (Ховд, Баян-Ульги) не растут. Люди западной Монголии в основном изготавливают из жерди юрты (сушеное дерево), потому что почти не растет дерево. Об этом рассказывается в фильме «Деревянный *цуур* гуннов». Кроме того в Шинжиане, где находится река Эв, растет трава борщевик, от которого изготавливают *цуур* с тремя отверстиями. *Цуур*, сделанный из борщевика, не надо орошать водой. А *цуур*, сделанный из жерди, надо орошать с водой. Когда я был маленьким мальчиком, *цуурчи* выносили чашку из белого мешка, в ее наливали воду и орошали *цуур*. Отсюда можем видеть, что тогда люди относились с уважением к этому инструменту (ЛАТС. 2012-004).

Н. Дамдиндорж: *Цуур* должен соответствовать объему дыхания исполнителя (ЛАТС. 2012-002).

Н. Отгонхуу: Длина *цуура* около 40-50 см. Сначала надо разрезать пополам дерево, а потом склеивать и обматывать чем-нибудь. *Цуур*, который сделан из бамбука, очень хорошо звучит (ЛАТС. 2013-001).

Б. Болд: С точки зрения размеров у последних *цууров* очень много ошибок. Средний *цуур* – 5 *барим*. А большой *цуур* равен 8 или 9 *баримам*. Чем больше *цуур*, тем более густые звуки он издает. Чем уже *цуур*, тем более тонкие звуки издаются. *Цуур*, сделанный из жерди, которая поддерживает верхний круг юрты, звучит лучше, чем сделанный из других

видов деревьев. Во время грозы у сибирской лиственницы отходит кора. Лиственница сибирская состоит из трех слоев. Мы берем второй слой или древесную кору и кладём в воду на один день, для того чтобы она размягчалась. Тогда размокшее дерево принимает форму *цуура*. Тогда сразу надо обмотать его пищеводом овцы. Для того, чтобы сделать 3 отверстия, сначала снизу делаем первое отверстие на уровне одного *барима*, это получается между первым и вторым пальцами. Потом после первого отверстия на уровне второго сустава пальца между вторым и третьим пальцами надо делать второе отверстие. Наконец, от второго отверстия на расстоянии одного *барима* на уровне третьего сустава пальца между первым и вторым пальцами надо делать третье отверстие (ЛАТС. 2013-003).

Г. Нямжанцан: *Цуур* изготавливается из сибирской лиственницы или кедра. Я заметил, что через какое-то время в верхней части *цуура* остается след от зубов, потому что *цуурчи* держит инструмент между зубами. На самом деле дерево мягкое. В общем, я подумал, почему нельзя сделать верхнюю часть *цуура* из твердого дерева? И я предложил Байгальжаву (мастеру) сделать из твердого дерева верхнюю и нижнюю части *цуура*, а затем обернуть их козьим ремнем. (ЛАТС. 2013-005).

Б. Наранбат: Ясно, что этот инструмент является настоящим монгольским музыкальным инструментом. В то время *цуур*, который изготовлен из злаковых растений или ветки, является временным инструментом. Скотовод берет эти растения и делает три отверстия. И когда кто-то пас скот с утра до вечера, тогда он дул на нем. Потом, когда человек идет обратно домой, тогда свой инструмент он может выбросить. Можно сказать, что раньше этот инструмент был одноразовым. В процессе развития *цуура* постепенно люди стали изготавливать его из сибирской лиственницы.

И снаружи надо обмотать все части сухожилием овцы, а сами дощечки соединить белой оболочкой пищевода овцы (ЛАТС. 2014-001).

В общем-то, из поколения в поколение передается традиция изготовления *цуура*. Например: мой дедушка, папа, брат делали *цуур*. Как бы из нашей семьи распространяется традиция изготовления *цуура*. Во-первых, надо выбрать дерево, во-вторых надо, разрезать пополам, в-третьих надо, сделать дерево полым, в-четвертых, надо склеить части дерева. А также если долго варим кожу и мясо телянка, то получается клей. Только для того, чтобы, сварить клей, надо 24 часа. В-пятых, надо обмотать *цуур* сухожилием. Снаружи это выглядит так, как будто все скотчем покрыли. В-шестых, надо покрывать все пищеводом овцы и в конце концов надо сушить в тени. Если так изготавливаем *цуур*, то он может сохраняться 50, 60 лет. На таком *цууре* можем играть долгие годы, он имеет настоящее природное качество.

Конечно, можно делать *цуур* из сосны или кедра. Просто звук *цуура* меняется в таком случае. В общем-то, сибирская лиственница подходит для изготовления *цуура*.

Чтобы сделать 3 отверстия, надо измерить расстояние между отверстиями сначала четырьмя пальцами (по современному методу измерения – 8 см), потом тремя пальцами (6 см) и в конце опять четырьмя пальцами (8 см). А диаметр отверстия должен соответствовать подушечке пальца пятилетнего ребенка. То есть по современному методу измерения это 0,7 см. Дальше надо отмерить два *соома* (ЛАТС. 2013-002).

Б. Болд: У моего дедушки (Ханхай Рэнцэн) был *цуур* 5 *баримов*. Его *цуур* был коротким и толстым. Современные *цууры* стали делать с отверстиями на разном расстоянии (ЛАТС. 2013-003).

Д. Чинтулга: Сначала я смотрю разные виды дерева и выбираю из сухого дерева. После разрезания пополам дерева, я строгаю дерево рубанком чтобы оно приняло форму *цуура*. И дальше я выдалбливаю каждую половину, чтобы они стали полыми. Потом склеиваю эти полые бруски простым клеем для дерева и обматываю ниткой. В конце покрываю поверхность лаком, чтобы *цуур* стал приятным на вид. Чтобы сделать отверстия, надо измерить расстояние между ними сначала 4-мя пальцами, потом 3-мя пальцами и в конце 4-мя пальцами. Если у того человека большой объем дыхания, то можно сделать широкий *цуур*. Если небольшой объем дыхания, то узенький *цуур* лучше (ЛАТС. 2013-004).

Н. Буяндэлгэр: Давным-давно люди изготвливали *цуур* из злаковых растений. Легко можно делать три отверстия на стеблях злаковых растений. В основном они растут в тех местах стороне Алтая, где течёт Эв-река. Люди когда пасут скот, тогда эти растения видят на пастбище. Пастухи делают на них три отверстия и весь день играют на таком музыкальном инструменте во время пастьбы.

А в наших местах на этой стороне Алтая почти не растут злаковые растения. Сначала надо выбрать дерево, которое должно раскалываться на две ровные части. После выдалбливания эти две отдельные части надо склеить. Я сейчас в последнее время не стал обматывать сухожилием. Просто я схватываю кольцом три части *цуура*. Потому что такие *цууры* подходят для обучения. Если слишком большой или слишком маленький диаметр верхней и нижней частей *цуура*, то инструмент не звучит. Более важно не ошибиться в измерении диаметра верхней части *цуура*. Вот так мы измеряем длину *цуура* рукой до подмышки (показывает). Если *цуурчи* был высоким, то *цуур* был длинным.

Длина *цуура* зависит от самого человека. Поэтому бывает разная длина у *цуура*. Но в настоящее время, чтобы *цуур* был с одной настройкой, появляется стандарт изготовления *цуура*. Мы там используем традиционный метод изготовления *цуура*, и получаются разные инструменты с одной настройкой. Тогда люди могут играть одну мелодию вместе.

Люди изготавливают короткий *цуур* для детей. Например, если *цуур* длиной 40 см, то изменяются все расстояния между отверстиями. По моему мнению, общий один стандарт для *цуура* – хорошо. Дети могут играть и на большом *цууре* (ЛАТС. 2014-002).

Б. Загджав: *Цуур* изготавливается из сибирской лиственницы. В настоящее время люди начали изготавливать *цуур* из разных пород дерева. Но я думаю, что лучше звучит *цуур*, который изготовлен из сибирской лиственницы.

Мы измеряем длину *цуура* пальцами и рукой. Длина *цуура* соотносится с объемом дыхания человека. Поэтому у детей не хватает дыхания, чтобы играть взрослому на *цууре*. Для детей изготавливаются короткие *цууры*, а длинные – для взрослых (ЛАТС. 2014-005).

А. Балдандорж: Я обычно изготавливаю *цуур* из сибирской лиственницы. Внутри сибирской лиственницы есть твердая часть. Надо вынуть эту твердую часть из центра сибирской лиственницы. Чем тверже она, тем лучше звучит *цуур*.

В нашем родном месте растет растение *цооргоно* со стволом, который похож на бамбук. Можно изготавливать *цуур* из этого растения.

Длина *цуура* зависит от *цуурчи*. Например, она зависит от объема дыхания и организма человека. Если я играю на слишком коротком *цууре*, то мое дыхание не помещается в *цуур* и он звучит неправильно. Если у

человека маленький объем дыхания, то *цуур* не звучит. Поэтому надо изготавливать *цуур* для каждого человека индивидуально.

Чтобы делать три отверстия, я отмеряю снизу 4, 3 и еще 4 пальца между отверстиями. А также до верхнего отверстия надо взять одну большую пядь и одну малую пядь (ЛАТС. 2014-003).

Н. Амартувшин: Интересно, что растение *цооргоно* являлось растением, из которого раньше люди изготавливали *цуур*. Сейчас изготавливают *цуур* из сибирской лиственницы. Сибирскую лиственницу разрезают на две части, выдалбливают их и затем склеивают.

У женщин и мужчин бывают разные голоса. Например, у мужчины есть два разных голоса. У *цуурчи* тоже самое. Например, мой голос похож на баритон. Этому *цуур* должен соответствовать. Если у человека тенор, то мой *цуур* для него слишком большой, поэтому не звучит. Это пока никто не исследовал (ЛАТС. 2014-004).

Н. Санжаадорж: Исследователь Ж. Бадраа объяснил, что *цуур* возник из трубчатого растения. Везде растут такие растения. Если на таких растениях делают три отверстия, они сразу звучат. Есть разные виды таких растений. Например, бамбук и т. д. Когда пастух пас скот, тогда он мог использовать эти растения и играть. Но такие инструменты бывают очень хрупкие, то есть временные. Я сам изготавливал такой инструмент и делал вот такой деревянный футляр для своего *цуура* (показывает).

Раньше люди разрезали сибирскую лиственницу на две части, потом выдалбливали их и потом обратно склеивали. Снаружи *цуур* покрывали пищеводом овцы, чтобы не выходил воздух из склеенных частей *цуура*. Еще люди смачивали водой *цуур*. Сейчас изготовление *цуура* несколько похоже на традиционный метод изготовления. Начали изготавливать *цуур* из разных пород деревьев. Я тоже пробовал изготавливать *цуур* из разных пород. Этот

инструмент изготовлен мной. Я склеивал его из двух разных пород дерева. А есть вот такой *цуур*, который тоже изготовлен мной недавно. Я здесь не склеивал, а обматывал части дерева.

Раньше люди измеряли *цуур* 4-мя 3-мя и 4-мя пальцами, чтобы сделать 3 отверстия. А в настоящее время очень тщательно размечают три отверстия, чтобы они соответствовали настройкам *цуура*. У более длинного, чем обычный *цуур*, другая настройка. То есть от длины инструмента зависит настройка *цуура* (ЛАТС. 2014-007).

Н. Сэнгэдорж: Старики не знают такой порядок обучения. Важно, что *цуурчи* должен иметь хорошее дыхание. Во-вторых *цуурчи* не должны курить сигареты или привыкать к плохим привычкам. Потому что такие привычки плохо влияют на лёгкие. А также надо заботиться о своем горле. Нужно его закалять. То есть люди должны переходить ногами холодную реку летом и греться на жаре. Надо быть терпеливыми в любой ситуации, на холоде или на жаре. Надо учиться играть на *цууре* со своей постановкой, как удобно.

Сначала совсем не звучат звуки на *цууре*. Хотя мы просто свистим, тогда звучит свист. Нет никакого результата после первого опыта игры на *цууре*. После 5-6 дней извлекаются чуть-чуть звуки на *цууре*. Дальше спустя 2-3 месяца извлекаются звуки, которые слегка похожи на звуки *цуура*. От повторения люди устают, это зависит от физиологии человека. Конечно, надо заниматься постоянно, чтобы получить хороший результат (ЛАТС. 2014-006).

4. 7. *Цуур* и горловое пение

Б. Мунгунцоож: Из горла выжимаем низкий голос. Такое ощущение во время игры, как будто нажимаем на отверстия, как будто воздух толкаем вверх (ЛАТС. 2012-003).

Н. Дамдиндорж: На основе дыхания грудной полости издаются горлом прижатые звуки. Второй голос у *цуура* – почти как у горлового пения и эпоса урианхайцев. *Цуур* отличается тем, что звучит почти как горловое пение. На самом деле горловое пение происходит из урианхая. Эпос, горловое пение, *цуур* – они из урианхая (ЛАТС. 2012-002).

Э. Баатаржав: Музыкальный инструмент *цуур* с горловым пением – братья. Много лет назад я давал репортаж в газету о том, что *цуур*, горловое пение и эпос связаны между собой неразрывно. Наполовину игра на *цууре* представляет собой горловое пение. Из пения *урианхайского* эпоса можно услышать две разные постановки горла: 1) «выжимание» горла 2) «скрежет» горлом. Эти две постановки скрываются под горловым пением. Просто люди не замечают участие техники горлового пения. Идет такой звук из горла, когда играем на *цууре*. Такое пение горлом звучит все время под основным звуком *цуура*.

Цуур похож на горловое пение. Когда люди поют горловое пение, тогда много мышц работает и большое дыхание требуется. *Цуур* такой же, как и горловое пение. Нельзя играть закрытым дыханием, а игра на *цууре* зависит от объема дыхания. Монголы Шинжиана поют горловое пение, которое оттуда распространилось среди людей Внутренней Монголии. Люди, живущие в Туве, Монголии и Якутии, поют горловое пение (ЛАТС. 2012-004).

Н. Журмэддорж: По моему мнению, при игре на *цууре* звучат особые звуки горлового пения. Например, так слышатся звуки горлового пения,

когда горло сжато [показывает]. Есть *хархираа*, одна из техник горлового пения. Например, так звучит *хархираа* горлового пения вместе со свистом [показывает]. Мне кажется, мелодия звучит через свист, а басовые звуки идут от горла. Так что один принцип существует между *цууром* и горловым пением *хархираа*. Таким образом *цуур* неразрывно связан с горловым пением. И еще хочу отметить, что можно сыграть на *цууре* наигрыши горлового пения или наоборот (ЛАТС. 2012-005).

Н. Отгонхуу: Горловое пение – искусство дыхания. Деревянный *цуур* тоже использует искусство дыхания, т. е. можно сказать, что звуки на *цууре* похожи на горловое пение. Искусство дыхания *цуура* схоже с горловым пением. При игре на *цууре* звучат два голоса, т. е. как и при горловом пении. Есть три разные техники горлового пения. Когда поют горловое пение, тогда издаются звуки голосом, из горла и из груди. На *цууре* в одно время издаются два звука, как в горловом пении (ЛАТС. 2013-001).

Б. Наранбат: Неодинаковая техника у *цуура* и горлового пения. У *цуура* очень тонкий звук. А при горловом пении, надо напрягать мышцы живота. Когда играют на *цууре*, не надо так напрягать мышцы живота. После пяти наигрышей люди уже устают. Но эпос, *цуур* и горловое пение, все они имеют качество горлового пения, т. е. у эпоса, у *цуура* и горлового пения есть нижний голос. Но у них есть разница. Например, если мы имеем горловое пение, то только нижний голос производится с силой. А в эпосе нижний голос производится в горле, в это время еще звучит и верхний голос, а исполнитель одновременно играет на *тобшуре*. А при игре на *цууре*, сделанном из дерева, звук производится при помощи воздуха, возникает свист (ЛАТС. 2013-002).

Д. Чинтулга: Нижний голос эпоса происходит из горлового пения. По-моему, может быть первым появилось горловое пение. Эпос и горловое

пение между собой неразрывно связаны. Когда исполняют эпос, тогда нижний голос участвует (ЛАТС. 2013-004).

Н. Буяндэлгэр: Горловое пение тувинцев великолепно. Мелодия горлового пения тувинцев похожа на мелодию *цуура*. Когда я был маленьким мальчиком, у тувинцев было развито горловое пение, очень красивое. В провинции Баян-Ульги было много людей, которые использовали горловое пение. Позже горловое пение широко распространилось из сомонов Чандмань и Муст провинции Ховд, которые восприняли традиции горлового пения от тувинцев.

Есть возможность исполнить мелодию *цуура* при горловом пении. Но невозможно играть на *цууре* мелодию горлового пения, потому что *цуур* имеет всего лишь 3 отверстия. Но на *цууре* можно играть мелодию, изображающую природу, для этого достаточно трех отверстий. Монголы могут успокоить окружающую природу. Они умирят скот, сильное землетрясение своими песнями и наигрышами (ЛАТС. 2014-002).

Б. Наранбат: Два звука извлекаются одновременно на *цууре* и при горловом пении – в этом их схожесть. Но метод извлечения звука отличается. Например, при горловом пении мышцы живота становятся крепкими и звуки получаются сдавленными. Вот так мой живот становится крепким. И наоборот, на *цууре* играют мягко, и нельзя напрягать мышцы живота. Надо зажимать глотку, чтобы извлечь басовые звуки. Сказители могут исполнять эпос подряд несколько дней без усталости. А когда исполняют горловое пение, тогда они получают большое напряжение. Поэтому исполнители горлового пения устают быстро. Вот так громко. А на *цууре* просто мягко надо играть. Поэтому есть большая разница между приемами игры на *цууре*, горловым пением и эпосом. Нижний голос, когда играют на *цууре*, входит в *цуур* изо рта. Вот такие длинные звуки

[показывает]. А у горлового пения вот такие зажатые звуки [показывает]. Вот такие три разные техники звукоизвлечения. То есть первая техника – сильная, вторая – мягкая, третья – ловкая. Если мы слушаем их, то они похожи друг на друга. Из за этого некоторые думают, что у них одинаковая техника (ЛАТС. 2014-001).

А. Балдандорж: Есть много схожего между *цууром* и горловым пением. Но когда исполняют горловое пение, тогда свистят горлом и сжимают язык. А также исполнители выпускают воздух толчками и используют зубной свист, который образуется между твёрдым нёбом и языком. *Цуурчи* извлекают нижний голос горлом, а также изменяют звуки на инструменте толчками дыхания. Так что они схожи между собой. Например, когда мы играем, тогда вот такой нижний голос звучит. Этот нижний голос не отличается от горлового пения. У *цуура* этот нижний голос звучит октавой выше с сжатием горла, а у *цуура* октавой ниже без сжатия. Нет разницы между нижними голосами *цуура* и горлового пения. Только нижний голос *цуура* звучит низко. А нижний голос горлового пения звучит выше и сдавленно.

Можно исполнять мелодии *цуура* горловым пением. Но невозможно играть на *цууре* мелодии горлового пения. Потому что у *цуура* всего лишь три отверстия (ЛАТС. 2014-003).

Н. Амартувшин: Когда исполняют горловое пение, тогда исполнитель берет нижний голос как при игре на *цууре*, но со сжиманием горла. И исполняют мелодию движением языка. А *цуурчи* извлекают нижний голос без сжатия, то есть простым звуком голоса. Мелодия *цуура* исполняется вместе с этим нижним голосом. Схожесть в том, что в одно время звучат два голоса. А со стороны техники извлечения звуков они отличаются друг от друга. Можно исполнять горловым пением мелодии

цуура. А на *цууре* невозможно играть мелодии горлового пения, потому что при горловом пении 5 нот звучат (до, ре, ми, соль, ля). А у *цуура* 4 ноты (до, ре, ми и соль) (ЛАТС. 2014-004).

Н. Санжаадорж: Во-первых, между *цууром* и горловым пением есть одно общее правило дыхания. Во-вторых, одновременно два голоса звучат и на *цууре*, и при горловом пении. Конечно, также есть различие между *цууром* и горловым пением. Например, при горловом пении звучит больше нот, чем на *цууре*.

Вообще-то, они отличаются друг от друга. Когда мы слушаем запись Наранцогта, тогда нижний голос звучит как обычный голос без сжатия. Но некоторые люди извлекают нижний голос со сжатием, когда они играют на *цууре*, а некоторые играют на *цууре* совсем без нижнего голоса (ЛАТС. 2014-007).

Н. Сэнгэдорж: Во время игры на *цууре*, нижний голос не изменяется, т. е. он звучит на одной ноте, так же, как горловое пение. А в верхнем голосе идет мелодия. Этот принцип одинаков у *цуура* и горлового пения. Нижний голос *цуура* – простые звуки горла, которые не похожи с нижним голосом горлового пения. У моего *цуура* только одна основная настройка, для которой мой голос должен соответствовать. А если я исполняю горловое пение, то могу петь с любой ноты, потому что это не зависит от какой-то определённой настройки *цуура* (ЛАТС. 2014-006).

4. 8. Рассказы о П. Наранцогте

Б. Мунгунцоож: Нам только известно, что моему дедушке передавалась традиция по наследству. И он – пятое или седьмое поколение. Ни от кого не слышала хорошее исполнение, кроме как от моего дедушки. Когда он играет на *цууре*, какое-то клокотание слышится, как будто «лук -

лук», а у других не звучит такого клокотания. Мой дедушка играл без перерыва в течении одной минуты (ЛАТС. 2012-003).

Э. Баатаржав: Когда я начал ходить в школу, Наранцогт с семьей переселился в Ховд из Баян-Ульгий. Я дружил с его сыном Гомбожавом, который играл на *цууре*. С того момента начал я начал учиться от Наранцогта, и много лет спустя вместе мы участвовали в разных концертах, которые организовались в сомоне (ЛАТС. 2012-004).

Н. Дамдиндорж: Сейчас уже нету старых людей, которые играют на *цууре*. Много лет назад Наранцогт с семьей переселился из сомона Буянт провинции Баян-Ульгий. Тогда я был маленьким, он пришел в наш дом с инструментами, которые изготовлены им. Он изготовил *цуур* для многих и научил их играть на *цууре*. Говорят, что до 1950-го года много семей имели музыкальный инструмент *цуур*. Когда Наранцогт много раз играл на *цууре* в нашем доме, тогда я ничего не понимал. Такое ощущение, что звучит как будто одна мелодия. И после окончания школы я стал студентом в Улан-Баторе вместе с Гомбожавом. Он играл на *цууре*, а я на *тобшуре* пел эпос. С того времени я начал интересоваться *цууром* (ЛАТС. 2012-002).

Б. Болд: П. Наранцогт является самым известным *цуурчи* среди урианхайцев в Монголии. Он имел талант из природы. Он передал традицию *цуура* своим детям (Буяндэлгэр, Наранбат, Загджав). И в настоящее время от их семьи идёт эта традиция. Известный *цуурчи* Наранцогт играл много наигрышей *урианхайского* народа на *цууре*. Есть более 30 или 40 наигрышей. Я слышал более 10 из них. Он играет много наигрышей (ЛАТС. 2013-003).

Д. Чинтулга: Не слышал о других преподавателях, кроме Наранцогта. Говорят, что он распространил традицию *цуура* в Монголии (ЛАТС. 2013-004).

Б. Наранбат: Наранцогт смог сохранить традицию и распространил ее. Можно сказать, что почти все *цуурчи* Монголии у него учились играть на *цууре*. А мой дедушка в 1998-ом году открыл кружок «Озеро Дуут» *цуура* и эпоса вместе со сказителем Авирмэдом в сомоне Дуут провинции Ховд. Этот кружок сейчас является началом современных *цуурчи*.

Б. Загджав: Когда люди заболели, тогда он играл на *цууре*. Два раза видел, как он лечил заболевших людей (ЛАТС. 2014-005).

А. Балдандорж: Паарай Наранцогт был урианхайцем Алтая. Когда мне было 16, 17 лет, тогда ему было около 70 лет. Он так любил преподавать игру на *цууре* людям. Поэтому очень активно и от души преподавал молодым людям, чтобы передавалась традиция *цуура*. Иногда сам приходил в наш дом на два дня, чтобы преподавать нам (ЛАТС. 2014-003).

Н. Амартувшин: Наранцогт играл более десяти наигрышей, которые я записал и оттуда научился их играть на *цууре*. В основном наигрыши наделяют функцией вызова духов природы, что связано с обожествлением сил природы. Наш преподаватель Наранцогт 15 числа Белого месяца специально приносил жертвоприношение духам в горах. И он там в горах играл на *цууре*. Я с ним ходил тогда (ЛАТС. 2014-004).

Н. Сэнгэдорж: Я с 6 лет начал заниматься горловым пением. В 1979 году я семьей приехал в Дуут провинции Ховд. В 1979-1982 годах работал заведующим клубом, тогда только узнал о *цууре*. Там я познакомился с Наранцогтом и от него первый раз услышал мелодию *цуура* в 1979 году. С 1981 года у Наранцогта учился играть на *цууре*, который относился ко мне очень хорошо. У меня есть *цуур*, который подарен Наранцогтом. Иногда он ночевал у в моем доме и учил меня играть на *цууре*. Наранцогт был прекрасным человеком (ЛАТС. 2014-006).

Ш. Баянмунх: Наранцогт знал очень много наигрышей, которые связаны с народными обрядами. По-моему, есть наигрыш «Призыв хозяина Алтая». Он (Наранцогт) был необычным человеком, который владел магией. Он умел вправлять кости и владел прижиганием иглой.

Он был простым пастухом, хорошо владел методом магии. Например, если ребенок боялся темноты или чего-то, то он мог вернуть ребенка в нормальное состояние. И если на лице ребенка появляются язвы, то после того, как он дунет, сразу исчезают те язвы с лица. Люди говорят, что он владел большой магией и заклинаниями. В Дууте провинции Ховда есть очень большие горы, наверное, уже ты видела. Наранцогт играл на *цууре* на вершине высоких гор. У меня была кассета, на которой записаны 45 наигрышей. Я отдал её Наранбату... (ЛАТС. 2013-007).

4. 9. О гадании П. Наранцогта при помощи *цуура*

Б. Мунгунцоож: Однажды в Дууте дедушку пригласила одна семья, чтобы он выгнал злых духов. Но почему-то *цуур* совсем не мог играть, не звучал никак. Придя в дом, дедушка рассказывал, что не было ни одного случая, в котором не звучал его *цуур*. Почему-то совсем не звучал в той семье, значит, может случиться какой-то несчастный случай с ними. Вскоре муж и жена умерли из-за аварии. Так что этот инструмент связан с тайным миром. А мой дедушка переселился из Баян-Ульги провинции в Ховд в 1970 году. Говорят что, его *цуур* ему подсказал: «Переселяйся в место, где есть горы с белыми снегами». Он блуждал и переселился в Дуут, в котором находятся горы с малым снегом. Вообще есть снежные горы Хайрхан в самоне Мунх. Раз уже переселился в Дуут, тогда надо жить, из этого места можно видеть те снежные горы Хайрхан. И мой дедушка начал жить на

высоком месте с названием Муухаа Мээрэн, от которого видны снежные горы Хайрхан (ЛАТС. 2012-003).

Б. Наранбат: Мой дедушка был известен в западных провинциях по гаданию на камнях. По моему мнению, те *цууры*, которые изготавливались из животных, передают подобные ощущения. Конечно, все эти гадания невозможно достоверно доказать, просто так люди думают. Можно гадать по *цууру* о женихе и невесте. Например, с кем-то встречаясь, нужно играть на *цууре*. Если *цуур* звучит хорошо, то считается, что все будет хорошо. Ну например я играю для вас, если я играю с силой, то у вас что-то будет плохо. Но при этом *цуурчи* не всегда говорит об этом человеку (ЛАТС. 2013-002).

Наранбат: Когда я бываю в провинциях Ховд и Баян-Ульги, ровесники Наранцогта (Даваажав из сомона Чандмань провинции Ховд, Дэчин из провинции Баян-Ульги, Зинам из провинции Увс) рассказывают разные истории с гаданием моего дедушки. Он гадал при помощи *цуура* и камня многим людям (ЛАТС. 2014-001).

Буяндэлгэр: Он так хорошо угадывал, когда я спрячу в руках что-то. Он сразу мог сказать, что в моих руках. Он был таким замечательным человеком (ЛАТС. 2014-002).

Постоянно люди привозили моего отца в свой дом, чтобы мой папа гадал об их будущей жизни. Они на лошадях ездят с моим папой в их дом. Недавно в Улан-Баторе один незнакомый человек сказал так: «Ох, твой папа так гадал на *цууре*». И еще один человек из провинции Говь-Алтай тоже говорил об этом (ЛАТС. 2014-002).

А. Балдандорж: Наранцогт часто уходил в горы или на место жертвоприношения в Алтае. Вообще, эта правда, что он гадал на *цууре*. Мне интересно, способность гадания была у него или у *цуура*. Может, он

медитировал сам или использовал для этого инструмент. Наранцогт был связан с тайным миром (ЛАТС. 2014-003).

Ш. Баянмунх: Наранцогт гадал на сорок одном камне. Ты, наверно, не поверишь. Например, я что-то (например, очки) прячу в руках, чтобы было ему не видно. Он приблизительно отгадывал так: «В руках твоих стекла с двумя руками» (ЛАТС. 2013-007).

4. 10. О различных исполнителях на *цууре*

Э. Баатаржав: Когда я был маленьким, первый раз слушала игру Авирмэда в Дууте. Каждая семья не имела этот инструмент, а только некоторые из урианхайцев играли. Когда снег тает, урианхайцы, проживающие в двух сторонах Алтая, встречались вместе. Был *цуурчи* с именем Ирдиш, который несколько лет лет назад умер. В самоне Хандгайт, который находится в Шинжиане, живут люди с именами Чулуунбат и Батбаяр, которые являются внуками Ирдиша. Они сейчас живут в горах, никуда не уезжают (ЛАТС. 2012-004).

Б. Наранбат: Было много *цуурчи* в 1930-1940 годы. После этого периода были многие неизвестные *цуурчи*. Например, Дува Паалаг, родственник моего дедушки Шигшээна из провинции Баян-Ульги.

Например, один раз одна верблюдица отвергла своего верблюженка. И *цуурчи* Тумур играл на *цууре* два дня, чтобы та верблюдица приняла своего верблюженка. Верблюдица приняла своего верблюжонка как родного после его игры на *цууре*. Его ученик Сух, которому сейчас 80 лет, видел этот случай. Я слышал имена некоторых *цуурчи* из сомона Дуут, но не слышал их игру на *цууре*.

Есть ученики дедушки Наранцогта – Э. Баатаржав, Ш. Баянмунх, А. Балдандорж, Н. Амартувшин, Алтангэрэл. В провинции Хэнтий живут

урианхайцы Дандар Хорхой, Бэгз и Даваажав, которых дедушка научил играть на *цууре*. Их отправляли из провинции Баян-Ульги жить в провинцию Хэнтий. Они относятся *цууру* с уважением, поэтому стараются играть на этом инструменте (ЛАТС. 2014-001).

Н. Буяндэлгэр: Были *цуурчи* Мунх Хавтгай и Авирмэд. Мунх Хавтгай умер в 1980-х годах, он хорошо играл на *цууре*. Я слушал его хорошую игру на *цууре*. Папа его привел домой. Мунх Хавтгай играл на *цууре* неплохо. И папа спрашивал, где он научился играть на *цууре*. Он говорил о том, что когда в 1930-х годах был заключен в «черную юрту» [тюрьму – Т. С.] Китая, там был один старый *цуурчи*, который научил его играть на *цууре*.

Мой младший брат Н. Гомбожав хорошо играл на *цууре*. Много лет назад он умер. Его вы можете видеть в документальном фильме «Древянный *цуур* гуннов». В провинции Баян-Ульги был *цуурчи* Цэдэн-Иш, который был сын брата моего отца. Мой папа тоже научил его играть на *цууре*. Недавно он умер (ЛАТС. 2014-002).

Б. Болд: Мой преподаватель был лучшим исполнителем народной музыки в Монголии. Он умер в прошлом году, ему было больше шестидесяти лет. Его звали Цэдэн-Иш, он был сыном сестры Наранцогта. Когда он играл на *цууре*, все части его лица двигались, и даже глаза. Наверно, все мышцы работали. В обычной ситуации Цэдэн-Иш так хорошо играл, а на сцене из-за сценического волнения не мог играть (ЛАТС. 2013-003).

П. Гармаа: Дандар Хорхой сейчас живет в провинции Хэнтий, а тогда был молодым и играл на *цууре*. А ты был знаком с моим дядей по имени Насанбат, который недавно умер. Он тоже играл очень хорошо, он часто участвовал в смотрах исполнителей народной музыки. Тогда я был совсем

маленьким, наверно еще ты не родился. Сейчас есть в самоне Алтай старик по имени Бэгз. Когда он был молодым, он играл на *цууре*, но не так хорошо (ЛАТС. 2013-003).

Г. Нямжанцан: Исполнитель горлового пения Болдэрдэнэ начал интресоваться *цууром*. В ансамбле национальной песни и танца работал народный певец Ш. Баянмөнх, который научился играть на *цууре* у П. Наранцогта (ЛАТС. 2013-005).

А. Балдандорж: Да, были другие *цуурчи*. Были *цуурчи* Ядам в сомоне Цэнгэл и Ядамсурэн в сомоне Алтанцугц провинции Баян-Ульги. Я слышал о таких *цуурчи* (ЛАТС. 2014-002).

4. 11. Об урианхайцах

Э. Баатаржав: Люди знают об урианхайцах как об этносе, известном только после Чингисханского периода. Но когда я путешествую по миру, тогда я вижу, что они живут в разных местах. Например в Якутии живут урианхайцы. Интересно, что они говорят на турецком языке и их называют сахайскими урианхайцами. В Туве некоторые люди себя называют урианхайцами и тувинацами. В тюркоязычных странах есть некоторые люди-урианхайцы, и есть гора и река с названием *Урианхай*. Недавно я был в Казахстане, узнал о том, что вблизи озера Иссыкуль давным-давно жили урианхайцы и еще к ним переселились калмыки. Это свидетельствует о том, что 400 лет тому назад одни калмыки жили на Иссыкуле, а другие калмыки переселились в Россию. Так что надо подробно исследовать историю урианхая. Понятно, что история урианхая начинается с древнего времени. В китайской истории называли урианхайцев «вулианхайцами». И есть одна большая книга, посвященная истории *Вулианхая*. Оттуда можно узнать о

происхождении кочевого образа жизни и цивилизации монголов (ЛАТС. 2012-004).

4. 12. Об исследователях монгольской музыки

Б. Мунгунцоож: Приехал исследователь Акира Камимура из Японии, который записывал много наигрышей каждый год. Он написал книгу о моем дедушке и приехал на похороны его. И еще исследователь из Франции написал книгу с диском, от которой можно узнать о *цууре* (ЛАТС. 2012-003).

Э. Баатаржав: Я – человек, овладевший *цууром*, так что целью моей жизни является следование *цууру* в целом, и уже есть результат. Три голоса воспроизводятся этим инструментом. Первый раз я сам заметил три голоса *цуура*. Когда мы поем, возникает один голос, если горловое пение – два голоса, а от *цуура* – три голоса. На практике ощутив возникновение трех голосов, я написал об этом в книге.

После прослушивания все говорят, что в глазах видятся высокие горы. И еще люди из Японии сказали так: «*Цуур* напоминает величественные горы, воду». Один человек сказал, что *цуур* это «инструмент, пришедший из неба». *Цуур* передает информацию от неба. Об этом ни один ученый не написал.

Акира Камимура исследовал *цуур* в Монголии. Он работает в университете Токио преподавателем. Он жил в Дууте (Ховд) в течении трех лет, когда произошла перестройка в Монголии. И тогда некоторые люди считали шпионом его. Он тщательно исследовал урианхайцев и их обряды. Из Франции исследователь Ален Дежак приезжал дважды или трижды в Монголию (ЛАТС. 2012-004).

Н. Буяндэлгэр: Исследователь из Японии Акира Камимура приезжал в командировку. Он прожил у нас в доме два месяца. Каждый вечер записывал интересные рассказы, сказки, эпос и рассказы о быте монголов. Он спрашивал о людях, которые жили давным-давно. Он расспрашивал о современных людях, как они изменились в настоящее время, о скотоводстве, о *цууре* и т. д (ЛАТС. 2014-002).

4. 13. О монгольских реках

Н. Буяндэлгэр: Есть две реки – Черная Ээв и Хойв Ээв. Эти реки берут свое начало в сомоне Дэлун провинции Баян-Ульги. У нас находятся истоки этих рек. Из территории Монголии эти реки текут дальше на нынешнюю территорию Китая. После установления границы между Китаем и Монголией эта территория стала чужой. Течение этих двух рек очень красивое.

Ну, в то время территория Шинжиана в Китае была нашей. Люди из сомона Буянт провинции Баян-Ульги заготавливали там древесину, и папа вместе с ними ездил туда. Он говорил так: «Я видел реку Черный Эрчис, очень красивая река. Она так быстро спускается вниз, а дальше течет очень спокойно. Сначала воды реки текут как-то круглообразно и очень быстро спускаются вниз и дальше текут очень тихо. Есть много легенд, которые рассказывал папа» (ЛАТС. 2014-002).

Н. Сэнгэдорж: Я знаю не так много легенд. Я слышал о том, что есть Ээв-река в Западном Алтае. Эта река течет очень красиво, она звучит прекрасно и течет в ущелье. В конце концов Ээв-река стала находиться за границей. Одни люди связывают Ээв-реку со временем Галдан Бошигт хана. Некоторые историки говорят, что в провинциях Булган и Сэлэнгэ была Ээв-река. Невозможно отрицать такие объяснения (ЛАТС. 2014-006).

4. 14. Об эпосе урианхайцев

Н. Буяндэлгэр: В нашем доме был большой железный *аман хуур* (разновидность варгана). Сказители Авирмэд и Уртнасан часто приходили в наш дом. Мы были соседями. И от них я научился исполнять эпос. Это общее искусство урианхайцев. Я хочу рассказать о эпосе. Мелодия изменяется, когда произношение слова изменяется. Об этом мне рассказал сказитель Уяа. Как-то весной весной я его пригласил в свой дом и он исполнял эпос 2 дня. Я до сих пор как будто слышу его исполнение. Мелодия эпоса – очень красивая (ЛАТС. 2014-002).

4. 15. О звучании *цуура*

Д. Чинтулга: Если *цуурчи* играет без нижнего голоса, то его звук очень высокий. А если играют с нижним голосом, то получается совсем другое звучание. *Цуурчи* посылает воздух вглубь инструмента и звук выходит из верхней части *цуура*. То есть воздух возвращается обратно в верхнюю часть. Наигрыши *цуура* исполняются с горловым пением. *Цуур* сначала надо намочить водой. Нельзя, чтобы воздух проходил на стыке двух частей *цуура*. Эти части должны быть соединены плотно (ЛАТС. 2013-004).

Н. Отгонхуу: Обычно звучит целый тон, а полутон звучит редко. Так что если добавим еще одно отверстие, тогда можно сыграть монгольскую народную песню (ЛАТС. 2013-001).

Н. Буяндэлгэр: Если играют много лет, то извлекаются настоящие звуки на *цууре*, красивые басовые звуки. *Цуурчи* чем мягче играет, тем красивее звучит *цуур*. И не надо слишком сильно, с напряжением дуть, играя на *цууре* (ЛАТС. 2014-002).

4. 16. Об орошении *цуура*

Н. Дамдиндорж: Чтобы играть на *цууре* сначала надо его оросить, потому что инструмент уже засох (ЛАТС. 2012-002).

Б. Наранбат: Мы смачываем водой *цуур*, просто для того, чтобы улучшилось звучание инструмента, чтобы верхний голос звучал чисто, как натуральный звук (ЛАТС. 2013-002).

Ш. Баянмунх: В общем-то, просто втягивают воду, смачивают водой *цуур*. Я просто так смачиваю. В провинции люди втягивают воду из чашки. После смачивания *цуур* звучит очень красиво, и удобно на нем играть (ЛАТС. 2013-007).

Раздел 5. ТЕКСТЫ ЛЕГЕНД И СКАЗОК

***Цуур* и табунщик Мусо**

Табунщик Мусо очень хорошо играл на *цууре* и постоянно носил *цуур* с собой, когда пас табуны. Особенно вечером и всю ночь он играл на *цууре*, и ему никогда это не было тяжело. Когда Мусо играл на *цууре*, тогда 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 табуны прискакали к Мусо. После смерти Мусо табуны любили собираться на месте его захоронения. Местные жители рассказывали, что около этого места слышится мелодия *цуура*, поэтому табуны стали собираться, чтобы слушать ее.⁴

***Цуур* как подарок дагины [колдунья]**

Давным-давно жили-были сын с матерью в долине реки Ээв. Мать сидела дома, а сын выкапывал цветы из земли. Однажды, когда мальчик выкапывал корень цветов, вдруг из леса вышла колдунья и сказала такие слова: «Ты каждый день копаешь корень цветов в долине реки. Хочу научить тебя другому способу жизни». Мальчик обрадовался и попросил, чтобы его научили этому способу. Колдунья сказала: «Возьми в долине реки одну веточку иву, сделай музыкальный инструмент и подражай звуку водопада реки Ээв. И она сказала, что если он это сможет, то его мать и он получите пищу и одежду. Вы будете жить хорошо⁵.

⁴ Хэрлэн А. Монгол ардын хөгжмийн зэсгийн түүхээс. – Улаанбаатар, 2009. С. 97-98.

⁵ Баасанхүү А., Батмөнх Б. Монгол ойрадуудын соёл. – Улаанбаатар, 2010.

О происхождении *цуура* в долине реки Ээв

Один ребёнок-сирота каждый день собирал корни растения по берегам Ээв-реки, и так он жил. Но однажды он увидел красивую женщину, которая сказала ему так: «Ты собирай корни трав!» И дала ему *залаат* [злаковое растение]. Вот так первоначально *урианхайский цуур* изготавливался из злаковых. Она сказала, что ему надо извлечь на нем звуки. И тот мальчик научился, и близко или далеко от Ээв-реки начал играть на *цууре*. Вот такая причина разных вариаций наигрыша «Река Ээв». После этого случая он играл на *цууре* до взрослого возраста (Б. Наранбат. ЛАТС. 2013-002).

Вор по имени *Цуур*

Давным-давно жил-был вор по имени *Цуур*. Однажды он украл несколько лошадей. Уводя их, он достиг водопада реки Ээв. Хозяева лошадей преследовали его, и, спасаясь, он сел на белую кобылицу и пошел по воде. Преследователи не смогли двигаться по реке и вернулись домой. Вор, перебравшись через реку, стал двигаться дальше. По дороге он нашел какое-то растение и сделал в нем три отверстия. На нем он стал имитировать шум течения реки Ээв. Вот так возник музыкальный инструмент *цуур*⁶.

О происхождении *цуура* как дара Бога

В древнее время люди жили 5000 лет. В то время люди совершали много плохих поступков и вели не очень хорошую жизнь, вместо того, чтобы заниматься разведением скота. Бог пожалел о том, что он дал людям долголетие, которым они не могут правильно воспользоваться. Чтобы исправить свою ошибку, он создал *цуур* и отправил людям одного *цуурчи*.

⁶ Баасанхүү А. Батмөнх Б. Монгол ойрадуудын соёл. – Улаанбаатар, 2010.

На *цууре* звучала очень красивая мелодия, и люди постоянно слушали *цуур*. В результате продолжительность жизни людей сократилась⁷.

О происхождении наигрыша «Река Ээв»

На берегах реки два человека, сидя друг против друга, слушали прекрасный шум реки. И они старались приблизиться к источнику этих звуков и падали в реку. С тех пор торгуты и хошуты утверждают, что существуют две реки «Красная Ээв» и «Черная Ээв», которые отличаются друг от друга. То есть красная Ээв имеет красное течение, а у черной Ээв вода чёрная течет. У западных монголов есть танец тела, в мелодии которого изображаются эти реки⁸.

О наигрыше «Река Ээв»

Нельзя приближаться к реке Ээв, потому что Ээв-река течет, издавая красивые звуки. Чтобы послушать эту мелодию, люди приближаются к Ээв-реке и падают в водопад (Б. Наранбат. ЛАТС. 2014-001).

О происхождении наигрыша «Гнедой конь Бальчина»

Давным-давно богатый *урианхайц* Бальчин жил с семьей в горах Алтая. Вскоре Бальчин умер. После его смерти единственный сын Бальчина стал пьяницей. Он истратил все имущество на водку и продал всё, что есть, китайскому торговцу. В конце концов, он остался только с одним иноходцем. Однако однажды он продал своего любимого иноходца за цену одной бутылки водки. И после того, как остался один, он стал играть на *цууре* и изображал походку коня. Так появилась известная мелодия «Гнедой

⁷ Хэрлэн А. Монгол ардын хөгжмийн зэсгийн түүхээс. – Улаанбаатар, 2009.

⁸ Дулам С. Цуурын үүслийн домог хийгээд аялгуу дуурьслын шүтэлцээ // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудал. – Улаанбаатар, 2013. С. 6.

конь Бальчина». Проданный за водку иноходец мог обойти вокруг озеро Балхаш с полной чашей воды, не расплескав ее»⁹.

О происхождении наигрыша «Гнедой конь Бальчина»

У Бальчина был гнедой конь. Он был иноходцем. В нашем родном месте он считался очень-очень хорошим иноходцем. В то время люди сами делали самогон. Хозяин иноходца был непьющим человеком. Но придя как гость в один дом, принял участие в споре с хозяевами дома, которые обманом захотели завладеть иноходцем. Они договорились, что гнедой конь Бальчина оббежит на спор озеро за время, пока хозяйка дома трижды прогонит самогон. Но хозяйка дома обманула Бальчина, чтобы заполучить себе иноходца. Она, желая победить в споре, схитрила. На самом деле она прогнала самогон только два раза. В Монголии конь считается лучшим животным. Судьба гнедого коня Бальчина обиделась на такой обман, и иноходец умер сразу на месте. Хозяин жалел свою лошадь и играл на *цууре* наигрыш о нем (Н. Буяндэлгэр. ЛАТС. 2014-002).

О происхождении наигрыша «Восхваление Алтая»

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 воробьёв, но и это не получилось. Один из них был гадатель, 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 почувствовал, не видел и только играл на *цууре*. Один дух не смог нигде найти места, чтобы сесть. Тогда он через *цуур* он влез на нос *цуурчи*, но поскользнулся.

⁹ Катгуу Ю. Ойрад Монголчуудын соёл урлагийн уламжлал шинэчлэл // Монгол соёл, урлаг судлал. – Улаанбаатар, 2003. С. 218.

Предсказатель видел все это и случайно засмеялся. А *цуурчи* подумал, что предсказатель насмеялся над ним из-за нехорошего исполнения. Он перестал играть на *цууре* и спрятал *цуур*. И духи Алтая спорили между собой, ругали 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, они обрадовались и сочинили наигрыш. Урианхайцы называют этот наигрыш «Восхваление Алтая» или «Угощение Алтая» (Б. Наранбат. ЛАТС. 2013-002).

О происхождении наигрыша «Пекинский кастрированный верблюд»

В прежнее время в веренице каравана шел один кастрированный верблюд из Алтая в Пекин. Дорога была дальняя, и верблюд устал, так что караванчики его оставили и сами вернулись на родину. Но хотя верблюд устал, он смог преодолеть трудности дороги и вернулся в родной Алтайский край к хозяину. Однажды утром караванчики встали, вдруг увидели желтого кастрированного верблюда, который стоял около юрты. Они узнали его. После этого караванчики сочинили мелодию, в которой изображается преодоление верблюдом трудностей дороги, т. е. как он шел по холмам, через реку и горный перевал¹⁰.

О происхождении наигрыша «Быстрый медведь»

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. Так этот наигрыш получил название «Быстрый медведь»¹¹.

¹⁰ Хэрлэн А. Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс. – Улаанбаатар, 2009. С. 106.

¹¹ Там же.

О происхождении наигрыша «Белая верблюдица Сариг».

Белая верблюдица Сариг осталась одна с порванным пяточным сухожилием и умерла. И белый верблюжонок остался сиротой и оплакивал свою мать. Этот наигрыш повествует о такой трагической судьбе¹².

О происхождении наигрыша «Желтоватая стреноженная лошадь»

В одном месте началась война, и один человек, имевший младенца, решил уехать обратно в родные места. И он положил ребенка в рукав шубы и скакал всю ночь на лошади. После приезда в родное место, он вдруг посмотрел на лошадь – ее ноги были связаны с одной стороны, то есть две ноги связаны были крест-накрест. Походка этой лошади изображается в наигрыше «Желтоватая стреноженная лошадь» (Н. Дамдиндорж. ЛАТС. 2012-002).

О происхождении наигрыша «Птица Хангарьд»

Перелётные птицы летели на территорию Монголии. Осенью на обратном пути ядовитая змея схватила и съела нескольких из них. Тогда птица Хангарьд раскинула свои крылья во время полета. И птицы летели, чтобы остаться живыми. Своими большими крыльями она прикрывала других птиц, летящих за ней. И под защитой крыльев невозможно схватить птицу. Этот наигрыш подражает полету птицы Хангарьд (Б. Наранбат. ЛАТС. 2014-001).

¹² Катуну Ю. Ойрад монголчуудын соёл урлагийн уламжлал шинэчлэл // Монголын соёл, урлаг судлал. – Улаанбаатар, 2003. С. 218.

Раздел 6. ФОТОГРАФИИ И ИЛЛЮСТРАЦИИ



Монголия в ее современных границах



Провинция Ховд, состоящая из 15-ти сомонов



Сопки в провинции Ховд, июнь 2012 года (ЛАТС)



Горы в провинции Ховд, июнь 2012 (ЛАТС)



Горы в сомоне Дуут провинции Ховд, июнь 2012 (ЛАТС)



Юрта в сомоне Дуут провинции Ховд, июнь 2012 (ЛАТС)



В сомоне Дуут провинции Ховд, июнь 2012 (ЛАТС)



Яки в сомоне Дуут провинции Ховд, июнь 2012 (ЛАТС)



П. Наранцогт и Ш. Баянмунх (1974 г. р.)

Личный архив Ш. Баянмунха



Н. Буяндэлгэр (1961 г. р.), старший сын П. Наранцогта

ЛАТС, 28. 08. 2014



Н. Батхуяг (1970 г. р.), младший сын П. Наранцогта
ЛАТС, 30. 06. 2012



Б. Загджав (1986 г. р.), внук П. Наранцогта
ЛАТС, 20. 08. 2014



Б. Наранбат (1984 г. р.), внук П. Наранцогта
ЛАТС, 26. 07. 2013



Б. Мунгунцоож (1986 г. р.), внучка П. Наранцогта
Личный архив Б. Мунгунцоож



Э. Баатаржав (1972 г. р.).

ЛАТС, 14. 07. 2012.



А. Балдандорж (1978 г. р.)

ЛАТС, 10. 07. 2014.



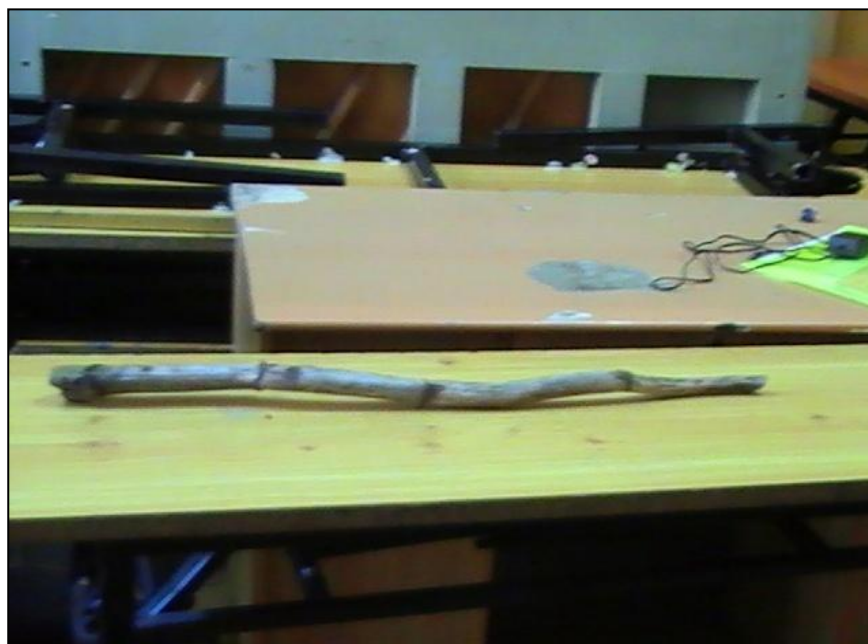
Н. Журмэддорж (1976 г. р.)

ЛАТС, 29.08.2012



Н. Санжаадорж (1983 г. р.)

ЛАТС, 09. 07. 2014.



Цуур, изготовленный Н. Санжаадоржем
ЛАТС, 09. 07. 2014.



Г. Нямжанцан (1982 г. р.)
ЛАТС, 21.08.2013



Д. Чинтулга (1989 г. р.)

ЛАТС, 10. 08. 2013

Раздел 7. Сведения об исполнителях

7.1. Сведения об исполнителях, записи которых были сделаны автором в экспедициях 2012-14 годов

Н. Амартувшин (1975 г. р., захчин) родился в сомоне Манхан провинции Ховд. Он является исполнителем горлового пения и *цуурчи*. В 1997-ом году Н. Амартувшин начал учиться играть на *цууре* у П. Наранцогта и занимался с ним более года в провинции Ховд.

Э. Баатаржав (1972 г. р., *урианхай*) родился в сомоне Дуут провинции Ховд. Он является известным исполнителем эпических произведений, исполнителем горлового пения и *цуурчи*. Традицию исполнения эпоса он перенял от отца. Когда Э. Баатаржав учился в школе, он дружил с Н. Гомбожавом (сыном П. Наранцогта). На *цууре* он научился играть у П. Наранцогта.

Б. Загджав (1986 г. р., *урианхай*) родился в сомоне Дуут провинции Ховд, внук П. Наранцогта. Сейчас занимается скотоводством в провинции Хэнтий. Учился играть в возрасте 6-7 лет.

Н. Батхуяг (1970 г. р., *урианхай*) – сын П. Наранцогта, родился в сомоне Дуут провинции Ховд. В нынешнее время занимается скотоводством в провинции Ховд. Инструменты, на которых он играет, изготавливает сам.

Д. Батхурэл (1999 г. р., *урианхай*), самый молодой исполнитель на *цууре*, сын Н. Дамдиндоржа, одного из хорошо играющих *цуурчи*. Умение играть на *цууре* ему предал отец, который, в свою очередь был учеником П. Наранцогта.

Ш. Баянмунх (1974 г. р., *урианхай*) родился в сомоне Дуут провинции Ховд. Ученик П. Наранцогта. Закончил Монгольский государственный университет культуры и искусств по специальности «народное пение». Сейчас живет в Улан-Баторе и занимается коммерцией.

Б. Болд (1971 г. р. *урианхай*) родился в сомоне Буянт провинции Баян-Ульги. Сейчас занимается скотоводством в провинции Баян-Ульги. Он является *цуурчи* и исполнителем эпических произведений.

Н. Буяндэлгэр (1961 г. р., *урианхай*) родился в сомоне Буянт провинции Баян-Ульги, он является четвертым ребенком П. Наранцогта. Сейчас Н. Буяндэлгэр занимается скотоводством в провинции Хэнтий. Начал учиться играть в возрасте 12 лет. Вместе с отцом они пасли скот на отгонных пастбищах, там и происходило обучение. По его словам, Н. Буяндэлгэр хорошо играет наигрыши «Река Ээв», «Восхваление Алтая», «Восхваление Хангая» и «Гнедой конь Бальчина», а другими наигрышами владеет хуже.

П. Гармаа (1955 г. р. *урианхай*) родился в провинции Баян-Ульги. После окончания университета остался жить в Улан-Баторе, сейчас работает на электростанции. Является родственником и учеником П. Наранцогта.

Н. Дамдиндорж (1967 г. р., *урианхай*) родился в сомоне Дуут провинции Ховд. Кроме игры на *цууре*, он исполняет эпические произведения под аккомпанемент *тобшура*, который ему достался по наследству. В течение последних 20 лет Н. Дамдиндорж работает преподавателем в школе, где ведет кружок игры на *цууре* и исполнения эпических песен. Н. Дамдиндорж научился играть на *цууре* во время учебы в Улан-Баторе от одного из товарищей по институту Н. Гомбожава (сына П. Наранцогта).

Н. Журмэддорж (1976 г. р., *халх*) родился в Южно-Гобийской провинции. Сейчас является роговым трубачом в ансамбле Государственного Национального пения и танца в Улан-Баторе. Когда он учился в институте культуры и искусств, тогда познакомился с *цуурчи* Ш. Баянмунхом из провинции Ховд, который был учеником П. Наранцогта. У него Н. Журмэддорж научился технике игры на *цууре*. Наигрыши учил на слух самостоятельно (ЛАТС. 2012-005).

Б. Загджав (1986 г. р., *урианхай*) родился в сомоне Дуут провинции Ховд, внук П. Наранцогта. Сейчас занимается скотоводством в провинции Хэнтий. Учился играть в возрасте 6-7 лет.

Б. Мунгунцоож (1986 г. р., *урианхай*), внучка и ученица П. Наранцогта. В настоящее время является единственной девушкой, которая играет на *цууре*. Родилась в сомоне Дуут провинции Ховд. Б. Мунгунцоож упорно занималась обучением игре на *цууре* с седьмого класса школы. Сейчас работает дилером в банке.

Б. Наранбат (1984 г. р., *урианхай*) родился в сомоне Дуут провинции Ховд, внук П. Наранцогта. Б. Наранбат является главой «Ассоциации *цуурчи*». Он организует обучение *цууру* в провинциях Баян-Ульги, Орхон и в городе Улан-Баторе. Б. Наранбат закончил университет по специальности «культурология», является автором ряда статей о *цууре*. Сейчас живет в Улан-Баторе.

Г. Нямжанцан (1989 г. р.) родился в провинции Завхан. Он работает преподавателем лимбы (духовой инструмент) в музыкальной школе Улан-Батора. Работал в ансамбле Государственного Национального пения и танца в Улан-Баторе, где познакомился с *цуурчи* Ш. Баянмунхом из провинции Ховд, учеником П. Наранцогта. У него Г. Нямжанцан получил первые уроки игры на *цууре*.

Н. Отгонхуу (1974 г. р., *баяад*) родился в сомоне Тэс провинции Увс. Н. Отгонхуу с детства освоил традицию горлового пения от старших родственников. Сейчас работает преподавателем горлового пения во Внутренней Монголии. В 1989 году в средней школе в провинции Ховд научился игре на *цууре* от *урианхайца* Чулууна.

Н. Санжаадорж (1983 г. р.) родился в Южно-Гобийской провинции. Он закончил Монгольский государственный университет культуры и искусств по специальности «горловое пение». Н. Санжаадорж является мастером по изготовлению роговой трубы, поэтому сам делает *цуур*. Учился играть самостоятельно по аудиозаписям.

Н. Сэнгэдорж (1948 г. р., *халх*), Заслуженный артист Монголии и исполнитель горлового пения. Родился в сомоне Чандмань провинции Ховд. С шести лет начал заниматься горловым пением. В 1979 году Н. Сэнгэдорж со своей семьей переехал в сомон Дуут провинции Ховд. С 1981 года начал учиться играть на *цууре* у П. Наранцогта. Н. Сэнгэдорж сам сочиняет наигрыши. Организовал центр обучения монгольскому фольклору (горловое пение, *цуур* и эпос) в провинции Ховд.

Ц. Цогтгэрэл (1989 г. р.) родился в сомоне Чандмань провинции Ховд. Он работает исполнителем горлового пения в ансамбле Государственного Национального пения и танца в Улан-Баторе.

Д. Чинтулга (1989 г. р., *урианхай*) родился в сомоне Дуут провинции Ховд. Является исполнителем эпических произведений и *цуурчи*. Его научил играть на *цууре* его двоюродной брат А. Балдандорж, ученик П. Наранцогта. Д. Чинтулга начал играть на *цууре*, когда ему было 13 лет. После окончания университета в Улан-Баторе, Д. Чинтулга переехал в провинцию Эрдэнэт, где и живет в настоящее время.

7. 2. Сведения о *цуурчи*, полученные в ходе бесед с современными исполнителями и из публикаций

Авирмэд, жил в провинции Ховд. Н. Сэнгэдорж слышал его игру в 1980-е годы. Сведения о нем получены от Н. Буяндэлгэра и Н. Сэнгэдоржа (ЛАТС).

Н. Алтангэрэл, ученик Наранцогта. Сведения о нем получены от Г. Нямжанцана (ЛАТС).

Б. Батцоож, внук П. Наранцогта¹³.

Б. Баярцэцэг, внук П. Наранцогта¹⁴.

Болдэрдэнэ, исполнитель горлового пения, *цуурчи*. Сведения о нем получены от Г. Нямжанцана (ЛАТС).

Бэгз, живет в самоне Алтай провинции Баян-Ульги. Сведения о нем получены от Б. Наранбата и П. Гармаа (ЛАТС).

Н. Гомбожав (1967-2003, *урианхай*), родился в сомоне Буянт провинции Ховд, сын П. Наранцогта. По сведению других *цуурчи*, Н. Гомбожав очень хорошо овладел игрой на *цууре* и выпустил свой CD. Закончил сельскохозяйственный университет в Улан-Баторе. Принимал участие в различных культурных мероприятиях в Улан-Баторе (ЛАТС).

Даваажав, место проживания неизвестно. Сведения о нем получены от Б. Наранбата и П. Гармаа (ЛАТС).

Дандар Хорхой, живет в провинции Хэнтий. Играл на *цууре* в молодости. Сведения о нем получены от П. Гармаа (ЛАТС).

Тамжид Датгиа, жил в провинции Баян-Ульги¹⁵.

¹³ Наранбат Б. Алтайн урианхайн цуур хөгжмийн түүхэн уламжлал // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. Улаанбаатар, 2013. С. 22-25.

¹⁴ Наранбат Б. Алтайн урианхайн цуур хөгжмийн түүхэн уламжлал // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. Улаанбаатар, 2013. С. 22-25.

¹⁵ Наранбат Б. Алтайн урианхайн цуур хөгжмийн түүхэн уламжлал // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. Улаанбаатар, 2013. с. 22-25.

Н. Джавтанчолоо (1958 г. р., *урианхай*), родилась в сомоне Буянт провинции Ховд. Дочь П. Наранцогта. Является первой женщиной, играющей на *цууре* в этой семье (ЛАТС).

Ирдиш, жил во Внутренней Монголии.

Содном Дээвэр, жил в провинции Баян-Ульги¹⁶.

Н. Мунх, жил в сомоне Буянт провинции Баян-Ульги¹⁷.

Б. Мунхчимэг, внук П. Наранцогта¹⁸.

П. Наранцогт (1921-2003, *урианхай*), родился в провинции Баян-Ульги около реки Сагсай. Позже переселился в сомон Дуут провинции Ховд, где и занимался скотоводством и жил до конца своих дней. Имел множество учеников. С 1993 года он руководил кружком «Озеро Дуут», где обучал молодых урианхайцев игре на *цууре* (ЛАТС).

Насанбат, ныне покойный, является дядей П. Гармаа. Участвовал в смотрах исполнителей народной музыки. Сведения о нем получены от П. Гармаа (ЛАТС).

Б. Нэмэхжаргал, внук П. Наранцогта¹⁹.

Дува Паалаг, родственник П. Наранцогта. Сведения о нем получены от Б. Наранбата (ЛАТС).

Пурэв, жил в сомоне Булган провинции Баян-Ульги. Владел *цууром* и горловым пением. Сведения получены от Р. Самжида (ЛАТС).

Цогт Содвоо, жил в провинции Баян-Ульги²⁰.

Хорлоо Сурэнчээ из сомона Дуут провинции Ховд.²¹

М. Сухнаран, внук П. Наранцогта²².

¹⁶ Наранбат Б. Алтайн урианхайн цуур хөгжмийн түүхэн уламжлал // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд. – Улаанбаатар, 2013. с. 22-25.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

Сух Тумур, жил в провинции Баян-Ульги²³.

Мунх Хавтгай, жил в провинции Ховд. Научился играть в тюрьме в Китае в 1930-е годы. Сведения о нем получены от Н. Буяндэлгэра и Н. Сэнгэдоржа (ЛАТС).

Пурэв, жил в сомоне Булган провинции Баян-Ульги. Владел *цууром* и горловым пением. Сведения получены от Р. Самжида (ЛАТС).

Хашжав, ученик П. Наранцогта. Сведения о нем получены от Г. Нямжанцана (ЛАТС).

М. Хилийнчулуун, внук П. Наранцогта²⁴.

Чулуун, жил в провинции Ховд. Являлся учителем Н. Отгонхуу. Сведения получены от Н. Отгонхуу (ЛАТС).

Нанзыкаг Цэвэгжав (1905-1954), жил в сомоне Булган провинции Баян-Ульги²⁵.

Цэдэн-Иш, сын брата П. Наранцогта. Умер в 2011 в возрасте более 60 лет. я о нем получены от Б. Болда

Б. Шигшээн (1920 г. р., год смерти неизвестен), жил в провинции Баян Ульги. Сведения о нем получены от Б. Наранбата (ЛАТС).
олда и Н. Буяндэлгэра (ЛАТС).

Т. Эрдэнэбаатар, внук П. Наранцогта²⁶.

Ядам, жил в самоне Цэнгэл провинции Баян-Ульги. Сведения о нем получены от А. Балдандоржа (ЛАТС).

Ядамсурэн, жил в самоне Алтанцугц провинции Баян-Ульги. Сведения о нем получены от А. Балдандоржа (ЛАТС).

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

Раздел 8. Словарь монгольских слов и терминов

Аман хуур – разновидность варгана.

Ахар дуу – короткая песня в Западной Монголии.

Бага сөөм – одна из традиционных мер длины (малая пядь).

Балчиргана – одна из пород дерева.

Барим – одна из традиционных мер длины (один барим соответствует ширине ладони)

Баяад – одна из этнических групп монголов

Бие биелгээ – танец тела

Богино дуу – монгольская короткая песня

Гургуул – горная птица

Дархад – одна из этнических групп монголов

Дөрвөд – одна из этнических групп монголов

Дээл – вид монгольской национальной одежды

Залаат – название одного из злаковых растений

Захчин – одна из этнических групп монголов

Икил – струнный смычковый музыкальный инструмент

Их сөөм – одна из традиционных мер длины (большая пядь)

Морин хуур – струнный смычковый инструмент

Мянгад – одна из этнических групп монголов

Ойлат – одна из этнических групп монголов

Ойрад (ойрат) – собирательное название всех западных монголов

Өөлд – одна из этнических групп монголов

Соом – традиционная мера длины, расстояние между кончиками вытянутых большого и среднего или большого и указательного пальцев

Туули – монгольский эпос

Тобшуур – струнный щипковый музыкальный инструмент

Торгууд – одна из этнических групп монголов

Урианхай – одна из этнических групп монголов

Уртын дуу – монгольская протяжная песня

Халх – одна из этнических групп монголов

Хархираа – один из видов горлового пения

Хөөмий – горловое пение

Цагаан сар – монгольский Новый год (Белый месяц)

Цооргоно – одно из растений

Цуур – монгольская продольная флейта

Цуурчи – музыкант, играющий на *цууре*

Шахаа – один из видов горлового пения