

На правах рукописи

Туваанжав Содгэрэл

**ПРОДОЛЬНАЯ ФЛЕЙТА ЦУУР В ТРАДИЦИОННОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЙ МОНГОЛИИ**

(устройство, бытование, наигрыши)

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2017

Работа выполнена на кафедре этномузыкологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный руководитель: **Королькова Инга Владимировна**
кандидат искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты: **Пашина Ольга Алексеевна**
доктор искусствоведения,
Государственный институт искусствознания,
ученый секретарь

Ромодин Александр Вадимович
кандидат искусствоведения,
Российский институт истории искусств,
заведующий сектором фольклора, старший
научный сотрудник

Ведущая организация: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН

Защита состоится 16 октября 2017 в 15 часов 15 минут на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, дом 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте www.conservatory.ru. Автореферат разослан « » 2017 г.

Ученый секретарь Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01

доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный работник культуры России

Зайцева Татьяна Андреевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

*Цуур*¹ – монгольская разновидность 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*, бурятский *сур*, казахский *сыбызгы*.

В настоящее время территория Западной Монголии является своеобразным заповедником, сохранившим древнюю пастушескую флейту в ее исконном виде. Специфика *цуура*, в отличие от инструментов других народов, состоит в том, что он не утратил до нашего времени свой древний облик, а монгольские исполнители донесли до нас традиционные наигрыши.

Актуальность темы. Исследуемая традиция бытования *цуура* является важной составляющей народной музыкальной культуры этноса *урианхай*, основная часть которого проживает на хребтах Алтая в Западной Монголии. Зона распространения инструмента охватывает территорию провинций Ховд и Баян-Ульги. По свидетельствам исполнителей, традиция игры на продольной флейте была очень устойчивой вплоть до 50-х годов XX века, однако затем пошла на убыль. Причины угасания народной музыкальной культуры 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 всего населения страны.

В наши дни культура музицирования на *цууре* существует в редуцированном виде, количество ее продолжателей насчитывает около двух десятков человек. Экспедиционные исследования автора, предпринятые в 2012–14 годах, показали, что инструментальная традиция сохранилась у членов одной семьи и учеников П. Наранцогта³, проживающих в настоящее время в провинциях Ховд, Хэнтий, Баян-Ульги, Орхон и в городе Улан-Батор. Во время полевой работы 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.

¹ Здесь и далее монгольские и тюркские термины приводятся в русской транскрипции и выделяются курсивом.

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

³ До недавнего времени главой этой семьи был П. Наранцогт (1921–2003) – выдающийся исполнитель, продолжатель династии *цуурчи* и сыгравший важную роль в сохранении и передаче традиции игры на продольной флейте.

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 1986 годы. В книге «Монголия и страна тангутов»⁴ 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, сделанной из «солнцевидного» (зонтичного) растения и именуемой *цууром*⁵. В 30-е годы XX века комплексная этнографическая экспедиция, осуществленная под руководством шведского музыковеда С. Хейдена, посетила районы Внутренней Монголии в Китае. Одним из участников этой поездки был шведский ученый немецкого происхождения Э. Эмсхаймер. В 1943 году был опубликован сборник по монгольской музыке, куда вошла его статья, посвященная монгольским инструментам,⁶ в которой приводятся сведения о *цууре*.

Изучению монгольской музыки была посвящена деятельность русского композитора и исследователя Б. Ф. Смирнова. Во время пребывания в

⁴ Пржевальский Н. М. Монголия и страна тангутов. Трехлетнее путешествие в Восточной нагорной Азии. – М.: ОГИЗ, 1946. – 363 с.

⁵ 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.

⁶ Emsheimer Ernst. Preliminary remarks on Mongolian music and instruments // The music of the Mongols, v. 1. – Stockholm, 1943. P. 69–100.

Монголии ему 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 работе «Монгольская народная музыка»⁷ Смирнов опубликовал свыше 200 нотаций, среди которых – образцы горлового пения *хомей*, песни монгольской революции и казахские наигрыши на *сыбызгы*.

Наиболее значимый вклад в изучение *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 года⁸. Спустя 14 лет ученый подготовил и издал книгу, включающую 14 нотаций наигрышей на *цууре* (с аудиоприложением)⁹. Основным материалом для этой работы послужили сделанные А. Дежаком записи выдающегося исполнителя на *цууре* П. Наранцогта. Ценным является и музыкально-аналитический раздел этой книги, в котором исследователь характеризует строение наигрышей, их звукоряд и ритмические особенности.

В конце 1980-х годов монгольская народная музыка становится предметом внимания американских этномузыкологов. В 1989 году К. Пэгг зафиксировала на территории Монголии различные жанры фольклора, в том числе — наигрыши на *цууре*. В своей книге 2001 года¹⁰ Пэгг также привела сведения о П. Наранцогте.

Большой вклад в изучение монгольской народной музыки внес американский исследователь Т. Левин. Вместе с тувинским этнографом В. Ю. Сузукей им были предприняты экспедиции по Туве, Алтаю и Западной Монголии в 1999—2000 годах. В издании «Музыка новых номадов...»¹¹ приводятся несколько нотаций на *цууре*, исполненных Н. Гомбожавом, а также даются сведения и о некоторых других *цуурчи*.

На современном этапе изучение *цуура* активно осуществляется монгольскими учеными. Среди них следует выделить Ж. Энэбиша, который

⁷ Смирнов Б. Монгольская народная музыка. – М.: Музыка, 1971. – 359 с.

⁸ Desjardes A. La Dimension orphique de la musique mongole [Мистическая сторона монгольской музыки] // Lescahiers de musique Traditionnelle. № 3. Geneve, 1990. P. 97–107.

⁹ Desjardes A. Mélodies de flûte d'un berger mongol [Флейтовые мелодии монгольского пастуха]. – Oulan-Bator: Admon, 2004. – 92 p.

¹⁰ Pegg C. Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative [Монгольская музыка, танцы и сказания]. – Seattle: University of Washington Press, 2001. P. 31–53.

¹¹ Левин Т. Музыка новых номадов горловое пение в Туве и ее за пределами. – М.: Классика-XXI, 2012. – 336 с.

сделал множество аудио- и видеозаписей монгольской традиционной музыки и участвовал в создании более десяти документальных фильмов о народных музыкантах¹². В наиболее значительной работе ученого¹³ раскрывается специфика изготовления *цуура* и техника звукоизвлечения. Аналогичную направленность имеет и работа Л. Хэрлэна¹⁴.

Различные аспекты изучения инструментальной музыки затронуты в работах таких монгольских исследователей, как Л. Эрдэнэчимэг, Б. Катуу, А. Баасанху, Б. Батмунх и Ц. Гантулга, Ч. Отгонбаяр. Отметим также и вклад С. Юндэнбата¹⁵, который выступил составителем видео-публикации о монгольском *цууре* и предпринял опыт классификации репертуара монгольских *цуурчи*.

Активизация деятельности монгольских исследователей во многом связана с фактом включения *цуура* в 2009 году в список объектов нематериального культурного наследия Монголии (по версии ЮНЕСКО). В 2013 году в Улан-Баторе состоялась первая конференция, посвященная продольной флейте.

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 годах. За этот период было проведено 3 фольклорных экспедиции в провинцию Ховд и город Улан-Батор. Все выезды 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 звучания¹⁶.

В ходе проведенных полевых исследований получены уникальные записи наигрышей на *цууре*, зафиксированы развернутые рассказы о происхождении, изготовлении *цуура*, звукоизвлечении и др. Кроме того, осуществлены записи других основополагающих жанров монгольского

¹² Их дуучны яриа

¹³ Энэбиш Ж. Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай [пер.: Художественное творчество или бамбук как источник вдохновения]. – Улаанбаатар: Арвай, 2007. – 458 с.

¹⁴ Хэрлэн Л. Монгол ардын хөгжмийн зэмсгийн түүхээс [пер.: Из истории монгольских народных музыкальных инструментов]. – Улаанбаатар: МУИС ХҮ, 2009. – 124 с.

¹⁵ Юндэнбат С. Монгол хөөмэйн урлагийн уламжлалын зарим асуудалд // Соёл судлаачдын үндэсний VI семинарын материал. – Улаанбаатар, 2008. – С. 201–205.

¹⁶ В тексте работы ссылки на Личный архив Туваанжав Содгэрэл (далее ЛАТС) будут содержать год экспедиции и порядковый номер записи (например: ЛАТС, 2013-005).

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.

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

– 14 образцов наигрышей на *цууре*, исполняемых П. Наранцогтом и опубликованных в издании А. Дежака (аудио-записи)¹⁷;

– 16 образцов наигрышей на *цууре*, зафиксированных разными собирателями от разных исполнителей и собранных в видеопубликации¹⁸.

В ходе сравнительного анализа используются нотные образцы наигрышей на родственных инструментах (тувинский *шоор*, казахский *сыбызгы*, киргизский *чоор*, 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 проблему истории 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 *цуура* и приемы игры на нем;

– установить репертуар;

– произвести жанровую классификацию наигрышей;

– выявить исполнительские особенности игры на *цууре*, характеризующие творчество различных музыкантов;

¹⁷ Desjacques A. Mélodies de flûte d'un berger mongol...

¹⁸ Монгол цуур [Электронный ресурс] / бич. Н. Буяндэлгэр болон бусад.; ред. С. Юндэнбат. – Улаанбаатар, 2011. DVD.

– оценить современное состояние традиции игры на продольной флейте монголов.

– 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 *цуура* 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. 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 наблюдения, приведенные в исследовании, удалось сделать благодаря непосредственному участию автора диссертации в полевой работе с помощью метода включенного наблюдения.

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* как западномонгольская версия продольной флейты имеет ряд отличительных черт, выделяющих его среди близких инструментов народов Алтая, Средней Азии, Сибири и Поволжья. Специфические свойства *цуура* связаны с такими аспектами, как технология изготовления, приемы игры, особенности звукоизвлечения.

3. Стилевое своеобразие наигрышей на *цууре* определяется их вокально-инструментальной природой, которая сформировала 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.

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. Строй *цуура* 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 и обеспечивает 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* урианхайцев 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 «Музыкальное и музыкально-прикладное искусство» в музыкальных вузах. 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 монголо-язычных 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновываются выбор темы и ее актуальность, выясняется степень научной разработанности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, раскрывается научная новизна работы, ее теоретическая и практическая значимость. В специальном разделе освещается история и музыкально-фольклорная система урианхайцев.

Глава 1. Цуур как часть историко-культурного наследия урианхайцев

Основное внимание в главе направлено на изучение особенностей функционирования *цуура* в культуре Западной Монголии. Затрагиваются вопросы происхождения инструмента, очерчивается регион его современного

бытования. Проблема динамики традиции раскрывается на примере подробного изучения творчества *цуурчи* П. Наранцогта и членов его семьи.

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

В настоящее время *цуур* сохранился только среди представителей монгольской этнической группы урианхай, проживающей в горах Алтая на территории Западной Монголии (провинции Ховд, Баян-Ульги). Сейчас данный вид музыкального искусства находится под угрозой исчезновения, а играющих на традиционном инструменте становится все меньше. В Монголии последним знатоком древних традиций игры на *цууре* был Паарай Наранцогт. Он был продолжателем одной из исполнительских династий урианхайцев, выдающимся *цуурчи* и известным педагогом. 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. Все исполнители являются урианхайцами. Большинство из них — ученики, дети и внуки П. Наранцогта.

1.2. Вопросы происхождения цуура. Обычай и обряды, связанные с инструментом

Проблема происхождения инструмента обсуждается в трудах различных ученых. По одной из наиболее распространенных версий, *цуур* изначально был **охотничьим инструментом**. По другой версии, происхождение *цуура* связано с **трудовой деятельностью монголов-скотоводов**, поскольку *цуур* является обязательным атрибутом пастуха.

Одна из концепций происхождения *цуура* связывает этот инструмент с **шаманизмом**. В настоящее время шаманские практики в Западной Монголии практически утрачены, однако сведения об использовании *цуура* в обрядах общения шамана с духами сохранились. Бытование инструмента тесно связывается с Алтаем и сопровождает обряды жертвоприношения, совершаемые в горах.

Еще одно мнение о происхождении *цуура* основано на той значимости, которую этот инструмент имел **в военном быту** монголов. Возможно, к

воинскому прошлому монголов-кочевников восходит обычай хранения *цуура* под хвостом лошади, бытующий и по сей день (Ж. Энэбиш)¹⁹.

Магические функции *цуура* в культуре урианхайцев проявлялись в использовании этого инструмента и в других обрядовых ситуациях, где исполнение наигрыша выступало ведущим элементом ритуала. Следует отметить роль *цуура* в обрядах жизненного цикла, гаданиях и предсказаниях будущего, в лечебной практике, в регулировании погодных условий. Большой интерес представляет информация о календарной приуроченности игры на *цууре* к новогодному периоду и обряд «кормления» *цуура*.

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

Монгольский вариант продольной флейты отличается от других подобных инструментов своим уникальным тембром. В данной главе выявляются факторы и условия, которые определяют специфику звучания *цуура*.

2. 1. Устройство *цуура*. Особенности изготовления

Изготовление корпуса инструмента. Один из наиболее древних способов изготовления *цуура* связан с использованием для этой цели злаковых (*залаат*) и зонтичных растений. Этот вариант считался наиболее простым по технологии изготовления, так как полый стебель бамбука или тростника требовал лишь небольшой подготовки для игры. Инструмент имел сезонный характер использования и отличался недолговечностью, мог легко ломаться. Продольные флейты из стеблей полых растений бытовали и у других тюрко-монгольских народов – казахов, киргизов, башкир, бурят, тувинцев.

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

Одним из лучших с акустической точки зрения вариантов материала для *цуура* считается сибирская лиственница, также используются кедр или пихта. На территории Западной Монголии в условиях ограниченного

¹⁹ Энэбиш Ж. ШУ-ы хялбаршуулсан баримтат кино // Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай. – Улаанбаатар: Арвай, 2007. – С. 413, 414.

количества растительности для изготовления *цуура* часто используют жерди, которые поддерживают верхний круг юрты.

Основные этапы изготовления *цуура* включают в себя: 1) выбор подходящей ветки дерева; 2) вымачивание ее в воде; 3) высушивание; 4) продольный раскол ветки пополам; 5) выдалбливание (вырезание) дерева изнутри; 3) склеивание полученных полых частей натуральным клеем 5) натягивание на корпус инструмента пищевода или кишки животного (овцы, марала) 6) обмотка инструмента сухожилиями животного или корой дерева; б) сушка готового инструмента.

Размеры и форма цуура. Классический *цуур* имеет форму конуса. Эта форма характеризует продольные флейты и других народов. По сведениям, полученным в экспедициях 2012–14 годов, средняя разница между диаметром верхней и нижней частей трубки корпуса инструмента составляет 5 мм²⁰. Длина *цуура* может варьироваться от 44 см до 70 см²¹. Согласно традиционной монгольской мере, размер среднего *цуура* соответствует 5 *баримам* (*барим* равен ширине ладони). Примерно такие же параметры отличают бурятский *сур*, киргизский *чоор*, тувинский *шоор*, казахский *сыбызгы*.

Величина инструмента должны соответствовать физическим данным человека (рост, длина рук) и объему его дыхания. При изготовлении *цуура* учитываются и голосовые данные музыканта, поскольку основной тон инструмента должен быть скоординирован с горловым звуком.

Количество отверстий и способы их изготовления. Продольные флейты различных народов отличаются друг от друга количеством игровых отверстий. Наиболее подвижными в этом плане являются инструменты башкиров, казахов, туркменов, допускающие от 3 до 6 отверстий²². Особенностью западно-монгольской традиции следует считать сохранность трех пальцевых отверстий. Они вырезаются ножом или выжигаются раскаленным железом. Отверстия расположены на корпусе неравномерно. Интервал между нижним краем корпуса и первым отверстием приблизительно равен расстоянию между вторым и третьим. Интервал между первым и вторым отверстиями немного меньше. Место для отверстий устанавливается с помощью расстояния между кончиками вытянутых

²⁰ 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.

²¹ Энэбиш Ж. Хүннүгийн модон *цуур* // Уран сайхны шүүмж буюу онгодлыг өдөөгч халгай. – Улаанбаатар: Арвай, 2007. С. 414.

²² Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. – М.: Музыка, 1980. – С. 24.

большого и среднего (*их соом* — большая пядь) или большого и указательного (*бага соом* — малая пядь) пальцев.

2.2. Техника игры на *цууре*

В традиции западных монголов *цуур*, сделанный из дерева, перед исполнением обязательно смачивают водой. Это действие влияет на акустические свойства инструмента и предотвращает его высыхание.

Игра на *цууре* является синкретическим действием, в котором участвует не только сама флейта, но и голос (горло). Звукоизвлечение на *цууре* осуществляется в определенной последовательности действий исполнителя, в котором участвуют сам музыкальный инструмент, дыхательные органы исполнителя, его голосовой и артикуляционный аппарат, пальцевая техника.

Постановка рук. Монгольскую традицию отличает специфическая постановка рук при игре: правая рука поддерживает корпус инструмента в середине, левая рука находится ниже правой. Наиболее типичный вариант пальцевой техники был описан Ж. Энэбишем. «На первом отверстии *цуура* надо держать указательный палец правой руки, слегка согнув ладонь, чтобы палец двигался свободно. На втором отверстии располагается большой палец, на третьем отверстии – указательный палец левой руки. Корпус инструмента надо держать средним пальцем левой руки и придерживать остальными пальцами полусжатой кисти»²³.

Современные экспедиционные записи позволили выявить и иные способы, связанные с перераспределением функций рук у левши (это продемонстрировал Ц. Цогтгэрэл). Варианты аппликатуры были записаны от Э. Баатаржава (он играет на третьем отверстии мизинцем), Н. Сэнгэдоржа (он играет на первом отверстии первым пальцем, на втором – указательным пальцем правой руки, на третьем – указательным пальцем левой руки).

Техника дыхания. Участие губ, языка, зубов. От объема дыхания исполнителя зависит и сама возможность звукоизвлечения, и способность играть продолжительные музыкальные фразы. Освоение техники дыхания является одним из начальных этапов освоения инструмента. «Сначала человек учится выпускать дыхание, как при горловом пении или просто пении» (Н. Охтонхуу)²⁴. По описанию исследователя Ж. Энэбиша, «звуки

²³ Энэбиш Ж. ШУ-ы хялбаршуулсан баримтат кино // Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай. – Улаанбаатар: Арвай, 2007. – С. 415.

²⁴ ЛАТС. 2013-001.

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»²⁵.

Во время игры верхнюю часть *цуура* держат между передними зубами-резцами и плотно зажимают губами. Техника использования губ при игре на *цууре* представляет собой прием растягивания их в одну сторону. Это способствует извлечению звуков разных регистров. По словам *цуурчи* Ш. Баянмунха, «когда губы растягиваются, тогда извлекаются высокие звуки. А когда губы находятся в исходном положении, тогда извлекаются низкие звуки»²⁶.

Особенности освоения цуура. В среде урианхайцев *цуур* считается одним из самых сложных инструментов. Для того, 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).

Процесс обучения игре на *цууре* можно представить в виде нескольких самостоятельных, но взаимосвязанных этапов, посвященных освоению разных технических и музыкальных задач.

Первый этап – извлечение свистковых звуков с помощью дополнительных предметов (камень, дерево, бумага, стекло, дерево, вилка, нож) или ногтя. На втором этапе играющий пытается формировать звуки непосредственно на *цууре*, пока без участия горлового звука. Третий этап заключается в освоении техники исполнения нижнего (горлового) звука. Четвертый этап посвящен выработке навыка извлекать одновременно горловой и инструментальный звуки. На пятом этапе происходит освоение самих наигрышей.

По воспоминаниям *цуурчи* Н. Буяндэлгэра, сына П. Наранцогта, при освоении наигрышей действовала логика от простого к сложному. Сам процесс обучения представлял собой показ учителя и наблюдение ученика за его игрой.

Взаимосвязь цуура с горловым пением. Термин «горловое пение», укоренившийся в русскоязычной этномузыкологии, имеет собирательный

²⁵ Энэбиш Ж. ШУ-ы хялбаршуулсан баримтат кино // Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай. – Улаанбаатар: Арвай, 2007. – С. 415.

²⁶ ЛАТС. 2013-007.

характер. Он может быть соотнесен с термином *хомей*, также используемым в научных работах и восходящим к тувинскому слову *хөөмей* и монгольскому *хөөмий*²⁷. Он объединяет все стили горлового пения и отражает его биофизическую и акустическую основу. 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 полости²⁸. В этом заключается его сходство с *цууром*, 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.

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*²⁹. По мнению некоторых исполнителей, специфика их использования заключается в том, что при игре на *цууре* горловой звук используется без специфического сжатия гортани³⁰. По нашим наблюдениям, различие между горловым пением как таковым и участием техники горлового пения при игре на *цууре* действительно существует. 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 большим напряжением мышц живота. Поскольку при игре на *цууре* участвуют два звуковых уровня, горловое пение уже не является таким мощным.

Таким образом, 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 особых видов монгольского горлового пения.

²⁷ Левин Т. Музыка новых номадов. Горловое пение в Туве и за ее пределами. – М.: Классика-XXI, 2012. – С. 19.

²⁸ Энэбиш Ж. Монгол туургатны биет бус соёлын өвийг хадгалах, хамгаалах асуудалд // Монголын хөгжим судлалын дээж бичиг. – Улаанбаатар: Соёмбо, 2008. – С. 72.

²⁹ ЛАТС. 2012-006, ЛАТС. 2013-001.

³⁰ ЛАТС. 2014-001, 003.

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

Основные направления анализа, представленные в данной главе, связаны с возможностью классификации наигрышей на разных уровнях: репертуар, жанровые разновидности и 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 народной музыки, в основе которой лежит идея звукоподражания. Образы и представления, лежащие в основе звукоподражаний, запечатлены в названиях музыкальных текстов, исполняемых на *цууре*. Некоторые из них бытовали у урианхайцев как в собственно инструментальном, так и в вокальном виде.

Вопросы классификации наигрышей на *цууре* до настоящего времени не разработаны. Тем не менее, известны некоторые попытки систематизации наигрышей по их содержанию. Они предприняты французским ученым А. Дежаком и монгольским исследователем С. Юндэнбатом. При проведении классификации ученые обращали 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). Однако каждая из классификаций не является последовательной системой в строгом смысле, поскольку учитывает различные критерии.

3.2. Образно-смысловое содержание наигрышей

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

Наигрыши, посвященные различным животным, составляют наиболее обширную группу. В нее включены образцы, связанные с животными

урианхайцев-скотоводов (лошадь, верблюд), а также с представителями фауны Алтая и пустыни Гоби (медведь, олень, горный козел, горные птицы).

В основе наигрышей, посвященных природным объектам, лежат образы рек, водопадов, гор. Ряд наигрышей обобщает наблюдения над образами людей.

3.3. Жанровые разновидности

Жанровая классификация музыкальных форм, исполняемых на *цууре*, основана на выявлении предметов имитации, ее целей и способов, которыми она осуществляется. Разновидности наигрышей возникают как результат соотношения функций, содержания и музыкально-стилевых свойств. Таким образом, выделяются три жанровых группы:

- 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.

Моторно-двигательные имитации связаны с подражанием движению животных (лошади, медведя, верблюда) или с изображением танцевального шага. Общим свойством этих наигрышей является быстрый темп исполнения ($\text{♩}=125-172$). Принцип равномерной акцентности, объединяющий строение моторно-двигательных имитаций, может быть реализован в различных ритмических версиях, различающихся структурой мельчайшей ритмической ячейки.

Вторую жанровую группу составляют имитации, воспроизводящие звуковые сигналы животных и людей. Для них характерен умеренный темп исполнения ($\text{♩}=104-110$). Принцип изложения, характеризующий их, можно назвать мелодико-речитативным, поскольку в музыкальном содержании наигрышей сочетаются и проявления линейности, и элементы, возможно, восходящие к формам речитации, декламации-скандирования. Одним из ярких стиливых признаков наигрышей-сигналов является прием длительного повторения одного тона. Музыкально-ритмические эпизоды наигрышей, включающие этот элемент, вызывают ассоциацию с формами вокального

интонирования – ритмизованным произнесением поэтического текста (речитацией, декламацией-скандированием). Возможность такого сравнения обусловлена содержанием наигрышей, использующих данные элементы и связанных с имитацией голоса животного или обращением к духам гор («Крик желтого и веселого верблюда», «Восхваление Алтая»).

Имитации изобразительного характера – это группа наиболее развитых в музыкальном отношении наигрышей, обобщающих различные звуковые и визуальные впечатления человека. Наигрыши отличает медленный или умеренный темп исполнения ($\text{♩}=64-74$). Другим важным стилевым свойством наигрышей изобразительного характера следует считать активное использование микромелодики. Ведущим средством выразительности большинства наигрышей данной жанровой группы является развитая мелодия. Ее интонационная основа восходит к речевым интонациям зова, клича, обращения и воплощается в приеме долготного выделения ключевых тонов. Наиболее яркими примерами наигрышей изобразительного характера являются «Течение реки Эв» и «Олень Хангая».

3. 4. Строй инструмента. Звукоряд наигрышей

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*). На инструменте извлекаются 4 основных тона, они образуют бесполутоновый ряд звуков в объеме квинты (для инструмента *in C* таковыми будут $c^1-d^1-e^1-g^1$). С учетом возможности октавного удвоения основных тонов, сводная звуковая шкала *цуура* может включать 10 тонов, располагающихся в широком амбитусе от *e* малой октавы до *g* второй. Звуковую шкалу наигрыша дополняет тон, исполняемый голосом (горлом). Он воспроизводит нижний тон звукоряда (*c*) в малой октаве.

Звукоряд *цуура* может быть рассмотрен в системе народной музыки, основанной на принципе темброво-регистрового сопоставления и натурально-обертоновом ряде. Типологическими родственными явлениями продольной флейты являются горловое пение и игра на варгане («хомусе»). В сводном звукоряде выделяются три регистра – нижний, средний, верхний.

Ведущим принципом строения наигрыша как целостного музыкального текста выступает прием сопоставления регистров, выполняющий функцию изобразительности (передача таких звуковых впечатлений человека как эффект горного эха, взмахи крыльев птиц, переключки птиц, животных друг с другом).

3. 5. Проблема ладообразования

В наигрышах преобладают лады слабой централизации с двумя, реже – с тремя опорными тонами. Критерии для выявления опорных тонов связаны с несколькими аспектами: выделение долготой; частота повторения тона; обозначение границ формы. По количеству опорных тонов выделяются 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.

Вторую группу составляет лад с тремя опорными тонами, отстоящими друг от друга, соответственно, на кварту и терцию (соотносимы со звуками мажорного квартсекстаккорда). Этот лад опирается на 5-6 ступенные звукоряды в объеме октавы либо децимы. Он характерен для имитаций изобразительного характера.

3. 6. Композиция

Содержание наигрыша воплощено в музыкальной формуле, соответствующей мотиву или фразе и варьирующейся на протяжении всего звучания. Ведущим принципом композиционной организации наигрышей в целом выступает прием повтора одного мелодического звена.

Наигрыши, построенные по принципу чередования нескольких однотипных мелодических оборотов, характерны для всех жанровых групп. Как правило, в одном образце может быть использовано до четырех элементов, каждый из которых представляет собой вариант одной музыкальной формулы. Логика последования вариантов может приводить к образованию периодических построений или музыкально-временной тирады.

Наигрыши, состоящие из различных по музыкальному содержанию мелодических оборотов, представлены отдельными образцами, по содержанию связанными с горами Алтая. Их особенностью является соотношение в одной музыкальной форме элементов, восходящим к

различным жанровым истокам. Разделы, имеющие моторно-двигательные прообразы, сочетаются в них с эпизодами, имеющими природу сигналов, зовов, обращений. Как правило, эти разделы формы сопоставлены друг с другом по принципу темпового, ритмического и мелодического контраста.

3. 7. Вопросы репертуара западномонгольских *цуурчи*

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. Большая часть из них не была записана, а названия их забыты. Возможно, в данном случае проявляется стремление к идеализации исторического прошлого урианхайцев как хранителей древней традиции игры на цууре. Другая тенденция, напротив, отражает присущую традиционной культуре тенденцию структурировать репертуар наигрышей и соотнести его с числовой символикой этноса. Так, одним из распространенных представлений является связь 13 основных наигрышей с 13 хребтами Алтая.

Традиционный репертуар цуурчи сейчас может быть восстановлен по совокупности различных источников. 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.

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 Наранцогта, упомянул о том, что количество наигрышей его деда было около 40³¹. Тем не менее, в опубликованных источниках представлено всего 15 наигрышей этого *цуурчи*.

В практике современных исполнителей традиционный репертуар оказался редуцирован. Как показала экспедиционная работа, каждый из

³¹ЛАТС. 2014-001.

исполнителей может сыграть от 3 до 5 различных образцов. Обязательной частью репертуара любого *цуурчи* являются наигрыши, посвященные лошади. Другим маркером монгольской традиции игры на *цууре* является наигрыш «Течение реки Ээв». Тем не менее, отдельные цуурчи владеют, помимо общераспространенного перечня, редкими наигрышами, отражающими более ранний период бытования западно-монгольской продольной флейты. Среди наигрышей, записанных от современных *цуурчи*, есть мало распространенные, и даже единичные версии («Конь, бегущий рысью», «Олень Хангая» – Б. Загаджав; «Милый мальчик», «Эхо воды и горы» – Н. Гомбожав и др.).

3. 8. Особенности исполнительского стиля

Одной из важных черт манеры исполнения западно-монгольских *цуурчи* являются некоторые приемы игры: вибрато, трели и микромелизмы (форшлаги, морденты).

Исполнительский стиль игры на *цууре* отличает подвижность темповых характеристик. Чаще динамика характеризуется ускорением в процессе игры, но могут быть и иные варианты (замедление к концу, нестабильность темпа в целом). С ощущением свободы временных параметров наигрыша связано и относительное восприятие длительностей, проявляющееся в звуковых имитациях-сигналах и наигрышах изобразительного характера.

Сравнение исполнительских особенностей, продемонстрированных различными *цуурчи*, позволяет говорить о различии в манере их игры. При характеристике исполнительского стиля в работе учитываются такие параметры как дыхание, роль украшений, композиция, порядок формирования вокально-инструментальной фактуры, темп, мелодико-ритмические особенности, степень варьирования, звуковысотная шкала.

В творчестве *цуурчи* П. Наранцогта проявляются черты подлинного исполнительского мастерства. Он играет на инструменте 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.

Образцы, сыгранные Н. Гомбожавом, отличаются интонационной выразительностью. При игре он минимально использует украшения, сосредотачивая основное внимание на мелодической линии. Из мелизмов исполнитель предпочитает простейшие одноэлементные форшлаги.

Игра *цуурчи* Б. Загджава выделяется быстрыми темпами и техничным исполнением. Эти черты проявляются в моторно-двигательных имитациях, составляющих основу его репертуара. Излюбленный прием Б. Загджава – использование кратких форшлаггов.

Своеобразными чертами отличается игра *цуурчи* Н. Журмэдорж, Н. Буяндэлгэра, девушки-*цуурчи* Б. Мунгунцоож, в целом, сохраняющих и развивающих традиционное исполнительство. Процессы упрощения, схематизации наигрышей демонстрируют Н. Амартувшин и Б. Дамдиндорж. Их игру характеризуют краткость исполненных фрагментов наигрышей, отсутствие украшений, минимализация процесса варьирования, игра на коротком дыхании.

Черты исполнительского стиля проявляются и в индивидуальной трактовке *цуурчи* некоторых широко распространенных наигрышей. Сопоставление вариантов наигрыша «Танец черной птицы, не сбросившей свои перья с прошлого года», записанного от различных исполнителей, позволяет выделить версию Г. Нямжанцана как наиболее индивидуализированную. Об этом свидетельствуют некоторые характерные элементы – особенности оформления трелеобразной фигуры, ритмические детали, «игра» регистрами.

В Заключении подводятся основные итоги работы.

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. В ходе исследования был уточнен регион распространения *цуура* на территории Монголии и за ее пределами (Внутренняя Монголия в Китае), а также установлен ареал его современного бытования (провинции Хэнтэй, Орхон Ховд, Баян-Ульги).

В диссертации изучено наследие выдающегося *цуурчи* П. Наранцогта (1921–2003), а также охарактеризовано творчество современных монгольских *цуурчи*. Восходящие к архаическому пласту народной музыки урианхайцев, наигрыши на *цууре* в настоящее время приобретают значение музыкального символа всей Монголии. Инструмент активно изучается и осваивается молодыми музыкантами, сохраняющими и развивающими традиционное искусство.

В результате рассмотрения *цуура* в историко-этнографическом контексте было выявлено, что этот музыкальный инструмент связан с одной

стороны, с хозяйственной деятельностью урианхайцев (охота, скотоводство), с другой – с магическими практиками и культурой шаманизма. Особенностью бытования *цуура* в Западной Монголии, следует считать сохранение ведущих функций и традиционных форм бытования инструмента до наших дней.

Специфика звучания инструмента определяется устройством, конструктивными особенностями, технологией изготовления западно-монгольского *цуура* и приемами игры на нем. В исследовании была выявлена значимость особых материалов (сибирская лиственница, жерди юрты), способов разрезания и соединения деталей инструмента. Основные этапы процесса обучения игре на *цууре* посвящены решению разных технических задач: свист; горловое пение; извлечение звука на инструменте, сочетание горлового и инструментального звуков. Музыкальные цели, решаемые в процессе освоения традиции, 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. Существенную роль 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. В этнической традиции представлены различные варианты постановки рук и пальцевой техники, обусловленные индивидуальной манерой конкретных исполнителей.

В основе наигрышей на *цууре* лежит принцип звукоподражания. Их образно-смысловое содержание раскрывается через народные номинации, в которых обозначаются объекты окружающего мира и ключевые образы, сформировавшиеся на основе наблюдения за ними (животные, люди, мир природы). Соотношение функций, содержания и музыкально-стилевых свойств наигрышей позволило выделить три жанровые группы наигрышей: моторно-двигательные имитации; имитации изобразительного характера; звуковые имитации-сигналы.

Стилевую 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).

Музыкальный облик наигрышей определяется возможностями инструмента извлекать 4 основных звука ($c^1-d^1-e^1-g^1$), с учетом октавных удвоений составляющих 10-ступенную шкалу. На основании имеющихся экспедиции материалов можно судить о том, что большинство исполнителей играет на цууре в строе *in C*. 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 звучания. 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.

Исполнительский стиль западно-монгольских *цуурчи* характеризуется темпо-ритмической свободой исполнения и обилием приемов орнаментации основной мелодической линии. 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 наиболее архаичному слою фольклора, о

чем свидетельствуют традиционность репертуара, жанровая специфика и структурные и стилевые свойства наигрышей.

Публикации по теме диссертации

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Содгэрэл, Т. Музыкальный инструмент цуур в традиционной культуре Западной Монголии / Т. Содгэрэл // Обсерватория культуры. – 2012. № 6. С. 82–86.
2. Содгэрэл, Т. Деревянный цуур в Западной Монголии: особенности звучания / Т. Содгэрэл // Музыка и время. – 2015. № 6. С. 50–53.
3. Содгэрэл, Т. Наигрыши на монгольской продольной флейте: особенности репертуара / Т. Содгэрэл // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. – 2016. № 3. С. 126–129.

В других изданиях:

4. Содгэрэл, Т. Цуур в традиционной культуре Западной Монголии / Т. Содгэрэл // Сборник статей иностранцев, обучающихся в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. 2012. С. 42–51.
5. Содгэрэл, Т. Пастушья флейта цуур в традиционной культуре Западной Монголии / Т. Содгэрэл // Культура монголоязычных народов в глобализирующемся пространстве: Материалы международного научного форума. – Элиста, 2012. С. 60–61.
6. Содгэрэл, Т. Современное состояние игры на цууре в Западной Монголии / Т. Содгэрэл // *Studioculturae*. – СПб. 2013. № 18. С. 217–223.
7. Содгэрэл, Т. Баруун Монгол дахь цуурын урдагийн өнөөгийн байдал / Т. Содгэрэл // Цуурын уламжлалт урлагийн өнөөгийн байдал, тулгамдсан асуудлууд: Эрдэм шинжилгээний хурлын илтгэлийн эмхэтгэл. – УБ. 2013. С. 26–30.
8. Содгэрэл, Т. Монгольская продольная флейта (цуур) в культуре западных монголов // Известия СОИГСИ. Школа молодых ученых / Гл. ред. З. В. Канукова. – Владикавказ, 2016. Вып. 16. – С. 84–89.

9. Содгэрэл, Т. Наигрыши на цууре в Западной Монголии: вопросы классификации // MONGOLICA – XVII / Гл. ред. И. В. Кульганик. – СПб., 2016. Вып. 17. С. 65–68.