Музыкальное искусство

Традиции и современность

2021/ 4(5)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сетевое научное издание

УЧРЕДИТЕЛИ

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

Уральская государственная консерватория
имени М. П. Мусоргского

ИЗДАТЕЛЬ

Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского

Регистрационный номер: серия Эл № ФС77-79083
от 25 сентября 2020 г.
ISSN 2782-1773

© Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

ПАРТНЕРЫ ИЗДАНИЯ

Алтайский государственный институт культуры (Барнаул)

Астраханская государственная консерватория (Астрахань)

Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли (Баку)

Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Улан-Удэ)

Государственная консерватория Узбекистана (Ташкент)

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы)

Казахский национальный университет искусств (Нур-Султан)

Кыргызская национальная консерватория имени Калыя Молдобасанова (Бишкек)

Монгольский национальный университет искусств и культуры (Улан-Батор)

Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Нижний Новгород)

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Новосибирск)

Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова

Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва)

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону)

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (Саратов)

Таджикская национальная консерватория имени Т. Сатторова (Душанбе)

Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде (Душанбе)

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (Уфа)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

К. В. Зенкин (Москва) – главный редактор, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского;

Ф. А. Ульмасов (Душанбе) – зам. главного редактора, доктор искусствоведения, профессор (Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде);

А. М. Лесовиченко (Москва) – ответственный редактор, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

А. Н. Азимова (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Г. Алябьева (Москва) – доктор искусствоведения, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке);

А. А. Амрахова (Москва) – доктор искусствоведения, зав. научно-аналитическим отделом (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

Т.Б. Гафурбеков (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Дашнямын (Улан-Батор) – Ph.D в области искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Института музыкального искусства (Монгольский национальный университет искусств и культуры);

У. Р. Джумакова (Нур-Султан) – доктор искусствоведения, профессор (Казахский национальный университет искусств);

О. Э. Добжанская (Якутск) – доктор искусствоведения, профессор (Арктический государственный институт культуры и искусств);

М. Н. Дрожжина (Новосибирск) – доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки);

В. Р. Дулат-Алеев (Казань) – И.о. ректора Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки;

К. Ш. Дюшалиев (Бишкек) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции (Кыргызская национальная консерватория имени К. Молдобасанова);

С. А. Елеманова (Алма-Ата) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

Б. Т. Кабилова (Душанбе) – доктор исторических наук, главный научный сотрудник (Институт истории, археологии и этнографии Национальной академии наук Таджикистана);

Е. К. Карелина (Новосибирск) – доктор искусствоведения, доцент (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки);

М. Г. Кондратьев (Чебоксары) – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник (Чувашский государственный институт гуманитарных наук);

А. Л. Маклыгин (Казань) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции (Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова);

Г. Р. Махмудова (Баку) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, декан историко-теоретического факультета (Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли);

И. В. Мациевский (Санкт-Петербург) – доктор искусствоведения, профессор (Российский институт истории искусств);

Т. И. Науменко (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, зав. кафедрой теории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных);

Е. Е. Полоцкая (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

Р. Р. Султанова (Кембридж) – Ph.D, главный редактор Энциклопедии «Музыка тюркоязычного мира» (Кембриджский университет);

Т. И. Твердовская (Санкт-Петербург) – кандидат искусствоведения, проректор по научной работе (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова);

С. И. Утегалиева (Алма-Ата) – доктор искусствоведения, профессор (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

Г. Б. Шамилли (Москва) – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник (Государственный институт искусствознания);

Ю. И. Шейкин – доктор искусствоведения, зав. кафедрой искусствоведения (Арктический государственный институт культуры и искусств.

В. Н. Юнусова (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского).

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Г. Сыченко

Почему поёт шаман? (Пролегомены к теории шаманского интонирования)……..12

РЕГИОНАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

А. Барнеа

Румынская церковная музыка: канонические виды……....21

К. Рахимзода

К проблеме формирования таджикской эпической традиции «Гургули»……..…..30

ИСКУССТВО НАРОДОВ ЕВРАЗИИ

Ф. Набиева

К специфике вариантов танца яллы Урфаны и одноименного ашугского напева.….39

Ц. Цэвэгсурэн

Вопросы изучения игры на монгольской флейте-лимбе с применением техники непрерывного дыхания…….……..……..50

MUSIC OF EURASIA

TRADITION AND THE PRESENT

Online scientific edition

FOUNDERS

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory

Zhiganov Kazan State Conservatoire

Ural Mussorgsky State Conservatoire

PUBLISHER

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory

Registration certificate: El № FS77-79083
of 25th September 2020
ISSN 2782-1773
© Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory

PARTNERS OF THE EDITION

Altay State Institute of Culture (Barnaul)

Astrakhan State Conservatory (Astrakhan)

Baku Music Academy (Baku)

East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude)

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod)

Gnesins Russian Academy of Music (Moscow)

Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty)

Kazakh National University of Arts (Nur-Sultan)

Kyrgyzstan National Conservatory (Bishkek)

Mongolian State University of Arts and Culture (Ulaanbaatar)

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk)

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

Russian Institute of Art History (Saint Petersburg)

Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Rostov-on-Don)

Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory (Saint Petersburg)

Saratov State Conservatoire (Saratov)

State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent)

Tajik National Conservatory (Dushanbe)

Tajik State Institute of Culture and Arts (Dushanbe)

Ufa State Institute of Arts (Ufa)

EDITORIAL BOARD

K. V. Zenkin (Moscow) – Editor-in-Chief, Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Research (Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory);

F. A. Ulmasov (Dushanbe) – Deputy Chief-Editor, Doctor of Arts, Professor (Tajik State Institute of Culture and Arts)

A. M. Lesovichenko (Moscow) – Managing Editor, Doctor of Culturology, Ph.D. in Arts (Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory);

A. G. Alyabieva (Moscow) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art (Moscow State Institute of Music);

A. A. Amrakhova (Moscow) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Scientific and Analytical Department (Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory);

A. N. Azimova (Tashkent) – Doctor of Arts, Professor, (State Conservatory of Uzbekistan);

A. Dashnyamyn (Ulaanbaator) – Ph.D. in Arts, Professor of the Department of Institute of Music (Mongolian State University of Arts and Culture);

O. E. Dobzhanskaya (Yakutsk) – Doctor of Arts, Professor (Arctic State Institute of Culture and Arts);

M. N. Drozhzhina (Novosibirsk) – Doctor of Arts, Professor (Novosibirsk State Conservatory);

V. R. Dulat-Aleev (Kazan) – Acting Rector of Zhiganov Kazan State Conservatoire, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Music History;

C. S. Dushaliev (Bishkek) – Doctor of Arts, Professor (Kyrgyzstan National Conservatory);

U. R. Dzhumakova (Nur-Sultan) – Doctor of Arts, Professor (Kazakh National University of Arts);

T. B. Gafurbekov (Tashkent) – Doctor of Arts, Professor (State Conservatory of Uzbekistan);

B. T. Kabilova (Dushanbe) – Doctor of History, Chief Researcher (A. Donish Institute of History, Archeology and Ethnography of National Academy of Science of Tajikistan);

E.K. Karelina (Novosibirsk) – Doctor of Arts, Associate Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory)

M. G. Kondratyev (Cheboksary) – Doctor of Arts, Professor, Chief Researcher (Chuvash State Institute of Humanities);

A. L. Maklygin (Kazan) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Music Theory and Composition Department (Zhiganov Kazan State Conservatoire);

G. R. Makhmudova (Baku) – Doctor of Arts, Professor, Dean of Historical and Theoretical Faculty (Baku Music Academy);

I.V. Matsiyevsky (St. Petersburg) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Instrumentation Sector (Russian Institute of Art History);

T. I. Naumenko (Moscow) – Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Music Theory Department (Gnesins Russian Academy of Music);

E. E. Polotskaya (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

G. B. Shamilli (Moscow) – Doctor of Arts, Leading Researcher (State Institute for Art Studies);

Y. I. Sheykin (Yakutsk) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Art History (Arctic State Institute of Culture and Arts);

R. R. Sultanova (Cambridge) – Ph.D., Editor-in-Chief of The encyclopedia "Music of the Turkic-Speaking world" (University of Cambridge);

T. I. Tverdovskaya (St. Petersburg) – Ph.D. in Arts, Vice-Rector for Research (Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory);

S. I. Utegalieva (Alma-Ata) – Doctor of Arts, Professor (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

S. A. Yelemanova (Almaty) – Ph.D. in Arts, associate Professor (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

V. N. Yunusova (Moscow) – Doctor of Arts, Professor (Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory).

CONTENTS

THEORY OF MUSIC CULTURE

G. Sychenko

Why does a shaman sing? (Prolegomena to the theory of shamanic intonation)……...12

REGIONAL SYSTEMS OF MUSIC CULTURE

A. Barnea

The church music in Romania: canonic versions…….....21

C. Rahimzoda

On the problem of the formation of the Tajik epic tradition «Gurguli»……..…….…..30

MUSIC OF EURASIAN PEOPLES

F. Nabiyeva

To the specifics of the options for the Urfani yalla and the ashuge chant of the same name....39

T. Tsevegsuren
Qustions of studing the play on the mongolian flute-limba using the technique of circular breathing…….…..…50

Галина Сыченко

ПОЧЕМУ ПОЁТ ШАМАН?
(Пролегомены к теории шаманского интонирования)

Аннотация. В статье предпринимается попытка формулирования основных предварительных положений теории шаманского интонирования. Данный феномен, вобравший в себя тысячелетний опыт оперирования голосом как инструментом, помогающим, по предположению автора, вхождению в измененные состояния сознания (Ч. Тарт), является неотъемлемым и сущностным элементом традиционного шаманизма. В первом разделе статьи анализируется избранная литература, наиболее близко относящаяся к предмету исследования (Р. Мастроматтеи, Ж. Руже, Ф. Джаннатазио и другие). Затем автор более подробно останавливается на характеристике подхода к типологии интонирования, принятого в новосибирской школе отечественного музыкознания (В.В. Мазепус, Г.Б. Сыченко, Ю.С. Горбачева и другие). Делается вывод о необходимости изучать с этих позиций саму звучащую материю традиционного шаманского пения, что должно позволить обнаружить в ней те черты, которые можно будет достоверно связать с механизмами достижения измененных состояний сознания.

Ключевые слова: шаманизм, измененные состояния сознания, методология, теория, интонирование.

Шаманизм – достаточно хорошо известное явление, изучением которого давно и успешно занимаются представители самых разных научных дисциплин. Единственно «правильное» определение шаманизма дать невозможно, каждый ученый предлагает своё, в соответствии со специализацией, областью интересов, теоретической точкой зрения и так далее.

Я бы хотела остановиться на комплексном определении, принадлежащем Романо Мастроматтеи[1]. Впервые оно было предложено в докладе [20] на международной конференции «Культура, литература, дискурс», организованной Университетом Урбино в 1980 году[2]. Это же определение можно найти в книге «Реальная земля. Боги, духи, люди в Непале», подготовленной им совместно с психиатром Дж. Вилла и этномузыкологом Ф. Джаннаттазио [21]. Между двумя вариантами определения есть небольшая разница в количестве пунктов (шесть в первом и семь во втором случаях) и некоторых формулировках. Первое было сделано в тот период, когда ученый еще не приступил к полевым исследованиям, второе – после интенсивного периода экспедиционной работы в Непале[3].

[1] Романо Мастроматтеи (02.02.1936 – 23.10.2010) – итальянский ученый, профессор университета «Тор Вергата» (Рим). Заложил основы изучения шаманизма в итальянской антропологии и этномузыкологии и создал научную школу. В начале 90-х годов он организовал и возглавил междисциплинарный межвузовский исследовательский центр евразийского шаманизма (C.I.R.S.E.) в Университете Перуджи, объединивший ученых различных дисциплин (культурная антропология, этнология, история религий, этномузыкология, психиатрия, лингвистика, фольклористика, востоковедение и так далее) из университетов Перуджи, Неаполя, Сиены, Рима, Венеции, Милана и др. Многие из его формальных и неформальных учеников в настоящий момент стали видными учеными-антропологами, работающими в университетах Италии, Франции, Греции, Канады и других стран (Даниэла Берти, Кьяра Летиция, Мартино Николетти, Диана Риболи, Давиде Торри, и другие).

[2] Материалы конференции были опубликованы пять лет спустя [22].

[3] С 1984 по 1988 гг. состоялось пять экспедиций в Непал, и этот бесценный полевой опыт был обобщен в указанной монографии, которая стала бестселлером и библиографической редкостью.

Однако, несмотря на важность непосредственного полевого наблюдения, определение осталось неизменным в своей основе.

Согласно Мастроматтеи шаманизм как органическое, изначальное явление связывается с центральной, северной, северо-восточной Азией и с тюрко-монгольскими, финно-угорскими и палеоазиатскими народами[4]. Его наиболее характерной чертой является «специфическое экстатическое поведение внутри ритуально-магического комплекса»[5] [21, *16*]. Он связан с такими формами хозяйственной деятельности как охота и собирательство, затем скотоводство и, наконец, земледелие. Однако эта связь реализуется в виде отношений шамана с божествами и духами местности и различных сфер. «Говорить об обязательной, прямой, реалистичной связи между шаманизмом и экономической деятельностью или приписывать шаманизму решение насущных социальных проблем означает неоправданно искажать смысл всех имеющихся в нашем распоряжении свидетельств» [там же]. Важнейшими являются отношения с миром мертвых, где шаман осуществлял свою функцию психопомпа[6]. То же самое касается его терапевтической деятельности: шаман лечит болезни, возникающие вследствие потери или кражи души, что влечёт необходимость перемещения по разным мирам. Шаманы владели устным мифопоэтическим наследием и гибко использовали его в «в динамичном и творческом шаманском ритуале», который проводился в «экстатическом состоянии разной степени интенсивности и продолжительности и мог быть сопряжен с серьезным риском» [там же]. Банаусические, то есть связанные с обработкой железа[7] аспекты, важные для инициации шамана и его деятельности как воина, широко распространены, однако они появились только в определенный исторический период и встречаются не во всех культурах. Наконец, универсальным признаком шаманизма является его неразрывная связь с музыкой. «Невозможно представить себе шаманский сеанс без музыки или хотя бы какого-то ритмико-жестового выражения. Шаманским инструментом *par excellence* был бубен, которому приписывали собственную индивидуальность и жизненную энергию» [21, *17*].

Роль музыки была подчеркнута уже в определении 1980 года, выведенном на основе анализа научной литературы и знакомства с некоторыми, очень редкими в то время образцами киносъемки шаманских обрядов. В то время мало кто из этнографов и антропологов обращал внимание на музыкальный компонент шаманского обряда[8], поэтому данный факт представляется исключительно значимым и важным, в том числе для этномузыкологии. Мастроматтеи не случайно выделил его в самостоятельный пункт своего определения. Если другие черты не всегда встречаются в шаманских традициях, то по поводу универсальности музыкального компонента в шаманском обряде сомнений не возникало.

Неудивительно, что необходимость привлечения этномузыковеда для исследования феномена шаманизма была не просто осознана, но и реализована на практике: для участия в экспедиции 1987 года и анализе предыдущих аудиозаписей был приглашен один из наиболее заметных итальянских этномузыковедов Франческо Джаннаттазио[9]. Его очерк, а также некоторые последующие работы, остаются, на наш взгляд, одной из наиболее значимых страниц изучения музыки шаманского обряда [18; 19].

---

[4] Шаманизм был обнаружен и в некоторых других (но не во всех!) регионах, в частности, в более южных частях Евразии, в Африке, Океании, у индейцев Северной и в особенности Южной Америки. В данный момент вопрос о «прародине» шаманизма остается открытым.

[5] Все переводы цитат в статье принадлежат автору.

[6] От греч. *ψυχοπομπός* — «проводник душ».

[7] От греч. *βάναυσοι* — общее обозначение ремесленников, в особенности имеющих дело с огнем, т.е. кузнецов.

[8] В этом плане гораздо информативнее были описательные работы ученых предшествующего периода, включавшие вербальные характеристики шаманского звукового поведения (более подробно см. [7]).

[9] Франческо Джаннаттазио (р. 16.09.1950) – профессор этномузыкологии Римского университета «Ла Сапиенца». Выпускник основоположника итальянского этномузыкознания Диего Карпителла, закончил докторантуру Музея Человека в Париже у Жильбера Руже, автора знаменитой работы «Музыка и транс» [23].

Джаннаттазио отталкивался от идей Ж. Руже о связи музыки и трансовых состояний [23]. Эта проблематика раскрывалась последним на обширном материале, включавшем не только внеевропейские культуры, но и такие хорошо известные феномены как опера, рассмотренные с непривычной перспективы. Французский этномузыковед в своей полевой деятельности изучал в основном культы коллективной одержимости[10] в Африке, шаманские и некоторые другие традиции были ему знакомы в гораздо меньшей степени. Основной вопрос, который определял всю проблематику данной работы, заключался в том, существуют ли некие универсальные качества музыки, позволяющие вводить человека в отличное от обыденного состояние, или же таких качеств не существует, и связь музыки и транса полностью обусловлена культурным контекстом.

Джаннаттазио, подробно анализируя аудиозаписи четырех разноэтнических шаманских ритуалов, пришел к выводу о том, что выразительные средства музыки в них используются по определенной схеме, важным компонентом которой является ритм, в частности, ритмические сдвиги в определенные моменты, соотносимые им с вхождением шамана в состояние транса. Следовательно, и музыкальная структура ритуалов в итоге предстает в достаточной мере канонизированной, несмотря на устно-импровизационную природу шаманского ритуала [18][11].

На непальских материалах позже были выполнены две дипломные работы о музыке в шаманских обрядах, в одной из которых преобладало музыковедческое описание, в другой – музыкально-антропологический подход [14; 15]. Работы, в которых изучалось бы собственно интонирование шамана, появляются крайне редко. Отметим в этой связи защищенную недавно диссертацию, в которой подробным образом изучались все основные параметры организации музыкального компонента шаманского обряда чалканцев, в особенности интонирование, рассматриваемые через призму трансового состояния шамана [3]. В данной работе было неопровержимо установлено, что музыкальная структура шаманского обряда во всех ее аспектах и элементах непосредственно связана с такими состояниями и определяется ими. Однако характер корреляции, как и в работах Джаннатазио, остался непроясненным.

В чем же причина такого положения дел? Что мешает разобраться в вопросе о том, является ли музыка одним из тех механизмов, которые способны приводить к изменению состояния сознания?

Для более четкого введения в проблематику изучения шаманского интонирования дадим предварительную картину того, что известно об этом феномене в настоящий момент. Шаманизм часто рассматривается как ранняя форма религиозного мистицизма [16], которая когда-то возникла в одном или нескольких центрах, широко распространилась, претерпела многочисленные трансформации и, наконец, дошла до наших дней.

Функции, выполняемые шаманом, многочисленны – от конкретных и прагматических до абсолютно трансцендентных, причем первые подчинены вторым. В трансцендентном плане основной смысл шаманской деятельности заключается в поддержании баланса, порядка Вселенной через регулярную реализацию иерофании[12] и обмена между людским и не-человеческим[13] сообществами. То есть суть шаманизма заключается в идее о способности

[10] Одержимость (*possession*) – термин, используемый в антропологии для обозначения культурных концептов, согласно которым божества или духи могут временно вселяться в тело человека. В этом состоянии с ними можно контактировать, разговаривать, узнавать их волю и т.д. Культы коллективной одержимости подразумевают группу адептов, в тела которых вселяются различные сверхъестественные агенты, например, *ориша́* у народа йоруба, афробразильские *кандомбле́*, *вуду*, балинезийский *одалан* и многие другие.

[11] Каноническую музыкальную структуру шаманских ритуалов нганасан подробно описала О.Э. Добжанская [4].

[12] От греч. *ιερός* «священный» + *φαίνω* «светоч, свет» — проявление священного, сакрального; частный случай иерофании – теофания («богоявление»).

[13] В статье используется в качестве русскоязычного синонима широко применяемого в современной антропологии понятия *other-then-human*.

ритуального специалиста-шамана вступать в прямой контакт с агентами сверхъестественной реальности в интересах отдельного человека, группы или целого этнического коллектива. Такой контакт осуществляется во время ритуала – *камлания,* – в ходе которого шаман должен достичь измененного состояния сознания[14] (ИСС), позволяющего осуществить такой контакт.

Наиболее распространенными методами достижения ИСС являются употребление галлюциногенных растений (травы, грибы и так далее), а также музыка и танец – как по отдельности, так и в сочетании, в зависимости от культуры и традиции. Что касается музыки, то наиболее многочисленны работы, делающие упор на ритмичном звучании бубна. Между тем, инструментальный компонент шаманской традиции не исчерпывается использованием бубна: другие, менее заметные фоноинструменты замещали его в различных ситуациях[15]. Похоже, что бубен появился в шаманизме позже других звуковых орудий (трещоток, погремушек и им подобных), хотя и достаточно давно [24].

При неблагоприятных условиях существования бубен как заметный и компрометирующий атрибут[16] исчез, однако аутентичное шаманство продолжало существовать и без бубна, например, в Сибири начиная с 1930-х годов. Важным условием сохранности традиций было владение текстовым наследием, но не только. Не менее важным оказалось владение особой вокальной техникой, тем, что мы определяем как «шаманское интонирование» [10]. Эта техника продолжала сохраняться у шаманов без бубна еще на рубеже XX – XXI веков (см., например, шорские материалы [2; 6; 8]).

Наблюдение о том, что шаманское интонирование отличается от других видов пения было сделано достаточно давно. Так, например, в обобщающей статье о музыке и музыкальных инструментах народов Сибири, опубликованной в 1932 году, шаманская музыка, возможно, впервые характеризуется с позиций универсализма. «Шаманские песни составляют особую группу, отличающуюся от массовых бытовых профессиональной спецификой исполнения, имеющей целью воздействие на суеверного слушателя: необычный, горловой тембр голоса, чередование пения с криками, патетической декламацией и звукоподражанием животным и птицам; напев, не имеющий точки опоры, как бы вращается в замкнутом кругу и гипнотизирует своей монотонностью» [12, *579*].

Тут, конечно, все не очень определенно и все требует уточнения. Например, что такое «горловой тембр голоса»? Зачем шаману нужно кричать? Почему декламация патетическая? Для чего подражать животным и птицам, и подражание ли это или что-то еще? Имеется также некоторое противоречие: с одной стороны – горловой тембр, крики, звукоподражания, с другой – монотонность. И все это вкупе должно воздействовать на суеверного (!) слушателя. Конечно, и сегодня шаманское пение все еще воспринимается как нечто экзотическое, необычное, диковинное, пугающее. Такой его образ создается, в частности, на эстраде.

В начале 1930-х годов ещё не было адекватных научных методов описания, типологии и исследования шаманского интонирования, тем не менее, нечто главное, существенное уже в этом определении было схвачено. Такое интонирование действительно

---

[14] Термин предложен Чарльзом Тартом [13; 25]. Существует несколько разных типов ИСС. Они отличаются как качественно (транс, экстаз, каталепсия), так и количественно (степень и глубина вхождения в одно из таких состояний – от легкого изменения до полной трансформации с потерей сознания и памяти. Наиболее типичными и часто встречающимися терминами являются транс, экстаз и одержимость. Мастроматтеи определяет их в целом как экстатические состояния, подразумевающие выход за пределы телесного Я (в шаманских традициях тесно связаны с идеей шаманского путешествия, полета и так далее). Французская научная традиция предпочитает термин транс, трансовые состояния [18; 19; 23]. Некоторые ученые говорят о «шаманских состояниях» сознания и других аналогичных обстоятельствах. Для целей данной статьи углубляться в данную проблематику нецелесообразно.

[15] Более подробно об этом говорится в статье автора:[9].

[16] Звучание бубна было невозможно скрыть, его гулкий звук разносился на много километров, и местные жители всегда знали, что происходит шаманский ритуал.

обладает рядом характеристик, которые выделяют его из интонационной культуры и отличают от остальных видов интонирования.

Причина, по всей видимости, заключается в том, что в шаманском интонировании присутствуют как элементы, связывающие его с культурой того или иного этноса, так и некоторые универсальные черты, которые определяются структурой психики и сознания человека и не зависят от его культурного тезауруса. Необходимость достижения ИСС требует определенных механизмов, специальной техники, которая сама по себе является ценным культурным приобретением, позволяющим переносить опыт, накопленный в традиционном шаманизме, в современную культуру.

Изучая шаманское интонирование с конца 1980-х годов, в частности, нотируя образцы шаманского пения, я обнаружила, что для него часто характерно вибрирующее звучание. В словарях вибрато определяется как «периодическое колебание интенсивности и частоты вокального или инструментального звука для достижения определенного выразительного эффекта» [17, *943*]. Соответственно, можно говорить о динамическом и звуковысотном вибрато, однако применительно к шаманскому пению ими дело не ограничивается. Так, в шаманском пении чалканцев и кумандинцев были выявлены и описаны три типа вибрато – звуковысотное, артикулято́рное и спирато́рное (дыхательное)[17], возможны и иные его виды. Я использую этот термин в более широком смысле для обозначения любого периодического прерывистого колебательного звучания, неважно к какому типу оно относится и каким способом достигается. Это если и не универсалия, то очень часто встречающийся признак шаманского интонирования.

Звуковысотное вибрато в большинстве случаев накладывается на другие его виды, в частности, динамическое. Эти два вида автоматически появляются в результате периодической смены напряженности различных отделов голосового аппарата. Кроме того, все они часто сочетаются с очень специфическим видом спираторного (дыхательного) вибрато. Суть данного приема заключается в том, что воздушная струя подается на связки не непрерывно, а толчкообразно. В этом процессе задействованы диафрагма и другие мышцы выдоха, которые сокращаются с высокой частотой. Если в качестве эксперимента попытаться проинтонировать таким способом какой-нибудь гласный звук даже на одной высоте, эффект будет хорошо заметен.

Дыхательное вибрато, на мой взгляд, является архаической, найденной интуитивно техникой интонирования, которая непосредственно связана с вхождением в ИСС, так как использование частого дыхания приводит в насыщению крови кислородом – эффект, известный как гипервентиляция. В некоторых образцах шорского шаманского интонирования этот прием использован практически в чистом виде [6].

Для описания шаманского и других видов интонирования в новосибирской школе этномузыкознания давно и успешно применяется подход, предложенный Владимиром Владимировичем Мазепусом на основе предшествующей традиции отечественного музыкознания и методов, применяемых в фонетике. Речь идет о разработанной им типологии голосовых видов интонирования, представляющей собой независимый от культурного контекста универсальный язык описания, позволяющий определять и классифицировать практически все феномены звуковой деятельности человека [5].

Термин «интонирование», как известно, широко используется в российской этномузыкологии, а также в музыкальной акустике[18]. Наиболее общепринятым пониманием термина «интонирование» является культурно осмысленное (то есть не любое!) производство звука. Согласно Мазепусу, два отличительных признака делят голосовое интонирование на четыре основных типа: вокальный, речевой, сигнальный и тонированная

[17] Сыченко Г.Б. Некоторые особенности интонирования алтайских шаманов. – Новосибирск, 1990. – 89 с. (рукопись; хранится в Архиве традиционной музыки Новосибирской консерватории).

[18] Более подробное рассмотрение данного термина применительно к шаманской традиции, история его употребления, а также авторская трактовка даются в нашей работе [10].

речь (или тонированный тип). Первый признак связан с напряженностью органов речи, второй – с вариативностью или разбросом напряженности в звуковом потоке. Таким образом, вокальное интонирование (В) характеризуется высокой напряженностью и ее низкой вариативностью; тонированная речь (Т) – низкой напряженностью и низкой же вариативностью; сигнальному интонированию (С) свойственна высокая напряженность и ее высокий разброс и речевому (Р) – низкая напряженность при высокой вариативности. Оговорено также существование различных смешанных типов [5, *30–32*][19].

Шаманское пение, как показывают наши многолетние наблюдения его проявлений в самых разных культурах, практически всегда включает сигнальное интонирование. Однако оно крайне редко приобретает вид прямых звукоподражаний, имитаций сигналов животных и тому подобное. Наиболее часто сигнальное интонирование выступает в сочетании с другими типами, прежде всего – вокальным. Оно либо чередуется с ними, либо накладывается на них. В чистом виде сигнальное интонирование встречается лишь эпизодически.

О соотношении разных типов интонирования в шаманской традиции шорцев дает представление следующий список[20]; типы расположены по степени релевантности:

1) вокально-сигнальный, ВС (тексты В. Адыякова и К. Адыяковой);
2) сигнально-вокальный, СВ (тексты А. Куспековой, А. Тудегешевой и К. Чудекова);
3) сигнально-тонированный, СТ (тексты Е. Тодыяковой);
4) сигнально-речевой, СР (текст М. Кискоровой);
5) тонированный, Т (текст А. Тудегешевой);
6) речевой, Р (текст К. Чудекова);
7) вокальный, В (текст К. Чудекова).

Как видим, в чистом виде типы встречаются реже, причем единственный отсутствующий в списке – сигнальный тип. При этом сигнальность проявляется в сочетании со всеми возможными типами.

В шаманском обряде, проведенном чалканской шаманкой А.К. Абашевой и состоящем из двух частей[21], Ю.С. Горбачевой обнаружена несколько иная иерархическая система типов интонирования[22]:

Основные типы	(1) С	(2) СВ	(3) ВС
Подчиненные типы (1 и 2 части)			(4) ВР (5) Р (6) Т
Подчиненные типы (2 часть)			(7) РС

Здесь основными типами являются сигнальный (соотносится с некоторыми характерными возгласами и звукоподражаниями), сигнально-вокальный и вокально-сигнальный (эти два типа чрезвычайно характерны также для шорцев). Вокально-речевой, речевой и тонированный типы встречаются в обеих частях и подчинены вокально-сигнальному, рече-сигнальный же тип встретился только во второй части, где замещает вокально-речевой.

---

[19] По сути, речь идет не о четырех точках на плоскости, а, скорее, о четырех центрах в звуковом континууме. Добавление сюда тембрового параметра позволило бы в будущем разработать трехмерную модель голосового интонирования.

[20] Взят из работы [8, *83*].

[21] В первой части узнается причина болезни пациента, во второй шаманка отправляется на поиски потерянной души, ловит ее и возвращает в тело пациента. Части разделяются перерывом, во время которого А.К. Абашева опоясалась специальным кожаным поясом с прикрепленным к нему ножом. Поведение шаманки также различалось: в первой части она сидела за столом, во второй стояла и совершала различные движения, символизирующие ее путешествие. Обряд был записан автором статьи в июле 1992 г. в с. Суранаш Турочакского района Республики Алтай.

[22] См. Таблицу 4.1 а также ее подробное описание в [3, *135–136*].

По поводу сигнального типа и сигнальности вообще Ю.С. Горбачевой был сделан вывод о том, что он «проявляет себя как маркер данной страты интонационной культуры этноса, напрямую соотносясь с достижением измененного состояния сознания» [3, *125*]. Как считает автор, ему принадлежит базовая роль «основного приема в рамках техники достижения А.К. Абашевой трансового состояния» [там же, *138*].

Возвращаясь к поставленным выше вопросам о причинах недостаточной изученности шаманского интонирования, его связи с ИСС, можно сказать, что методологически очень трудно сочетать в данном случае научную достоверность и аутентичность музыкально-поведенческого аспекта традиции. Действительно, если носители других феноменов традиционной музыки могут быть, образно говоря, «измерены» и «просканированы» при помощи специального оборудования, то аутентичных носителей шаманской традиции вряд ли можно представить в условиях научной лаборатории, увешанных датчиками[23]. Изучение самой музыкально-звуковой материи пока остается основным методом, приносящим свои убедительные результаты. Пока в этом направлении сделаны только первые шаги.

Шаманское интонирование, безусловно, относится к раннефольклорному виду [1; 11], однако его специфика должна быть изучена и осознана в связи с его магистральным предназначением – достижением измененных состояний сознания. При изъятии основного фоноинструмента – бубна – традиция продолжала существовать десятилетиями в скрытых формах именно потому, что голос – основной инструмент шамана – оставался в его распоряжении. Постепенная утрата этого древнего вокального искусства лишает новые современные формы шаманизма аутентичности, своеобразия и уникальности и делает их лишь одним из многих проявлений *Global Music*.

Литература

1. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. – М.: Сов. композитор, 1986. – 240 с.

2. Арбачаков А.Н., Арбачакова Л.Н. Шаманы Горной Шории: Этнографические очерки и тексты камланий. – Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 2004. – 144 с.

3. Горбачева Ю.С. Шаманское интонирование чалканцев: проблемы типологии и структурной организации: Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Новосибирск, 2017. – 199 с.

4. Добжанская О.Э. Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. – Норильск: АПЕКС, 2008. – 272 с.

5. Мазепус В.В. Артикуляционная классификация тембров и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор: Комплексная текстология / Отв. ред. В.М. Гацак. – М.: Наследие, 1998. – С. 24–51.

6. Назаренко Р.Б., Арбачакова Л.Н. Шаманская традиция шорцев: музыка и поэтика // Алтай и Центральная Азия: Культурно-историческая преемственность. – Горно-Алтайск, 1999. – С. 261–263.

7. Сыченко Г.Б. Музыка и шаманизм: основные методологические подходы в современной антропологии и музыкознании // Традиционная культура. Т.22. №1. 2021. – С. 11 –26.

8. Сыченко Г.Б. Типология шаманского интонирования шорцев // Народная культура Сибири: Материалы X науч.-практич. семинара Сибирского региональн. вузовского центра по фольклору / Отв. ред. Т.Г. Леонова. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2001. – С. 82–88.

[23] В известных нам исследованиях участвовали представители так называемого нео-шаманизма – как правило, современные, образованные люди.

9. Сыченко Г.Б. “Только с бубном можно до Тьажина дойти…” (Фоноинструменты в шаманских традициях Южной Сибири) // Традиционная культура. Т. 20. № 4. 2019. – С. 57–69.

10. Сыченко Г.Б. “Шаманское интонирование”: история и феноменология термина // История и теория культуры в вузовском образовании: Межвуз.сб.науч. трудов / ред. Н.А. Хохлова, Е.М. Тазиевой. Вып. 2. – Новосибирск: НГУ, 2004. – С. 174–180.

11. Шейкин Ю., Добжанская О. Музыкальная культура народов Арктики. Проблемы и перспективы изучения // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020, №1. – С. 52-64.

12. Эвальд З. В., Косованов В. П., Абаянцев С. Ф. Музыка и музыкальные инструменты народностей Сибири // Сибирская советская энциклопедия. Т 3. – Новосибирск: Зап.-Сиб. отд. ОГИЗ, 1932. – Стб. 577–596.

13. Altered States of Consciousness / Ed. by Charles T. Tart. – New York: Wiley & Sons, 1969. – 575 pages + vi.

14. Calisse, Valerio. Musica, stati alterati di coscienza e spazio sacro, in un rituale sciamanico del Nepal centrale: Tesi di laurea / Rel. Prof. F. Giannattasio. Università degli studi di Roma “La Sapienza”. AA 1999–2000. – 184 p.

15. Corrias, Simonetta. Sciamanismo. La musica come nutrimento degli dei (trascrizione delle musiche di un rituale sciamanico sherpa): Tesi di laurea / Rel. Prof. R. Mastromattei. – Università degli studi di Roma 2 “Tor Vergata”. AA 2000–2001. – 156 p.

16. Eliade M. Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. 2nd ed. – New York: Princeton University Press, 1972. – 610 p. (Рус. пер.: Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / Пер. с англ. К. Богуцкого, В. Трилиса. – Киев: София, 2000. – 480 с.)

17. Enciclopedia della musica. – Milano: Garzanti, 2005. – 1247 p.

18. Giannattasio, Francesco. I rapporti tra musica e *transe* nello sciamanismo nepalese // Mastromattei R., Giannattasio F., Villa G. La terra reale. Dèi, spiriti, uomini in Nepal. – Roma: Valerio Levi, 1988. – P. 183–226.

19. Giannattasio, Francesco. Musica e trance di Gilbert Rouget: una questione ancora attuale // G. Rouget. Musica e trance. I rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione. – Torino: Einaudi, 2019. – P. IX–XXII.

20. Mastromattei, Romano. Oral Tradition and Shamanic Recitals // Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale. Urbino 21–25 luglio, 1980 / A cura di Bruno Gentili, Giuseppe Paioni. – Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1985. – P. 461–480.

21. Mastromattei R., Giannattasio F., Villa G. La terra reale. Dèi, spiriti, uomini in Nepal. – Roma: Valerio Levi, 1988. – 230 p.

22. Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale. Urbino 21–25 luglio, 1980 / A cura di Bruno Gentili, Giuseppe Paioni. – Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1985. – 819 p.

23. Rouget G. La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession. 2nd ed. – P.: Gallimard, 1990. – 621 p.

24. Spirits and Stones. Shamanism and Rock Art in Central Asia and Siberia / ed. by Andrzej Rozwadowski with Maria M. Kośko. – Poznań: Rex-Druk, 2002. – 173 p.

25. Tart C. States of Consciousness. – N.Y.: E.P. Dutton, 1975. – 316 p. (Рус. пер.: Тарт Ч. Измененные состояния сознания / Пер. с англ. Е. Филиной, Г. Закарян. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 288 с.)

Galina Sychenko

Why does a shaman sing? (Prolegomena to the theory of shamanic intonation)

Abstract. The article makes an attempt to formulate the main preliminary assumptions of the theory of shamanic intonation. This phenomenon, which has absorbed thousands of years of experience in operating the voice as a tool that helps, according to the author, to enter into altered states of consciousness (C. Tart), is an integral and essential element of traditional shamanism. The first section of the article analyses selected literature most closely related to the subject of research (R. Mastromattei, G. Rouget, F. Giannattasio, and others). Then the author dwells on the characteristics of the approach to the intonation typology, adopted in the Novosibirsk school of Russian ethnomusicology (V.V. Mazepus, G.B. Sychenko, Yu.S. Gorbacheva, and others). The conclusion is made about the necessity to study from these positions the sounding substance of traditional shamanic singing itself, which should allow to find out those features in it, which can be reliably connected with the mechanisms of attainment of the altered states of consciousness.

Key words: shamanism, altered states of consciousness, methodology, theory, intonation.

***Сведения об авторе*.** Сыченко Галина Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент; независимый исследователь, вице-председатель исследовательской группы ICTM «Музыка тюркоговорящего мира», Рим, Италия.

E-mail: sytchenko@mail.ru

Information about the author. Galina B. Sychenko, Assoc. Prof. , Vice-Chair of ICTM Study Group “Music of the Turkic-speaking World”. Roma, Italy.

E-mail: sytchenko@mail.ru

РЕГИОНАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Александрель Барнеа

РУМЫНСКАЯ ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА: КАНОНИЧЕСКИЕ ВИДЫ

Аннотация. Некоторые из нас сегодня рассматривают православное церковное пение византийской традиции как нечто экзотическое, пришедшее с Востока. Соблазн думать о церковной музыке исключительно как об искусстве очень велик. В тот момент, когда мы вырываем ее из контекста, то есть из божественного культа, и отделяем ее от Того, к кому мы обращаемся на церковных службах, эта музыка теряет свою сущность, она больше не является церковной музыкой. Вот почему наше исследование направлено на то, чтобы кратко охарактеризовать румынское каноническое богослужебное творчество и в то же время побудить тех, кто увлечен, задуматься над вопросом: кто и где провёл границу между богословием и искусством в церковном пении; где заканчивается одно и начинается другое.

Ключевые слова: церковное пение, византийская традиция, теология, искусство, румынский язык

Румынская церковная музыка – очень своеобразное явление, имеющее мало аналогов в мире. В силу особенностей своего развития она включает в себя одновременно несколько типов интонирования разного происхождения. У нас сосуществуют византийские традиции[1], традиции церковно-славянского происхождения в варианте русского многоголосия и специфически румынское пение, основанное на фольклорном материале. У каждого из пластов свой круг носителей, тем не менее, они все являются частью нашей национальной культуры.

В румынском музыковедении церковному пению уделяется внимание (чаще в текстологическом или теоретическом аспекте, нежели в историческом), однако за рубежом оно исследуется мало[2], поэтому мы считаем важным дать русскоязычному читателю сведения о нашем ценнейшем художественном наследии. В настоящей статье охарактеризованы только канонические формы музыки. Современное композиторское творчество, предназначенное для церкви, существует, но его исследование – задача другой работы.

Церковная музыка в Румынии так же стара, как и сама христианская вера. Она появилась в первом веке вместе с проповедью Евангелия святым апостолом Андреем, миссионерская деятельность которого, согласно преданию, развивалась в старой провинции Малая Скифия (приблизительно соответствует современной Добрудже).

Как известно, христианская музыка уходит своими корнями в псалмопение еврейской синагоги, испытав при этом влияние соседних народов (сирийцев, египтян, греков). Она прошла через византийский фильтр, а затем распространилась на народы, которые сейчас являются православными. Каждый народ подчинил эту музыку

[1] Традиционное для церковного музыкознания обозначение певческого наследия разных народов, связаннного в своём происхождении с Византией.

[2] В частности, на русском языке нам известны только работы архидиакона Гавриила-Константина Опреа [13] и А.М. Лесовиченко [12].

национальным особенностям. Румынские музыковеды рассматривают свою национальную церковную музыку, по существу, только в рамках византийской традиции. Несмотря на то, что румынский язык близок к латыни, музыкальные связи с григорианикой слабые.

Мы не можем точно сказать, каким образом церковная музыка преподавалась в первые христианские века. Это связано с тем, что документов почти нет. Однако невозможно утверждать, что музыка не преподавалась, даже если и примитивно, посредством «подбора мелодий». Божественный культ требовал пения. Иначе нельзя объяснить существование некоторых надписей, найденных на погребальных камнях, датированных III – IV веками, где мы сталкиваемся с такими словами, как анагностис (чтец), диакон, пресвитер (священник) [1, *20*]. Косвенным образом об этом свидетельствует письмо губернатора Добруджи Юния Сорана святому Василию Великому (около 373 года), где упоминается о певческом мастерстве святого Саввы. Попытаемся кратко обобщить наиболее важную информацию о церковной музыке в Румынии. Рассмотрим следующие аспекты: школы, личности, рукописи и нотации церковной музыки.

Школы

С XIV века сохранились документы, которые свидетельствуют о существовании нескольких церковных школ, в которых, помимо изучения содержания богослужений, чтения, письма и другой интеллектуальной деятельности, дети осваивали пение. Первые заведения такого рода были открыты под патронатом монастырей. Выдающийся историк и политический деятель XX века Николае Йорга утверждал: “Примерно в 1300 году, – говорит он, – не было других школ, кроме тех, что были в монастырях и церквях. Монахи нуждались в услугах; обителям постоянно требовались новые насельники, стране – епископы, большим церквям – регенты, умеющие читать и петь. Так появились наши первые школы для чтения и пения, для изучения славянского языка, который был языком культа. В этих школах дети начали заучивать наизусть молитвы требника, затем появилась книга песнопений на восемь гласов, называемая Октоихом, и псалмы на славянском языке” [4, *17*]. “Давайте вспомним обязательную музыкальную школу псалмов, принадлежащую “княжескому диакону”[3], который преподавал “семь гласов” [4] [5, *10*]. Далее историк делает вывод: “Монастырь не отдыхает. В старых прославленных заведениях, как и в новых, усердно изучают славянский язык, каллиграфию, живопись и музыку” [5, *15*].

Опираясь на соображения Йорги, можно констатировать, что первые школы были организованы в монастырях и церквях (особенно в господарских). Основанные для решения проблем монастырей и церквей, эти школы предлагали довольно разнообразную и объёмную программу: запоминание наизусть молитв из Требника, песнопений Октоиха и чтение Псалмов. Таким образом, церковное пение возникло не как отдельный предмет, а как способ оформления всей “учебной программы”.

С момента основания и до наших дней существует множество школ. Почти за двухтысячелетний период своего развития большинство школ исчезли безвозвратно. Некоторые сохранились и веками передавали драгоценный музыкальный тезаурус из поколения в поколение. Упомянем те, что сыграли большую роль в истории румынского пения (они преемственно связаны друг с другом): школа в Сучаве времён Александру Доброго (XV век), школа Александру Лэпушняну (XVI век), школа в Яссах, действовавшая при дворе Василе Лупу (XVII век) и позднее, при Григоре Александру Гика (XVIII век), школа монастыря Нямц (XIV – XIX век), школа монастыря Путна (XV – XIX век), школа в

[3] При князьях находились интеллектуалы, осуществлявшие административное делопроизводство. Они, также как и церковнослужители, назывались “дьяками” или “диаконами”. Для подготовки кадров создавались соответствующие учебные заведения – школы “княжеского диакона”. Обучение там осуществлялось аналогично церковным школам.

[4] Здесь описка: гласов, как известно, восемь.

Шкейском районе Брашова (есть свидетельства XII, а затем XIV – XIX век), наконец, многочисленные школы церковной музыки Бухареста.

Как правило, в румынском музыковедении упор делается на деятельности двух школ, о которых сохранилось много материалов: музыкальной школе из монастыря Нямц и музыкальной школе монастыря Путна. Обе были мощными очагами культуры, сохраняли и распространяли румынские традиции в культе, позже румынский язык в богослужении.

Мы можем охарактеризовать музыкальную деятельность школы в Путне в двух аспектах: первый – школа в прямом смысле этого слова, где преподавалась музыка, и второй – школа творчества (создания распевов) и интерпретации (воспроизведения существующих текстов). Слава этой школы распространилась особенно потому, что монастырь был основан самым выдающимся из молдавских правителей – святым Стефаном Великим, господарём, правившим в Молдавском княжестве дольше всех в его истории с 1457 по 1504 годы (47 лет). Благодаря его попечительству, было построено большое количество церквей (44), за что Стефан был назван папой “атлетом христианства". Больше всего музыкальная школа Путны знаменита, благодаря 11 рукописным сборникам церковной музыки, которые хранятся сейчас в разных странах[5].

Мы также должны упомянуть, что в семинарии монастыря Сокола в Яссах, основанной в X1X веке митрополитом Вениамином Костачи, конечно, изучалась музыка, которая считалась очень важным предметом. Семинария стала первым высшим учебным заведением, где преподавание осуществлялось исключительно на румынском языке, школой, которая дала Румынии до 1884 года[6] более трёх тысяч выпускников. То, ”что Сорбонна означала для французов в то время, Сокола означала для румын” [2, *121*].

Персоналии

Среди личностей, которые ознаменовали важные моменты в церковной музыкальной жизни Румынии, мы упоминаем лишь несколько значимых.

Монах Филотей Козийский, псалт, учитель церковной музыки, мелург (распевщик)-гимнограф (XIV – XV век). В период правления Мирчи Старого он был великим канцлером. Прославился около 1413 года как создатель богослужебного жанра Величания (Pripelele /Glory/Veliceanîi)[7] [3, *133*]. Эти стихиры поются во время Утрени Великих двунадесятых праздников и важных святых, после Полиелея.

Евстатий Протопсалт, Дометиан Валахский и Феодосий Зотик (XV – XVI века) – самые замечательные представители музыкальной школы Путны. Из них особо выделяется Евстатий Протопсалт, распевщик, учитель музыки, переписчик нотных текстов. Некоторое время он был начальником школы. Говорил по-гречески и по-церковно-славянски. Обладая изысканной музыкальной культурой и редким литературным талантом, Евстатий оказался плодовитым и талантливым распевщиком. Нам известны принадлежащие ему многочисленные тексты (всего – 186), которые хранятся в рукописях монастыря Путна, из которых 100 написаны по-гречески и 86 – по-славянски.

Филотей сын Ага-Джипея (XVII – XVIII век) – протопоп, богослов, филолог, каллиграф, распевщик. Он был советником правителя Валахии, святого мученика Константина Брынковяну. Филотей – создатель первой рукописи церковной музыки,

[5] В архиве монастыря Путны, в Государственном Историческом музее в Москве (Фонд Щукина и Синодальная коллекция), в библиотеке монастыря Лимонос на острове Лесбос (в Греции), в Центральной университетской библиотеке “Михаил Эминеску” в Яссах, в библиотеке Румынской академии в Бухаресте, в библиотеке монастыря Драгомирны, в библиотеке Музея истории и церковной археологии Софии, в библиотеке Университета Лейпцига.

[6] Указан год написания книги Константина Эрбичану об этом учебном заведении, откуда взяты настоящие сведения [2, *121*].

[7] Сохранились только тексты. Записи мелодии не осуществлялись, но напевы передавались устно и позже были зафиксированы в разных вариантах.

написанной на румынском языке («Psaltichie Românească», 1713). Как известно, язык канцелярии господаря был славянским, а языки, используемые для богослужений, – греческим и славянским. Филотей – человек, который воплотил мечту многих своих предшественников и открыл путь для утверждения, а затем и исключительного использования румынского языка в богослужении. Его рукопись открывает, по единодушному мнению румынских музыковедов, процесс "румынизации" церковных песнопений.

Иеромонах Макарий, Антон Панн, Димитрие Сучевяну – протопсалты XVIII – XIX веков, учителя псалтыри, теоретики, композиторы, литераторы, фольклористы – это наиболее влиятельные музыканты, сыгравшие большую роль в "румынизации" церковного культа. Они создавали и печатали книги по теории музыки и богослуженые сборники на все три периода церковного года (Простая, Цветная и Постная триоди). Их композиции до сих пор поются в румынских церквях.

Нотные знаки и рукописи

В отличие от западной музыкальной практики, церковная музыкальная культура византийской традиции, существующая сегодня, пользуется "невмами", которые в Румынской церкви разделены на следующие категории:

1. Так называемые "вокальные" знаки; они определяют интервалы между звуками. Иногда их неправильно назвают "нотами". Под ними написан богослужебный текст.
2. Времяизмерительные знаки; они суммируют и делят долготу звуков.
3. Орнаментальные знаки, называемые в старых книгах по теории "согласными". Их значение проистекает из названия.
4. Есть ещё дополнительные знаки, отмечающие начало или конец песнопения, внутренние каденции, подтверждающие время от времени сонорные особенности, котороые проявились во время исполнения песнопения. Есть символы, которые показывают "ключ гласа (eichos)", в котором составлено песнопение. В современной нотации они соответствуют ключевым знакам.
5. Следует упомянуть знаки "мутации", которыми отмечают переход от одного гласа к другому. Знаки последних четырех категорий записываются выше, ниже или между гласовыми знаками, в зависимости от ситуации.

Румынские рукописи содержат даже древнейшие "экфонетические" знаки, возникшие из системы греческой просодии, приписываемой Аристофану из Византии (~ 180 г. до н. э.), из которой произошли последующие виды византийской музыкальной нотации:

- Ранневизантийская нотация (палеовизантийская) – IX – XI век;
- Средневизантийская нотация (агиополит, круглая) – XII – XIV век;
- Поздняя нотация (кукузелевская, агиополит, псалтырь) – XIV – XIX века.

Мирон Костин, крупный ученый и румынский историограф (XVII век), однажды сказал: "Ибо время не в руках человека, но смиренный человек подчиняется времени". Как и любая преходящая вещь в этом мире, музыкальная нотация византийской традиции была "подвержена времени", проходящему через эволюцию и инволюцию. Важно помнить тот факт, что после падения Константинополя под ударами турок (29 мая 1453 года), церковная музыка подверглась нехристианским восточным влияниям, а это означает, что подавляющее большинство протопсалтов и церковных певцов были "искушены" в мирской турецкой музыке, вводили в религиозное пение ряд ритмико-мелодических формул, взятых оттуда, и начали "петь нечестивые песни".Часто "в святой Церкви были слышны даже песни, которые турки поют в своих кофейнях и на своих собраниях" на берегах Босфора. Другими словами, они сбились с пути, на котором воспитывался религиозный дух, дух молитвы. Это отклонение стало особенно заметным вследствие преувеличенного и нелогичного использования орнаментальных знаков. Они стали своего рода "балластом" пения, задушили церковную мелодию до такой степени, что ее уже нельзя было узнать из-за

многочисленных украшений. Как следствие, остро ощущалась необходимость реформы, которую мы хотели бы назвать “исцелением” [7, *X*]. В XIX веке Константинопольский патриархат делегировал для решения этой проблемы трех музыкантов, очень хороших специалистов: митрополита Мадитского Хрисанфа (1770-1846), Григория Протопсалта и Хурмусия Хурмуциоса Хартофилакса. У хрисанфовой реформы было много положительного, но имеется и ряд недостатков, особенно с точки зрения наиболее убежденных консерваторов. По нашему мнению, реформа была проведена как возрождение изначальной системы нотации, путём упрощения тогдашней практики. Ученики могли гораздо легче приобретать у своих учителей навыки церковного пения, благодаря этой “новой системе”.

Все этапы развития нотации румынской церковной музыки отражены в рукописях, разбросанных по всему миру в библиотеках, архивных фондах, музеях. Многие из них могут лежать неизвестными в частных коллекциях. Мы надеемся, что Бог поможет нам извлечь их из забвения и передать заитересованным специалистам, что даст необходимую информацию для правильного понимания церковной музыки. Мы не должны забывать тот факт, что самой старой рукописью на территории Румынии является та, которая находится в Центральной университетской библиотеке “Михаил Эминеску” в Яссах, рукопись, известная в румынском музыковедении под названием “Lecţionar evanghelic” (Евангелие) из Ясс, датируемая в диапазоне IX – XI веков, в экфонетической нотации (ms. 160/IV-34). То есть, ей около тысячи лет. Рукописи – это “мосты, соединяющие настоящее с прошлым”. Они доказывают, что на территории Румынии церковная музыка византийской традиции исполнялась и будет исполняться с учётом румынских особенностей.

Монодия или гармоническая полифония?

Необходимо сказать несколько слов и о хоровом многоголосии. Первые свидетельства о хоровой музыке в Румынии можно найти в музыкальной школе монастыря Нямц, называемом «румынской лаврой» во времена, когда его настоятелем был прп. Паисий Величковский (1772 – 1794), который приехал из Киева, желая улучшения монашеской жизни (вначале он прибыл на Афон). С ним пришло немало учеников, славянских монахов. Они принесли с собой гармоническое пение на два, три, четыре голоса. Образовалось два хора монахов, один из румын на правом клиросе, которые пели монодически, а второй из украинцев и русских, на левом клиросе, которые пели в гармоническом многоголосии. Конечно, консервативный монашеский клир румынских монастырей не воспринимал это вначале. Причина в том, что они видели здесь противоречие священным канонам, правилам и постановлениям святых отцов. Отвращение доходило до физических конфликтов. Причем не обязательно между румынами и киевлянами, но также внутри одной этнической группы. Одни румыны были «за», другие – «против». Даже иерархи угрожали прекращением литургического общения с теми, кто хоть как-то предастся «новому искушению». “Убежденные псалты” и “безмятежные гармонически-полифонические певцы” спорили о своих убеждениях, пока, наконец, не пришли к выводу, что эти две формы церковной музыки должны мирно сосуществовать, поскольку обе они имеют одну и ту же цель: создать состояние молитвы, чтобы прославлять Бога. Конечно, в настоящее время в Румынской Православной Церкви есть монодические песнпения («псалтичные», как мы их называем), но в практику вжились также и различные формы многоголосия. Примирить два лагеря смог на рубеже XVIII – XIX веков один из представителей «немецкой музыкальной школы»[8] – Виссарион Протопсалт. Он прибег к "уловке": составил гармонизированный “Символ веры” на три голоса, но в невменной нотации византийской традиции[9]. Он

[8] Типичное для православных певчих на Балканах обозначение коллег, которые имели не только византийскую, но и западную музыкальную выучку.

[9] Рукопись № 5, f. 84r-87v.

указывает, что это песнопение должны петь как минимум три человека: один – первый тенор, который начнет петь из Ву (Ми), второй – второй тенор из Ни (До). а третий – баритон / бас тоже из Ни (До)[10]. В процессе пения голоса соединяются в трёхзвучные аккорды. Интонационный профиль всех голосов опирается на псалтику.

Два важных момента знаменуют начало собственно румынского хорового пения: введение румынского языка в культ законом № 272/1863, изданным правителем Александру Иоаном Кузой, и введение обязательного многоголосного хорового пения Княжеским указом № 101 от 18 января 1865 года.

Следует добавить, что многоголосие в те годы подвергалось двум важным влияниям: итало-немецкому и русскому. Молодые композиторы, увлеченные и всецело движимые потоком этой новизны, сочиняли песнопения для Литургии, а также других церковных служб, на которые оказали глубокое влияние западноевропейские творения, так что в середине XIX века в церквях нашей столицы можно было услышать Херувимскую на мелодии из известных опер. Возвращения к естественному характеру церковного пения добивалась такие музыканты, как Димитрие Георгеску-Кирияк, Иоан Д. Чиреску, Теодор Теодореску-Ящ, Иоан Попеску-Пасэря, Георге Куку, Николае Лунгу и многие другие. Они сочинили бессмертные мелодии, основанные на внимательном следовании румынской традиции, то есть взяли псалтическую монодию и облекли ее в гармонически-полифоническую одежду. Все это было сделано в соответствии со вкусом и природой румынской культуры, потому что это проще и красивее.

Церковная музыка в Трансильвании

Особое внимание следует уделить православной церковной музыке Трансильвании. Её звучание отличается от традиций в других регионах Румынии. Просматривается сильнейшее влияние фольклора. Корни церковной музыки в этом регионе лежат “в православном музыкальном творчестве и структуре души румынского народа, которая преобразовала музыкальный опыт, унаследованный на протяжении двенадцати веков, в новую форму, в соответствии с чувством и жизнью этого народа ... где явление религиозно-православное встречается с национальным, на котором оно укрепляется. Мы не должны игнорировать тот факт, что румынский народ внес свой творческий вклад, имеющий национальный колорит, в восточную греческую церковную музыку ” [11, *89 – 90*].

История появления трансильванского пласта церковной музыки восходит к событиям 1698-1701 годов, когда произошел болезненный разрыв между румынами в религиозной практике. В 1688 году Трансильвания, из автономного княжества под османским сюзеренитетом, попала под власть Габсбургов, была включена в состав Священной Римской империи. Венские власти захотели, чтобы все румыны приняли римский католицизм [8, *225 – 250*]. Столкнувшись с сопротивлением большинства новых граждан, они прибегли к введению унии, на основании решений Ферраро-Флорентийского (в их терминологии “XVII вселенского”) собора 1438-1445 годов[11]. Некоторые из румынских православных верующих во главе с тридцатью восемью протоиереями 7 октября 1698 года признали власть Папы Римского. Их потомки до сих пор подчиняются Риму. История раскола была достаточно драматичной. Начались преследования и ущемления в правах верующих, сохранивших православие. В частности, стали возникать затруднения с обучением церковной музыке, поскольку упразднялись школы. Православная церковная музыка в Трансильвании пережила упадок. Естественно, стали возникать стихийные формы песнопений в различных

[10] Названия звуков в византийской традиции: ни па ву га ди ке зо ни (До Ре Ми Фа Соль Ла Си До).

[11] Практика подобного рода применялась католиками к разным православным общинам, например, на Украине в 1596 году (Брестская уния).

регионах. Так появились варианты, “Блаж”, “Орадя”, “Арад” (по названиям городов), не согласуемые между собой в литургической практике.

С инициативой возродить церковную музыку в Трансильвании и поставить ее на прочную научную основу выступил выдающийся церковный деятель – митрополит Трансильвании Андрей Шагуна, чье имя носит факультет православного богословия в Сибиу (бывший Германштадт). Он обратил внимание на студента “Андреевской”[12] духовной семинарии Димитрие Кунцану (1837-1910) и благословил его сосредоточиться на изучении музыки, прежде всего, церковной. Благодаря таланту, серьезности, усердию и упорству, Кунцану становится профессором семинарии. Митрополит писал ему в 1864 году: “Я слышал о твоем хорошем поведении, я слышал, что ты прилежен и очень хорошо знаешь церковные песни. Я посылаю тебе учителя...”[10, *4*].

У Кунцану уже была мысль реформировать, навести порядок в церковном пении в Трансильвании. Получив одобрение митрополита, он приступил к прослушиванию старейших церковных певцов. Записал в европейской нотации песнопения Вечерни, Заутрени, Литургии от трех старейших певчих, уделяя особое внимание одному из них – Симеону Флоря. Результат его работы материализовался в публикации сборника “Cantarile *Bisericesti* Cunțanu”:"Церковные песнопения. Мелодии на восьмь голосов Святой Румынской Православной Церкви" (1890). Этот сборник до сих пор широко используется в большей части Трансильвании. Приведем некоторые высказывания об этом издании: “Можно сказать, что встреча византийской музыкальной традиции с румынской музыкально-фольклорной была осуществлена не только на уровне модальных формул, звукорядов или каденций. Речь также идет о более тонком уровне, о переплетении творческого вдохновения, присущего византийской музыкальной патетике с определяющей ораторской интонацией румынского музыкального фольклора”[6, *5*]. И это потому, что ”в византийской жизни нет ничего сильнее традиции, особенно устной” [9, *13*]. Следовательно, мы должны знать, что “Большинство исследователей-фольклористов придают первостепенное значение феномену ораторства”[6, *5*]. Короче говоря, хотя церковные песнопения из Трансильвании имеют особую самобытность в звучании, они тоже уходит корнями в византийскую традицию, но преобразованную влиянием румынского фольклора, который называют "зеркалом народа". В этом зеркале отражаются радости, печали людей, их чувства к Богу и своему народу. Лучшее объяснение этой музыке может дать тот, кто путешествует по Румынии, по всем ее историческим провинциям и слушает церковную музыку.

Заключение. О богословском смысле музыки

Как профессор богословия, я обязан в рамках своего предмета формировать будущих пастырей, поэтому считаю, что студенты должны рассматривать церковную музыку не только как экзотический элемент, пришедший с Востока, но и подходить к ней с теологической точки зрения, особенно когда речь заходит об исполнительской интерпретации. Как божественный дар, музыка всегда была одним из духовных проявлений человека. Сегодня в секуляризованном и секуляризирующемся мире, в одиноком, чрезмерно техническом, мультикультурном и глобализирующемся, кажется, что некоторые люди забыли, что помимо двух измерений церковной музыки (теоретического и практического) есть еще и третье, самое важное – теологическое. Некоторые из нас рассматривают религиозное пение только как чистое искусство. Попробуем разобраться, в какой степени религиозная музыка является искусством, а в какой – богословием?

Церковная музыка византийской традиции, как и православная икона, иногда рискует в определенных условиях, особенно на Западе, стать художественной экзотикой, привезенной с Востока, или быть сведенной к состоянию эстетического и дидактического

[12] Названа по имени митрополита Андрея Шагуны.

объекта. Конечно, не вся церковная музыка, как и не все иконы передают подлинный смысл Евангелия.

Сказав это, мы логично задаём следующий вопрос: что является настоящей церковной музыкой и на что она должна быть похожа? Наш ответ, что настоящая церковная музыка та, которая согласуется с православной литургией, предрасполагает и призывает к молитве, а не к эстетическому созерцанию и восхищению. Церковная музыка – не опера, не военная музыка и не средство проявления вокальных дарований. В православном культе слово является самым важным. Церковная музыка – это только опора и одеяние для литургического слова, поддержка, которая облегчает проникновение сакрального смысла в разум и душу верующих, поскольку оно придаёт универсальность и выразительность слову.

Когда церковная музыка исполняется в концертном зале, она требует изучения и эстетического отношения. Там она напоминает нам о сочинителе, который её создал, о времени возникновения и так далее. Исполняемая перед всеми верующими и всеми верующими (по крайней мере, ответами в Святой Литургии) в церкви, то есть в литургической радости и исповедании веры, которая его породила, религиозная музыка призывает к молитве. Здесь она напоминает нам о духовном присутствии Того, к Кому мы обращаемся, о Боге. Никакие элементы песнопения и никто из тех, кто поет, не должны беспокоить нас и отвлекать наше внимание от общения с нашим Творцом. В ту минуту, когда внимание отвлекается каким-либо слишком ярким элементом, мы больше не можем молиться. Как мы все знаем, приходя в церковь, мы должны молиться, “отложить земные попечения”, а не наслаждаться bel canto.

Литература

1. *Arta creştină în România*, vol. I, secolele III - VI, studiul introductiv și prezentarea planșelor de Ion Barnea, – București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (EIBMBOR), 1979. – 278 p.

2. Erbiceanu Constantin. Istoricul Seminariului Veniamin din Mănăstirea Socola, fondat la 1804. Precedat de-o scurtă privire asupra învăţământului religios în Moldova de la timpurile Domnului Vasilie Lupu, de Constantin Erbiceanu, – Iaşi: Tipo - litografia H. Goldner, 1885. – 136 p.

3. Ionescu C. Gheorghe, Lexicon al tuturor celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiţie bizantină în România, – București: Editura Diogene, 1994. – 378 p.

4. Iorga Nicolae, Istoria bisericească and appears in Istoria musicei la români by Mihail Posluşnicu, – Bucharest: Editura Cartea Românească, 1928. 632 p.

5. Iorga Nicolae, Istoria învăţământului românesc, – București: Editura Casei Școalelor, 1928, – 351 p.

6. Ispas Sabina, Cultură orală şi informaţie transculturală, – Bucureşti: Editura Academiei Române, 2003. – 216 p.

7. Macarie Ieromonahul. Irmologhion sau Catavasier musicesc, – Viena, 1823.– 200 p.

8. Păcurariu Micea, Istoria Bisericii Ortodoxe Române. Vol. I. – București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1987, – 728 p.

9. Petresco I. D., Études de paléographie musicale byzantine, – Bucarest: Édition Musicales de L’Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, 1967, – 679 p.

10. Popa Valeriu, Școala Ortodoxă Română de Cîntăreți Bisericești ”Dimmitrie Cunțan” din Sibiu, in Anuarul II 1927 – 1937 – 1947, – Suceava: Tipografia Bucur Orendovici, 1947. – 70 p.

11. Stanciu Vasile, Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania, – Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară, 1996. – 278 p.

12.Лесовиченко А.М. Преподобный Паисий Величковский и румынское церковно-певческое образование. // История музыкального образования: новые исследования: материалы всероссийского [с международным участием] семинара четвёртой сессии

Научного совета по проблемам истории музыкального образования. – Курск-Пермь, 2014. – С. 58-61.
13. Опреа Г.-К. Церковная музыка в Румынии // https://ruskline.ru/monitoring_smi/2004/11/24/cerkovnaya_muzyka_v_rumynii
Перевод с английского А Лесовиченко

Alexandrel Barnea

The church music in Romania: canonic versions

Abstract. Some of us today view Orthodox church singing of Byzantine tradition as something exotic brought from the Orient. Just like, very often, the orthodox icon. The temptation to think of church music exclusively as art is very great. The moment we take it out of its context, that is, from the divine cult and separate it from the One to whom we turn in the church services, then this music loses its essence, it is no longer church music. That is why this study (with historical references to the Romanian area) aims, succinctly, to provoke and at the same time urge those passionate to reflect on the question: who and where is the boundary between theology and art (or, if you will, between art and theology) in church singing; where does one end and where does the other begin?

Key words: curch singing, byzantine tradition, teology, art, Roumanian language.

Сведения об авторе. Священник Александрель Барнеа. PhD в области богословия, ассоциированный профессор Факультета православной теологии Университета имени Александру Иоана Кузы (г. Яссы, Румыния).
E-mail: alexbarnea@yahoo.com

Information about the author. Priest Associate Professor Dr. Alexandrel Barnea
The Faculty of Orthodox Theology at the University „Alexandru Ioan Cuza” from Iași - Romania
E-mail: alexbarnea@yahoo.com

Кароматулло Рахимзода

К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ТАДЖИКСКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ «ГУРГУЛИ»

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы формирования таджикского эпоса «Гургули» в контексте других национальных версий, представляющие в целом художественные аспекты взаимодействия культур народов Центральной Азии и Кавказа. Предложены различные точки зрения относительно определения истоков эпоса («Гургули», «Гуругли»), исторического времени его формирования. Эпос распространён на территориях, где на протяжении многих веков совместно проживают ираноязычные (включая таджиков) и тюркоязычные народы (узбеки, казахи, азербайджанцы, туркмены). Этот контекст определяет распространенность данной эпической традиции в разных национальных формах и наименованиях.

Ключевые слова: эпос «Гургули», истоки самобытности, национальные версии, взаимодействие культур, феномен «метатезы», рожденный в могиле, Авеста.

Эпическое сказание «Гургули»[1] – значимое и уникальное явление в музыкальном наследии таджиков, в нем нашли своё художественное отображение легендарные исторические события народов Центральной Азии и Кавказа.

Эпос представляет собой цикл из 30 связанных дастанов, отличающихся вариантами исполнения представителями разных школ *гургулихони*[2] (в основном на юге Таджикистана), которые насчитывают около 150 версий. Значительный объем дастанов, по мнению некоторых исследователей[3], превышает поэму Фирдоуси «Шахнаме», относящуюся к письменной эпической традиции.

Помимо ираноязычных таджиков, эпос «Гургули» в несколько иных формах, вариантах и названиях распространен среди тюркоязычных народов: Кёроглы (Куроғлу) – у азербайджанцев, Гороглы (Гёроғлы) – у туркмен, Гороглы (Гӯрӯғлы) – у узбеков, казахов и других народов. В этих версиях эпос исполняется в прозаической форме, с отдельными музыкальными и стихотворными вставками, попеременным чередованием прозаического и музыкально-поэтического текстов. Главным героем в азербайджанской традиции является сын слепого Куроғлу, а в Средней Азии – у тюркских народов (узбеков, туркмен, казахов) герой именуется Гургули, имя которого дословно переводится как «рожденный в могиле», «чадо могилы».

В отличие от тюркоязычных вариантов таджикская версия дастанов изложена в поэтической форме и полностью поется в сопровождении музыкального инструмента думбрак (малый дутар[4]) в особой горловой манере, с использованием распева на слог «хи». Как отмечает исследователь Л.Синицына, «Вся сладость гургулихона в особом голосе «хи». Поэтому их иногда называли «хихон»[5] [22, *16*].

---

[1] *Гургули* (в таджикском произношении звучит как Гӯрғули) – в переводе с таджикского языка означает богатырь (великан), родившийся в могиле.

[2] *Гургулихон* – с тадж. яз.: исполнитель эпоса*;* г*ургулихони, гургулисарои* – исполнение эпоса.

[3] См. например: [11; 18; 21]

[4] Дутар (с тадж. яз.: *дутор ду* – два, *тор* – струна) двухструнный щипковый музыкальный инструмент. Думбрак – другой вид дутара, распространен на юге Таджикистане, его называют еще «дутори майда» (малый дутар), имеет небольшие размеры, без ладков, используется преимущественно в жанрах фалак, рубоихони, эпической традиции *гургулисарои* и других.

[5] Хихон – поющий «хи»

Центральным персонажем является легендарный герой Аваз-богатырь, чьи подвиги легли в основу рассматриваемой традиции. Каждый образ в эпосе имеет свою мелодию, которая как лейттема неизменно используется во всех дастанах. Эти напевы (свыше тридцати) выражают конкретную тематику (войну, вражду, любовь, печаль, радость, горе и так далее), а также являются характеристикой конкретного персонажа эпоса. Например, мелодию мукоми «Джанг» («Война») исполняют во время описания боевых действий, а муком «Дар асорат» («В плену») – во время попадания главного героя в плен [19, *81-82*].

Ареал распространения эпической традиции огромен. Известный исследователь таджикской литературы, востоковед И.С. Брагинский выделяет следующие регионы: «Средняя Азия (у туркмен, узбеков, казахов, каракалпаков, таджиков и арабов), Кавказ (у азербайджанцев, кумыков, армян, грузин, абхазцев), Сибирь (у тобольских татар), Балканы (у гагаузов), Ближний и средний Восток (у курдов, турок, таджиков Афганистана)» [10, *21*].

Особое значение в осмыслении истоков формирования эпоса Гургули имеет культурное взаимодействие ираноязычных (включая таджиков) и тюркоязычных народов (узбеки, казахи, азербайджанцы, туркмены). Именно в этом этнокультурном соотношении определились разные национальные формы эпоса, где в каждой, в том или ином виде, присутствуют элементы другой традиции.

Различные версии эпоса исследовались в трудах А.Н. Болдырева, И.С. Брагинского, В.М. Жирмунского, Б.А. Корыева, Х.Г. Короглы, Т. Мамедова, Р. Амонова и других.

На сегодняшний день существует несколько актуальных аспектов в изучении таджикского эпоса, включая рассмотрение проблемы его национальной самобытности. Обсуждение этого вопроса нашло свое отражение в осмыслении особенностей музыкальной составляющей эпоса, в дискуссиях о его тюркских и таджикских корнях. Большое внимание уделяется также вопросам исторического становления эпоса, проблематике сюжетной линии и самого текста дастанов.

В контексте изложенного основное внимание в статье сосредоточено на обобщении существующих подходов в определении национальной самобытности и истоков формирования таджикского эпоса Гургули.

Основным признаком, обуславливающим существо национальной специфики таджикского эпоса «Гургули» и его принципиального отличия от других версий является музыкально-поэтическая форма. Этот аспект уже был отмечен ранее. В развитии данного положения представляется важным обратить внимание, что такой вид эпического сказания восходит к многовековой художественной традиции таджиков, к эпохе иранской культурной общности. Исследователь этого исторического периода, известный таджикский искусствовед Н. Хакимов на основе анализа многочисленных источников пришел к выводу, что в древнейшие периоды истории предки таджикского народа, пользуясь богатой мифологией, создали не только разнообразные песни и танцы, но и многочисленные эпические циклы, которые нашли отражение в письменном памятнике древних иранцев – Авесте (II-I тысячелетие до нашей эры). Сохранившийся цикл сказаний, связанный с династиями Каянидов – разнообразные песни, объединенные под общим названием «сыновья великанов» – отражают реальные исторические события, происходившие в Бактрии[6] в IX-VII века до н.э. [25, *328-331*]

Представленные сведения свидетельствуют о древних истоках музыкально-поэтических и эпических традиций таджиков. Эти традиции сохранялись и развивались в той или иной форме вплоть до наших дней. Вне этой преемственной связи нет возможности объяснить, почему именно таджикский эпос «Гургули», в отличие от других версий, представлен полностью в певческой форме с инструментальным сопровождением.

[6] Бактрия – историческая область на сопредельных территориях современного Узбекистана, Таджикистана и Афганистана между горной цепью Гиндукуш на юге и Ферганской долиной на севере.

Музыкальный компонент эпоса совместно с его ритмо-поэтической структурой формирует композицию дастанов, отражающую основные разделы последовательной пространственно-временной развёрстки эпоса, исходными элементами которой является взаимосвязанные друг с другом стихи и мелодии, инструментальные вступления, промежуточные и финальные построения, различные по протяженности музыкально-поэтические структуры, выступающие в качестве индикаторов границ переходов от одного раздела к другому.

Важной чертой композиционного строения дастанов «Гургули» являются использование определенных инвариантов, формирование которых обусловлено изустной канонической природой эпоса.

К первому уровню композиции дастанов, понимаемого как исходный этап структурирования, на основе которого формируются и два последующих, относятся структуры поэтического текста и вокальной мелодики.

Ко второму – первичная завершённая композиционная единица – ячейка, которая имеет начало и окончание, представлена несколькими вариантами, а также период, состоящий из одной или нескольких ячеек. Важным признаком периода, его завершения выступает финальный кадансовый оборот, направленный к основному нижнему устою. И, наконец, третий масштабный уровень, охватывает соотношение крупных разделов дастана, каждый из которых может состоять из нескольких периодов. На этом уровне реализуется вся композиционная структура конкретного дастана в целом.

Исследование особенностей композиции дастанов выявило наличие канонической модели эпического сказания Гургули, образуемой последовательным взаимодействием и развёрсткой обозначенных выше трех основных масштабных уровней. Это первичная (исходная) композиционная единица – напев, в основе которой находится соотношение слогов одной поэтической строчки и их распева в мелодии. Совокупность первичных единиц образует ячейку, которая включает в себя также и инструментальные фрагменты, промежуточные и заключительные завершения интонационного процесса. Формой объединения ячеек выступает построение, которое можно назвать периодом – законченное в структурном и художественно-смысловом отношении образование, завершающееся на нижнем основном устое с использованием распева на слоге «хи» и инструментального отыгрыша. Сами же периоды, взаимодействуя, образуют структуру тематических разделов дастанов, каждый из которых представляет законченную и самостоятельную форму, выстроенную по единой для всех разделов и дастанов эпоса «Гургули» композиционной модели. К структурным особенностям каждого раздела относится использование определенных видов семи–одиннадцатисложников и видов мелодий, часть из которых формируются как лейттемы определенных образов и событий в эпосе. Эти «лейт»-мелодии могут появляться в различных разделах и дастанах эпоса, если возникает необходимость отразить соответствующую ситуацию.

Относительно вокального распева на слог «хи»: его функция в основном заключается в завершении музыкального построения (напева, ячейки, периода), где мелодия опускается на нижний тон, к основному устою. Отметим два аспекта реализации этого элемента музыкальной композиции дастанов: 1) индикатор завершения какого-либо построении мелодии; 2) возможность исполнителя сделать передышку после долгого пения с использованием промежуточного инструментального отыгрыша.

Обратимся к следующим аспектам реализации самобытности таджикского эпоса Гургули, получившим отражение в работах разных исследователей.

Важной сферой определения национальной специфики эпоса является наличие в нем географических топонимов, имеющих древние таджикские названия – Чамбули Мастон, Балхубон, Сангтуда, Тарноз, Джайхун, Кухи Зард, а также таджикских имен – Сугдун и ее дочь Зарина, Биби Хилол, Гулширмох, Хирмангул, Аваз, Нурали, Шерали и так далее. В этом же аспекте отметим названия садов (Ирамбог), птиц (Симург) и животных, в

особенности коней (Гули Бодом, Рахш, Ашкар, Саманд, Мушкин, Тезтак, Гандумбуй), а также названия мелодий («Туйона», «Навруз», «Мехргони», «Бозаргони» и так далее) [20, *74*].

Важным направлением в осмыслении специфики эпоса явилось объяснение различий в его наименованиях. В Таджикистане носители эпоса именуют его как Гӯрғули и в ином определении – как Гуругли (Гӯрӯғли) – эпос не бытует. Видный деятель таджикской науки, филолог, академик Р. Амонов, анализируя некоторые важные моменты эпоса, констатирует: сами сказители обозначают эпос как «*Гӯрғули*» (Gurguli) [3, *75*]

Используемое название эпоса не имеет тюркских корней: «*гӯр*» переводится с таджикского как «могила», а «*ғул*» – по мнению исследователя С. Фатхуллаева, по-арабски означает «богатырь». Иными словами, Гӯрғули – «герой-богатырь, рожденный в могиле» [24, *6*].

Относительно распространения корня «ғул» в таджикских названиях. Видный деятель культуры и искусства, заслуженный артист Республики Таджикистан Дона Бахром, продолжающий в своем творчестве другую эпическую традицию таджиков – шоҳномахони[7], отмечает использование корня «ғул» в названиях некоторых таджикских селений, например, кишлака «Ғулиён», расположенного в Дарвазском районе Таджикистана, что означает село богатырей – «паҳлавонон» [12].

Один из первых исследователей фольклора и литературы таджиков, русский востоковед А.Н. Болдырев в своей статье 1933 года, посвященной Гургули, именно так передает название эпоса [27, *35-36*]. Научную позицию Болдырева поддерживают ученые-фольклористы: Ф. Муродов [16; 17], С. Фатхуллоев [24], Д. Рахимов [18], Дж. Асрориён [4] и другие.

В истории изучения таджикского эпоса наблюдаются изменения в его названии, которые отражены в некоторых работах определенного периода времени: с Гургули на Гуругли. Если в 1930-е – 1950-е годы в основном использовали исходное определение, которым именуют его сами носители, то в последующие годы, преимущественно в научной сфере, стали использовать слово Гуругли. Вполне возможно, что здесь проявилась определенная идеологическая установка. Сейчас, в условиях нового таджикского государства ученые более свободно могут выражать свои мысли об истоках самобытности эпоса.

Например, И.С. Брагинский в своей статье 1955 года «Об изучении эпического творчества народов Советского Востока («Гургули» и «Гэсэр»)» использовал исходное наименование [8], хотя в работах более позднего периода обозначал название эпоса как Гуругли [7; 9; 10].

В качестве примера изменившегося отношения к названию приведем рассуждения таджикского фольклориста С. Фатхуллоева, который в статье 2010 года «"Гӯруғлӣ" не, "Гӯрғулӣ" гӯед» («Не говорите "Гуругли", а говорите "Гургули"») констатирует, что название таджикского эпоса состоит из двух корней: таджикского «гур» и арабского «гул», и тем самым подчеркивает, что в могиле рождается не сын (тюркское «угли»), а именно богатырь, великан. Фатхуллоев в своих прежних научных работах, как было принято в те годы, писал наименование эпоса как «Гуругли» [24, *6*].

Обратим внимание на возможную связь в плане традиций эпического творчества таджиков с древним циклом сказаний «Сыновья великанов», о котором ранее уже упоминалось [25, *328-331*], в частности, с идеей великана, рожденного в могиле.

Аналогичную позицию занимает филолог Ф. Муродов. В статье «Исторические корни народного эпоса «Гургули», «Гайбзод», «Пури гур», «Гурзод» он разъясняет значение имени Гургули и рассматривает его также как сочетание слов «гур» и «гул» (мифологическое

[7] *Шохномахони* – исполнение сказаний из поэмы «Шахнаме» А. Фирдоуси.

существо, похожее на демона). По мнению исследователя, образ «Пури Гур» в народной сказке Бухары и «Гурзо» в Хорасане – это древние названия таджикских «Гургули» [17]

Если сравнить два корня в наименовании эпоса, которые используются в таджикской (Гӯр-ғули) и тюркской (Гӯр-ӯғли) версиях, то надо отметить, что в обеих формах сохраняется таджикский корень «гӯр» (могила). Например, Гороглы (Гороғлы) – у туркмен, Гуруглы (Гӯрӯғлы) – у узбеков. Это объективное положение определенным образом свидетельствует о таджикских истоках формирования эпического сказания. Что касается другого корня – «ӯғли» – здесь можно наблюдать проявление феномена «метатезы»[8]: перестановка букв в произношении названия эпоса («ғул» - «ӯғли»), что характерно для перехода слов из одного языка в другой[9].

Примером подобной перестановки является древняя таджикская сказка «Гурзод» (в переводе – «рожденный в могиле»), которая, как считает фольклорист Д. Рахимов, перешла в тюркоязычный фольклор народов Центральной Азии, где Гурзод трансформировался в тюркский вариант как Гуруглы [18, *59-60*][10].

Особенно важным аспектом, помогающим прояснить вопрос происхождения эпоса, афганский ученый И. Шахрони считает изучение ареала распространения эпической традиции, в частности, в отдельных горных районах Афганистана. Исследователь обратил внимание на язык исполнителей – дарийский диалект персидского. Шахрони собрал большой материал (шесть томов) об эпосе «Гургули» на территории Афганистана. Он отмечает, что традиция сказительства была очень популярна и сейчас бытует среди таджиков. Ученый также обращает внимание, что в афганских регионах при исполнении эпоса на таджикском языке используются тюркские слова. Например, в провинции Чусджан, где преобладают узбеки, коня называют Қурот (или, в варианте кавказских тюрок – Қирот), в то время как в таджикской версии используется как Зайналқир. Афганцы применительно к тюркоязычным сказителям используют слово бахши (как принято у узбеков и туркмен), а таджикских называют гӯянда[11], гӯрғулихон. [26, *148-180*].

Наряду с исследователями, придерживающихся мнения о таджикских истоках формирования эпоса [4; 8; 17; 27], есть ученые, которые предлагают и отстаивают тюркский генезис эпической традиции [3; 9; 14; 15]. В их обосновании центральное положение занимает идея распространённости этого жанра среди тюркских народов Центральной Азии.

В частности, такой позиции придерживается таджикский филолог Р. Амонов. Прежде всего, опираясь на фольклорные исследования в районах Кулябской области, он подтверждает справедливость выводов А.Н. Болдырева о распространенности сказительского искусства на юге Таджикистана, показывает, что в этом регионе традиция востребована до настоящего времени, сохраняется преемственность в передаче мастерства исполнения. Отмечает, что хорошие рассказчики здесь всегда в почете, а приезд мастеров этого жанра музыки и литературы – большой праздник для сельчан [3, *74*]. В таком контексте Амонов акцентирует, что здесь давно осели некоторые тюркские общины. Весной они перегоняли скот на обширные пастбища долины Сари Хосор[12] из Кургантюбе, Кизилмазора и Куляба, а зимой выпасали своих животных на пастбищах Дангары и Кизилмазора. По свидетельству жителей Сари Хосор, многие тюркоязычные сказочники пользовались популярностью среди таджикского населения [3, *90-91*]. Вполне возможно, что здесь происходило взаимодействие разных этнических культурных традиций. В этом процессе определенную роль в период второй половины XIX и начала XX века сыграли

[8] Метатеза – (с греч. перестановка) – взаимная перестановка звуков или слогов в пределах слова. Чаще всего встречается, когда слово из одного языка переходит в другой.

[9] Например, в ванчском диалекте оно звучит как «Гиргили».

[10] Оглы (углы, оглу, улы) означает сын, Гургули – сын, рожденный в могиле

[11] *Гуянда* – рассказчик, сказитель, певец, поэт-стихотворец.

[12] *Сари Хосор* – район Хатлонской области Республики Таджикистан, центр формирования первичной школы *гургулихони.*

сказители Кундуз Соки (1850-1910) из села Дастори Кози Кизилмазор и Лола Мирзобоши (ум. 1932) из села Узун Курган-Тюбе.

О заимствовании тюркских элементов в эпосе «Гургули» сообщают некоторые таджикские исполнители – гургулихоны. По информации сказителя из Сари Хосор Курбонали Раджаба[13] (1925-2019), данная традиция была впервые привнесена таджикам и узбекам «дурманами» (туркменами, в его понимании)[14]. При этом остается неясным, почему корень «гӯр» остался в процессе переноса, а корень «ғул» был заменен на «ӯғли». Этот аспект требует дополнительного уточнения при разработке вопросов, связанных с проблемой истоков происхождения эпоса. Также следует отметить, что, по словам К. Раджаба, таджикские сказители в силу природного поэтического дара «превратили прозу в стихи, и по своему профессионализму почти достигли уровня Шахнаме» [11].

В этом же контексте приведем мнение фольклориста Д. Рахимова, согласно которому таджикский эпос «Гургули» демонстрирует прямую связь с азербайджанскими, узбекскими и туркменскими легендами. Но таджики создали особую музыкально-поэтическую форму древнего эпоса. Автор обращает внимание, что образная сфера эпоса «Гургули» имеет прямые параллели с иранским героем Шахнаме – Кайковусом. Рахимов также отмечает, что таджикская форма «Гургули» превышает по своим размерам азербайджанскую версию [18, *18*].

Интересную точку зрения предлагает филолог С. Саидрахмон. В своей работе «Адабиёти қадим» («Древняя литература») выявляет ряд параллелей между героями эпоса и героями «Илиады» и «Одиссеи». И те и другие изначально имели божественное происхождение, но в своих земных проявлениях возрождались в образах героев легендарных эпических сказаний, в данном случае в дастанах Шахнаме и народном эпосе «Гургули» [21].

Известный исследователь литературы Средней Азии Х.Г. Корогли в своей работе «Трансформация заимствованного сюжета» рассмотрел признаки нестабильности сюжета устного творчества у народов Средней Азии и Ближнего Востока в контексте художественных традиций азербайджанцев, армян, турок, грузин, узбеков, таджиков, казахов и других. Отметим мысль автора: чем дальше героический эпос отходит от своего исходного места пребывания, тем больше он теряет свою индивидуальность [14, *106-125*]. Корогли, отмечая одну из особенностей эпоса – связь с реальными историческими событиями, утверждает, что основной сюжет этого памятника народного творчества формировался в Азербайджане [14, *106-107*].

Подобное понимание находим в работе Т. Мамедова, посвященной особенностям эпоса «Кёроглу». Он приводит мысль ученого М.Х. Тахмасиба, что «имя первого автора – создателя дастана – было Ровшан, псевдоним же его был Кёроглу» [15, *134*]. Автор дастана являлся талантливым поэтом, ашыгом и виртуозом, исполняющим произведения на музыкальном инструменте сазе, принимал участие в крестьянском восстании джелали [там же]. Обратим внимание – Ровшан не тюркское, а персидское, таджикское имя, что косвенным образом свидетельствует об иранских влияниях на формирование данной эпической традиции азербайджанцев. В этом аспекте нужно отметить: рассматриваемый эпос также пользуется популярностью в ираноязычных странах (в Афганистане, Иране и Таджикистане). Так, например, в Афганистане бытует таджикская и узбекская, а в Иране – азербайджанская версия эпоса [28]

Возникновение таджикского эпоса «Гургули», по некоторым историческим данным, возможно, отражает социально-политические условия Средней Азии в конце XVII – начале XVIII веков [3; 6; 14]. С. Брагинский, базируясь на упоминании эпоса «Гургули» в разных

[13] Курбонали Раджаб – ученик Шарифа Шейха (исполнителя *Гӯрғули*, служившего при дворе Амира Балджувана), представителя школы Нурали Чрик.
[14] Легенды района Сари Хосор.

источниках, делает вывод, что «на территории Таджикистана уже во второй половине XVIII века бытовали эпические сказания о Гургули, богатырях сказочной страны Чамбул» [7, *11*].

Войны, разрушения, угнетение и невыносимое налогообложение приводили к народным волнениям, которые «испытывали традиции борьбы против гнёта, имевшие неоценимое значение, ибо они служили питательной почвой для народной мечты о царстве равенства и свободы» [7, *81-105*]. Люди мечтали о стране, где существует справедливость, где народ живет в условиях равноправия всех членов общества, где сказители для успокоения своей души создают и исполняют песни и сказки. Примером может служить легенда о «Золотом кишлаке» и стране Чамбули Мастон – социальная утопия, мечта людей о земле, где все могли быть счастливы.

Таджикский фольклорист С. Аминова считает, что эпос появился ранее, чем в XVII – XVIII веках. Она предлагает рассматривать возможность его возникновения в более ранний исторический период – в XIV – XV веках. Ученый указывает на упоминание об Авазе – герое эпического сказания – в «Трактате о Дилкушо» Убайда Зокони (1270-1370), а также о Гайбзоде – главном герое одноименного произведения «Гайбзод» поэта Абдуллоха Хотифи (1453-1520), имеющем определенное сходство с главным персонажем «Гургули» [1, *25-37*].

Другой таджикский ученый, историк Дж. Асрориён, рассматривая вопросы древности происхождения таджикского эпоса, отмечает прием горлового пения, характерный для исполнительской традиции гӯрғулихони [4, *20-21*]. Он приводит стихи великого средневекового поэта Джалолиддина Балхи (1207 – 1273), где упоминается о существовании с древних времен характерного способа пения:

Бонги гардишхои чарх аст, ин ки халк,
Месарояндаш ба танбуру ба *ҳалқ*.
Звуки вращения небесных тел, этот народ,
На танбуре, издавая горлом звуки, поёт.

Слово *ҳалқ* в переводе с таджикского языка означает горло. Можно предположить, что двустишие Балхи относится к описанию приема горлового пения, используемого исполнителями эпоса «Гургули».

Отдельную главу таджикскому эпосу посвятил исследователь Б.А. Каррыев в своей работе «Эпические сказания о Кероглы у тюркоязычных народов». Он провел сравнительный анализ легенды о Кероглу у тюркоязычных народов Средней Азии и Закавказья. Положительно оценивая выводы, сделанные Болдыревым и Брагинским относительно времени возникновения таджикского эпоса, Каррыев присоединяется к их точке зрения, таже считает, что формирование эпоса осуществлялось на протяжении XVII – XVIII веков [13, *134-146*].

Иной точки зрения придерживается исследователь эпоса Фатхуллоев. Он считает, что вопрос о происхождении остается открытым, поскольку на сегодняшний день первопричины, лежащие в основе возникновения этой традиции полностью не изучены. Относительно времени завершения формирования эпоса, он соглашается, что оно приходится «на более поздний период, а именно на XVII – XVIII вв.» [23].

В своих научных работах Фатхуллоев отметил причины распространения эпоса среди тюркоязычных народов: во-первых, эти народы жили по соседству, были во многом этнически похожи и их культуры переплетались; во-вторых, движение рассказчиков и бродячих певцов не было ограничено определенными территориями.

Принимая во внимание эти выводы и умозаключения, необходимо учитывать следующие моменты. С методологической точки зрения существует риск смешения разных вариантов эпоса при автоматической передаче информации из одной сферы культуры в другую. Следует отметить, что при всем сходстве различных версий рассматриваемого эпоса каждая национальная культура сформировала свой оригинальный вариант.

В этом контексте отметим важное высказывание Болдырева: «Справедливости ради необходимо отметить, что самостоятельность таджикского эпоса настолько очевидна и

располагает такими крепкими и богатыми традициями, что тут уж нельзя обойтись лишь утверждением о его принадлежности тому или иному народу» [5, *37*].

В завершении отметим следующее. Приведенные данные свидетельствует о взаимодействии традиционных культур региона. В этом контексте эпос «Гургули» можно рассматривать как важный источник исторической информации о взаимовлиянии культур народов Центральной Азии и Кавказа, о формировании и развитии эпических жанров.

Эпос представляет самобытный феномен национальной музыкально-поэтической культуры таджиков, истоки которого восходят к древним общеиранским культурным традициям. Сам эпос сложился как отдельный и самостоятельный феномен в XVIII веке во взаимодействии с региональными эпическими жанрами. Он отразил в художественной форме, с одной стороны, общие социальные явления и духовные чаяния народов Центральной Азии XVII – XVIII веков, а с другой – древние иранские эпические традиции, запечатленные в фундаментальных литературных памятниках, таких, как «Авеста», «Шахнаме» и других.

Литература

1. Аминова, С. Бозёфт // Садои Шарк. – 1966. № 3. – С.125-137.
2. Амонов, Р. К изучению таджикского эпоса // Докл. АН Тадж.ССР. – 1954. – № 12. – С. 15-21.
3. Амонов, Р. Очерки эҷодиёти даҳанакии Кӯлоб: (Дар асоси материалҳои фолклори Сари Хосор). – Д., 1963. – 346 с.
4. Асрориён, Ч. Гӯрғулӣ. – Д., 2010. – 178 с.
5. Болдырев, А.Н. Эпоси даҳанакии халқи тоҷик // Барои адабиёти социалисти. – 1934. – № 11/12. – С.37-39.
6. Болдырев, А.Н. К фольклору Таджикистана. Предварительные данные об эпической традиции у таджиков // Тр. Тадж. базы АН СССР. – М. – Л., 1936. – Т.3. – С.59-73.
7. Брагинский, И.С. Заметки о таджикском народном эпосе «Гуругли» // Очерки из истории таджикской литературы. – Сталинабад: Таджикгосиздат, 1956. – С. 88-119.
8. Брагинский, И.С. Об изучении эпического творчества народов Советского Востока («Гургули» и «Гэсэр») // Советское востоковедение. №3. – М.,1955. – С.2-35.
9. Брагинский, И.С. Исследования по таджикской культуре (К проблеме межлитературных связей народов Советского Востока). – М.: Наука, 1977. – 288 с.
10. Брагинский, И.С. Введение // Гуругли: Таджикский народный эпос – М.: Наука, 1987. – С. 3-44.
11. Интервью со сказителем Курбонали Раджаб. Ховалинг, 2011 // Из личного архива Рахимзода К.
12. Интервью с заслуженным артистом РТ Дона Бахром. – Душанбе, Таджикистан, 2019 г. // Из личного архива Рахимзода К.
13. Каррыев, Б.А. Эпические сказания о Кероглы у тюркоязычных народов. – М., 1968. – 233 с.
14. Короглы, Х.Г. Трансформация заимствованного сюжета (По материалам эпоса народов Ближнего Востока и Средней Азии). – М., 1977. – 25 с.
15. Мамедов, Т. Эпические напевы дастана «Кёроглы» // Музыка эпоса. – Йошкар-Ола: Госкомиздат Марийской АССР, 1989. – С. 133-138.
16. Муродов, Ф. Куллиёти фолклори тоҷик. – Душанбе, 2007.– Ҷ. 7. – 264 с.
17. Муродов, Ф. Решахои таърихии эпоси халкии «Гурғули», «Гайбзод», «Пури гур», «Гурзод» // Известия АН РТ. Серия филология и востоковедение. – 2010, №1. – С.69-76.
18. Рахимов, Д. Хамосаи «Гӯрғули» ва шинохти он.– Д.: Ирфон, 2019. – 143 с.
19. Рахимов, К. Таджикский эпос «Гургули» в традициях исполнительской школы Хикмата Ризо. – Душанбе: Ирфон, 2019. – 256 с.

20. Рахимзода, К. Таърихи пайдоиш ва ташаккули навъи хамосасароӣ дар эҷодиёти шифохии халки тоҷик // Санъатшиносӣ.– Д., 2020. – №1(1). – С.68-78.
21. Саидраҳмон, С. Адабиёти қадим. – Д., 2005. – 256 с.
22. Синицына, Л. Звезды светят всем. – Душанбе: Ирфон, 1986. – 176 с.
23. Фатхуллаев, С. Идейно-эстетическое своеобразие эпоса «Гуругли» и его роль в духовной жизни таджикского народа: Автореферат дис...кандидата филологических наук . – Душанбе, 2004. – 22 с.
24. Фатҳуллоев, С. «Гӯрӯғлӣ» не, «Гӯрғулӣ» гӯед // Адабиёт ва санъат. – 2010. – 1 апреля. – С.6.
25. Хакимов, Н. Музыкальная культура таджиков: древнейшая, древняя, раннесредневековая история. Книга 1. Социофункциональные аспекты эволюции музыкальной культуры таджиков. – Худжанд, 2001. – 458 с.
26. Шаҳрони, И. Достонҳои Гурӯғли: Дар заминаи адабиёт ва фарҳанги мардум дар Афғонистон. – Кобул, 1996. – С. 148-180.
27. Boldirev, A.N. Varaqayi toza dar borayi taftisi dostonhoyi dahnakiyi tocik // Inqilobi madani. – 1933. – С.35-36.
28. Sakata, H. L. (U.S.A.) The musical aspects of the Gorgholi epic of Afganistan // II Milletlerarasi Turk Folklor Kongresi bildirileri. – Ankara, 1983. – P. 241-261.

Caromatullo Rahimzoda

On the problem of the formation of the Tajik epic tradition «Gurguli»

Abstract. The article examines the issues of the autochthonous nature of the Tajik epic «Gurguli», its originality and differences from other national versions, representing in general the artistic aspects of the interaction of cultures of the peoples of Central Asia and the Caucasus. Various points of view are presented regarding the origins of the definition of the epic («Gurguli» or «Gurugli»), the historical time of its formation. It is noted that the epic is widespread in territories where Iranians (including Tajiks) and Turks (Uzbeks, Kazakhs, Azerbaijanis, Turkmens) have lived together for many centuries. This context reveals the reasons for the prevalence of this epic tradition in different names and forms.

Key words: epos «Gurguli», national versions, interaction of cultures, autochthonousness of the Tajik tradition, the phenomenon of «metathesis», born in the grave.

***Сведения об авторе*:** Рахимзода Карроматулло Самандарович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения и теории музыки Таджикского государственного института культуры и искусств им. М. Турсунзаде.
e-mail: karomat_rahimov@mail.ru

Information about the author: Rakhimzoda Karomatullo Samandarovich, candidate of art history, associate professor of the department of art history and music theory, Tajik State Institute of Culture and Arts named after M. Tursunzade.
e-mail: karomat_rahimov@mail.ru

Фазиля Набиева

К СПЕЦИФИКЕ ВАРИАНТОВ ТАНЦА ЯЛЛЫ УРФАНЫ И ОДНОИМЕННОГО АШУГСКОГО НАПЕВА

Аннотация: Статья посвящена сравнительному изучению яллы «Урфаны» (“Ürfanı”), являющемуся одной из жемчужин азербайджанской музыкальной сокровишницы и одноименного ашугского напева. Автор попыталась обосновать вероятность более древнего происхождения танцев яллы, нежели ашугского искусства.

Ключевые слова: танец яллы Урфаны “Urfanı” (“Ürfanı”), ашугский напев «Урфани» “Ürfani”, синкретизм, нотирование, вариант, сравнительный анализ, межжанровое исследование.

В ашугском творчестве[1] и искусстве яллы[2] можно встретить художественные жемчужины, с одинаковыми названиями, но различными жанровыми особенностями. К таким образцам относятся ашугские напевы «Джалили», «Шарили», «Кочари», «Урфани» и одноименные танцы яллы. Азербайджанская ашугская музыка и имеющие древние корни танцы яллы символизируют мировоззрение тенгризма[3] древних тюрков. Примечательно не только сходство названия напева «Урфани» (“*Ürfani*” или “*Urfanı*”), который считается венцом ашугских напевов, с названием танцев яллы «Урфани» (в нотной записи А.Мамедли название этого яллы зафиксировано как «Урфаны» (“*Ürfanı*”)[4]. Интересна история их возникновения, этимология термина, композиционная структура. Существование во всех социальных средах напева «Урфани», созданного предположительно жившим в XVIII-XIX веках ашугом Урфани, обуславливает бытование различных вариантов этой мелодии [16, *11*]. В источниках есть сообщение, о том, что ашугский напев под названием «Урфани» (“*Ürfani*”) путем аранжировки исполнителями на зурне[5] превратился в яллы «Ирфани» [19, *91*].

Исследования показывают, что история искусства яллы благодаря своим глубоким

---

[1] *Азербайджанское ашугское искусство* включает в себя эпические дастаны, песни, воспевающие свободу и героизм народа, а также сатирические и юмористические песни о дружбе и любви. Ашугское искусство является синкретическим искусством, ашуг сам сочиняет стихи, музыку, играет на сазе и сам же танцует. Часто выступление ашуга сопровождает исполнитель на барабане и ансамбль духовых инструментов, но основным музыкальным инструментом ашуга является саз. Искусство ашугов принадлежит к устно-профессиональному пласту культуры. Предшественниками ашугов в Азербайджане были озаны.

[2] *Яллы* – широко распространённый азербайджанский массовый хороводный народный танец или праздничная хороводная пляска, являющийся одним из самых распространённых коллективных хороводных сельских танцев. Отличается выразительностью, богатством, эмоциональностью и разнообразием содержания. Древняя разновидность массовых танцев “яллы” принадлежит к фольклору. Сочетающая в себе хореографию, инструментальную и вокальную музыку серия “яллы” состоит из 2–3 частей. Обычно, одна мелодия исполняется в различных (медленном, умеренном, быстром) темпах в различных вариантах.

[3] Этнографическое наименование тюркских языческих верований. Термин введён Ч. Валихановым.

[4] Мы используем здесь написание “урфаны”, применительно к яллы и “урфани” – к ашугскому напеву. Это не везде удаётся употреблять чётко, потому что иногда необходимо один одним словом указать и один и другой образец искусства. В таких случаях берётся одна из форм написания по ситуации.

[5] *Зурна* - язычковый деревянный духовой музыкальный инструмент с двойной тростью. Музыкант, играющий на зурне, называется зурначи. На зурне играют большей частью на открытом воздухе, в закрытых помещениях её обычно заменяют балабаном или дудуком.

корням восходит к более ранним периодам. Использование участниками яллы во время исполнения различных атрибутов – выкриков, наряду с чонбахом[6], кнутом, чиликом[7], а также таких способов сопровождения как рукоплескание, поколачивание себя может служить подтверждением архаичности этого вида творчества. Учитывая, что подобные средства выразительности присутствуют в наскальных изображениях Гобустана[8], относящихся к VIII-V тысячелетиям до н.э., можно предполагать наличие традиций неизмеримой глубины.

Одноименные образцы ашугского и народного танцевального наследия относятся к разным музыкальным пластам национальной культуры и занимают важное место в ней. Так как они не были изучены фольклористами и музыковедами в сравнении, данная тема исследования представляется актуальной. В настоящей статье варианты музыкальных образцов рассматриваются как в межжанровом аспекте, так и в рамках каждого жанра.

В научной литературе можно встретить мнение, что слово «урфани» свидетельствует о связи напева с миром познания – суфийским миром [15, *127*]. Ведь в ашугском творчестве нередки случаи, когда напев «Урфани» (“*Ürfani*”) именуют как «Рухани» (азерб. «духовный»). Однако исследователь Хафиз Каримов заявил о том, что это не соответствует действительности. Специалисты повторяют за ним, что это мнение ошибочно. В то же время он отмечает, что в источниках название напева можно видеть в таких различных версиях как «Урфаны» (“*Urfanı*”), «Урфани» (“*Urfani*”, “*Ürfanı”, “Ürfani”),* «Ирфани» (“*İrfani*”) и прочее [14, *12*]. После сравнения нескольких полученных нотных вариантов напева Урфани (“*Ürfani*”) исследователь сообщает о наличии у них определенных общих, а также некоторых отличительных особенностей. Согласно его записям, среди различий, в дополнение к звуковысотным, метроритмическим и другим музыкальным свойствам, проглядывает реализация некоторых версий в старом, а иногда в относительно новом стиле [14, *13*]. По мнению Керимова, между первой частью первой версии яллы Урфани (“*Urfanı*”), перенесённая на ноты Акрамом и Кенаном Мамедли, и ашугским напевом Урфани (“*Ürfani*”), пусть и на уровне музыкального синтаксиса, но все же чувствуется незначительное сходство [14, *17*]. В своей статье Керимов [14, *11 – 20*] провел анализ версии фольклорного танца, исполненной и перенесенной на ноты Ильгаром Имамвердиевым, ашугского напева, записанного нотами Назимом Багировым из исполнения Камандара Эфендиева, образца, записанного Тариелем Мамедовым из исполнения Гусейна Сараджлы. Также уместно будет сообщить о том, что Керимов привлек все эти материалы к сравнительному исследованию, записав нотами напев «Урфани» из исполнения Искандера Агбабалы Гюльмамедова, а также из фильма «Звук свирели» (режиссёр Расим Оджагов, 1975).

Известно, что один из самых распространенных массовых танцев прославился под названием «Урфаны» и исполняется группами яллы, представляющими разные возрастные категории и по сей день в Шарурском районе, который считается колыбелью яллы в Нахчыванской автономной республике, в одном из старейших поселений Азербайджана. Из-за сложных многосторонних гибких движений, которые делают мужчины в очень быстром темпе, девушкам не под силам участвовать в этом танце [10, *43*]. Мамедли толкует этот яллы следующим образом: «Урфаны» (“*Ürfanı*”) является одним из танцев-яллы, который в общей виде воспевает определенное настроение, особенно героизм, бодрость и ловкость» [16, *5*].

Учитывая богатство темы и наличие различных нотных записей, попытаемся в сравнительном порядке показать варианты яллы Урфаны (“*Urfanı*” или “*Ürfanı*”) и ашугского напева Урфани (“*Ürfani*”). Обратим внимание на таблицы, где собрана

[6] *Чонбах* - «*çönbax*» (азерб.) – деревянная палочка диаметром в 250-300 мм. Чонбах, головная часть, которой круглая, исполнитель давула держит в правой руке.

[7] *Чилик* - «*çilik*» (азерб.) – прямая деревянная палочка, которую держит в левой руке исполнитель инструмента давул (нагара), поддерживая им ритм.

[8] Можно встретить изображения хоровода пляшущих человеческих фигур.

определенная информация, содержащая нотные записи различных варианты фольклорного образца, относящегося к обоим жанрам.

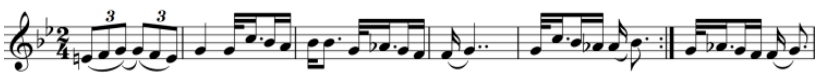
Таблица № 1

Яллы «Урфаны» - “*Urfani*”)							
Имя и фамилия нотировавшего	**Количество частей**	**№ варианта**	**Высотное положение лада**	**Музыкальный размер**	**Темп по метроному**	**Мелодический амбитус**	**Имя и фамилия исполнителя зурны**
Байрам Гусейнли	3	1	Cis шур; Cis шур	2/4; 6/8; 6/8	*70* *80* *100*	h^{1}-gis^{2} h^{1}-gis^{2} h^{1}-a^{2}	Бахаддин Аскеров (гармонь), Эльдар Наджафов (нагара)
Агида Алекперова	2	1	G шур; G шур, B раст	2/4; 6/8	*70* *120*	e^{1}-f^{2} e^{1}-g^{2}	Хатам Мамедов
Ахмед Исазаде и Нариман Мамедов	2	1	F раст, D шур; D шур, F шур, D шур	2/4; 6/8	*70* *120*	c^{1}-d^{2} c^{1}-d^{2}	-
Акрам Мамедли и Кенан Мамедли	2	1	D шур; D шур	2/4; 6/8	*70* *120*	c^{2}-a^{2} d^{2}-b^{2}	Кемал Бабаев, Искандер Алиев (нагара)
		2	D шур; D шур	2/4; 6/8	*70;* *130*	c^{2}-a^{2} c^{2}-a^{2}	
Рауф Бахманли	2	1	G шур; G шур, B раст, G шур	2/4; 6/8	*70* *130*	f^{1}-g^{2} e^{1}-es^{2}	Наги Максудов

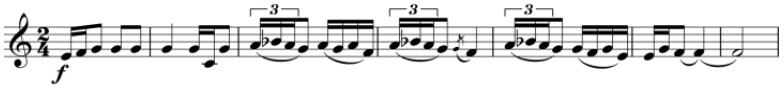
Как видно, большинство вариантов «Урфаны» (“*Ürfani*”) звучат в ладу шур на разной высоте. Варианты, отличающиеся по количеству частей и мелодическому амбитусу, тождественны с точки зрения метроритмики. Так как ладовые опоры, формы движений, развитие и характер музыки разнообразны, продемонстрируем это на примерах некоторых образцов записей.

(**Пример** № 1). Нотная запись Б.Гусейнли [7, *32*].

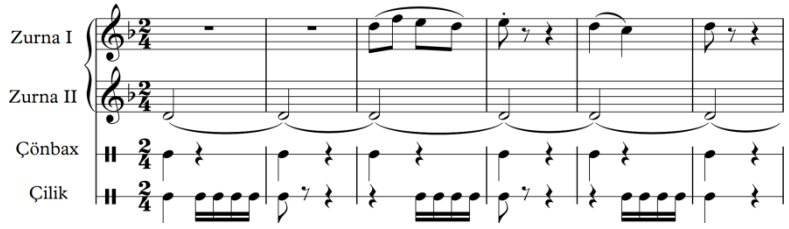
(**Пример** № 2). Нотная запись А.Алекперовой [21, *18*].



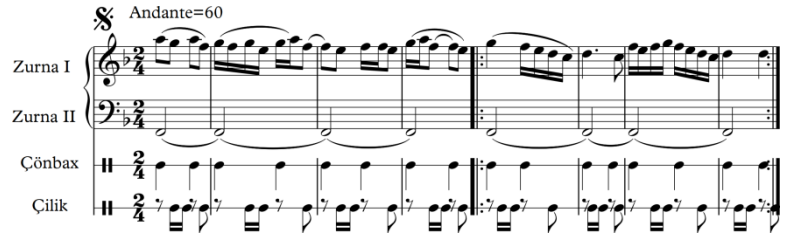
(**Пример** № 3). Нотная запись А.Исазаде и Н.Мамедова [9, *42*].



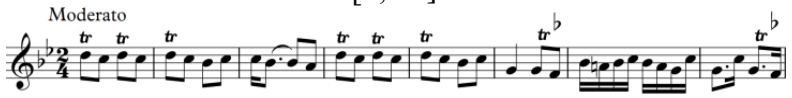
(**Пример** № 4). Нотная запись А.Мамедли и К.Мамедли. Вариант I [16, *255*].



(**Пример** 5). Нотная запись А. Мамедли и К. Мамедли. Вариант II [16, *58*].

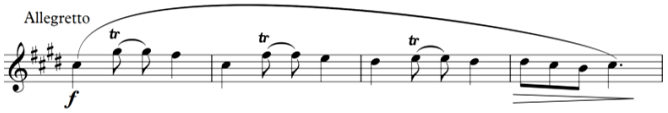


(**Пример** № 6). Нотная запись Р. Бахманли [6, *31*].

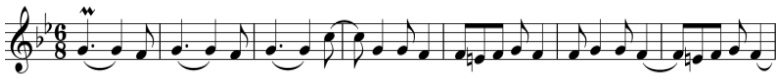


Варьирование интонационной основы мелодии с изменением метро-ритма во второй части вариантов этого яллы, кроме нотных записей А. Алекперовой, Б. Гусейнли и Р. Бахманли, можно проследить также у других. Обоснуем нашу мысль, опираясь на нижепредставленные нотные образцы яллы.

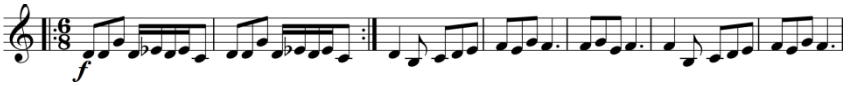
(**Пример** № 7). Нотная запись Б. Гусейнли. Часть III [7, *33*].



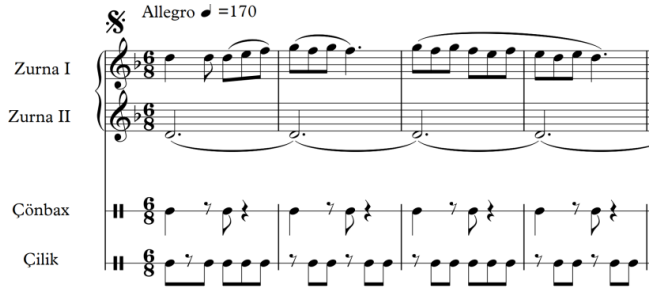
(**Пример** № 8). Нотная запись А. Алекперовой [22].



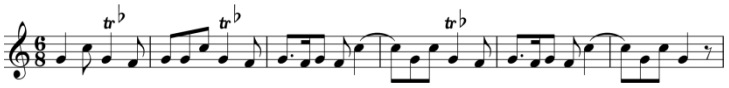
(**Пример** № 9). Нотная запись А. Исазаде и Н. Мамедова [9, *43*].



(**Пример** № 10). Нотная запись А. Мамедли и К. Мамедли. I вариант [16, *256*].



(**Пример** № 11). Нотная запись Р. Бахманли [6, *31 – 32*].

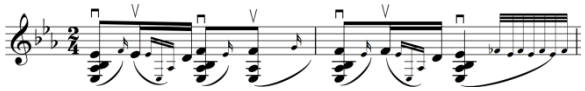


Во второй и третьей частях записанного Б. Гусейнли на ноты танца яллы музыкальный

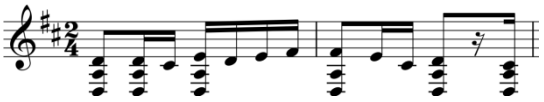
размер изменился (в записи размер в этих частях одинаков). Так как в ашугских напевах разнообразие размеров является специфическим свойством, такие особенности часто можно увидеть не только между разделами, но и внутри них.

Сравнение начального сегмента напева «Урфани» (“*Urfani*”) в нотной записи Т. Мамедова с другими вариантами показало ритмическое и интонационное сходство. Повторение в различных вариантах мотива, составляющего музыкальное ядро упомянутого ашугского напева, указывает как на его мелодическое, так и ритмическое богатство. Приведём нотные примеры вариантов.

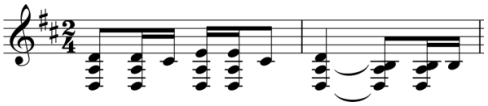
(**Пример** № 12). Нотная запись И. Имамвердиева [12, *41*].



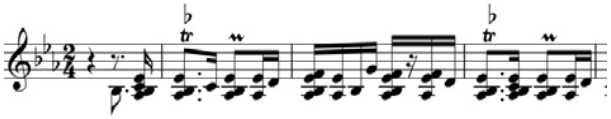
(**Пример** № 13). Нотная запись Т. Мамедова II вариант [17, *241*].

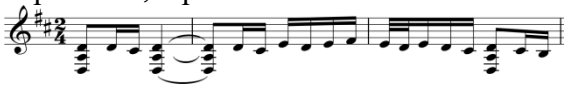


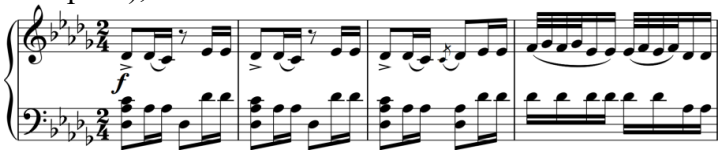
(**Пример** № 14). Нотная запись Т. Мамедова. III вариант [17, *243*].



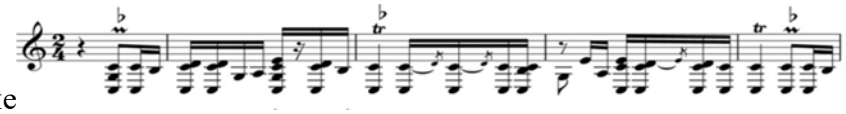
(**Пример** № 15). Нотная запись Х. Керимова [19, *234*]. (Исполнитель: Ашуг Гусейн Сараджлы).



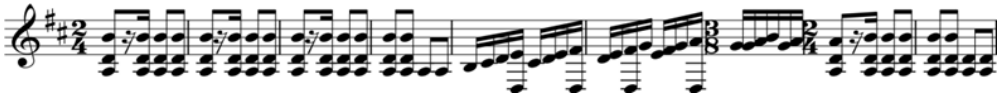
Опираясь на представленные образцы, можем сказать, что интонационный эмбрион, характеризующий напев «Урфани» (“*Ürfani*”), ритмически варьируясь в различных вариантах, проявляется иначе. Начальный вариант, записанный на ноты Т. Мамедовым –  [17, *239*] III – в процессе исторического развития (например, при возникновении круговых танцев «дил яллылары») открыл путь к возникновению других. С условием сохранения 2/4 размера мотива (См. нотную запись Н. Багирова),

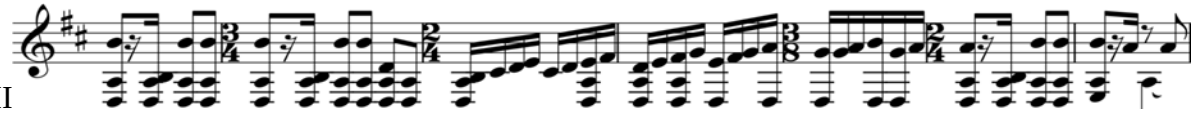
 [8, *37*]

(См. запись Х. Керимова)

повторение  [19, *233*] в иных ритмических видах способствовало возникновению вариантов напева «Урфани» (“*Ürfani*”), что само собой является элементом, который тесно связан с процессами, обычными для фольклорной практики. В вариантах напева «Урфани» (“*Ürfani*”), записанного различными этномузыковедами с исполнения виртуозных мастеров, сохранились специфические особенности артикуляции, присущие этому шедевру народной музыки, а также признаки их древнего происхождения и оригинального звучания.

Как видно из вышепредставленных нотных примеров, между вариантами существуют ритмические, интонационные и ладовые связи. Например, в нотной записи Т. Мамедова (см. Таблицу № 2) был осуществлён переход из лада раст в шур. Направленность к ладу сегях можно увидеть в записях, нотированных Н. Багировым, И. Имамвердиевым и Х. Керимовым (См. таблицу № 2). В некоторых вариантах первые сегменты, образующие инструментальные вводные части, имеют общую типологическую формулу. Примерами этого являются

II  и

III 

варианты нотированного Т. Мамедовым ашугского напева. Несмотря на активную, динамическую природу, их объединяет общее кинетическое направление – ступенчатое движение вверх от второй “h” ступени. Одной из характерных особенностей, сближающих эти варианты, является чередование вокальной и инструментальной партии, часто изменяющей музыкальный размер после двухдольного инструментального вступления. Последовательно повторяющиеся секвенции выступают как способ нисходящего подвижного развития в вариантах напева «Урфани» (за исключением образца, записанного нами на ноты с исполнения Искандера Агбабалы Гюльмамедова).

Исследование вариантов напева «Урфани» позволяет выявить не только их специфику, но также отличительные черты и внутренние закономерности формообразования. Подтвердим отмеченное выше данными, обобщёнными в таблице №2.

Таблица № 2

Ашугский напев «Урфани» (“*Ürfani*”)

Имя и фамилия нотировавшего	**№ варианта**	**Высотное положение лада**	**Поэтический текст**	**Метроритмическая группа**	**Инструментальныйи вокально-инструментальный амбитус мелодий**	**Вид исполнения**	**Вид пения**	**Форма[9]**	**Имя и фамилия ашуга**
							Декламационный		
Назим Багиров	1	D раст – fis сегях – D раст	Гошма[10]	Смешанная метроритмическая группа	a^k-c^2	Вокально-инструментальный Вокально-инструментальный	+	Вариативный (или видоизменяющийся) куплет	Камандар Эфендиев
	2	Des раст– f сегях– Des раст	Гошма	Смешанная метроритмическая группа	a^k-b^2	Вокально-инструментальный	+	Вариативный (или видоизменяющийся) куплет	Аслан Косалы

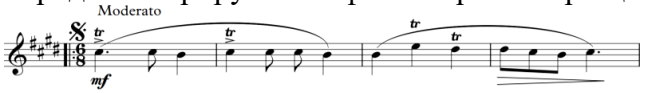
[9] При описании форм мы придерживаемся традиции азербайджанского музыкознания, сложившейся со времён У. Гаджибекова [23], который использовал названия, выработанные для европейской музыки, поскольку в национальной азербайджанской теории не всегда можно найти соответствующий термин.

[10] *Гошма* – древнейшая форма азербайджанского силлабического стихосложения, одиннадцатисложник, применяемый главным образом в ашугской поэзии.

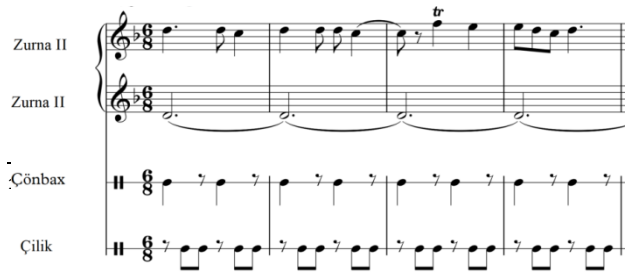
Ильгар Имамвердиев	1	Es раст– g сегях – Es раст	-	Стабильная метроритмическая группа	es^k-c^2	Инструментальный	-	Рондо	Ильгар Имамвердиев
Тариель Мамедов	1	D раст – h шур	Гошма	Стабильная метроритмическая группа	d^k-h^1	Вокально-инструментальный		Простой период	Гусейн Сараджлы
	2	D раст – d шур	Гошма	Стабильная метроритмическая группа	d^k-h^1	Вокально-инструментальный		Простой период	
	3	D раст – G раст– D раст - h шур	Гошма	Стабильная метроритмическая группа	d^k-h^1	Вокально-инструментальный Вокальный Вокально-инструментальный		Простой период	
Хафиз Керимов	1	C Раст	-	Стабильная метроритмическая группа	c^k-f^1	Инструментальный	-	Простой период	Искандер Агбабалы Гюльмамедов
	2	Es раст – g сегях – Es раст	-	Стабильная метроритмическая группа	a^k-c^2	Инструментальный	-	Простой период	Гусейн Сараджлы

Как видим, варианты ашугского напева «Урфани» (“*Ürfani*”), построенные на основе единого музыкального ядра, если и отличаются по высоте опорного тона и направленности движения, мелодическому амбитусу, метрике, виду пения, с точки зрения настройки на сазе[2411] одинаковы. Варьирование первого сегмента, который образует мелодическую основу, отражает и богатство творческой фантазии исполнителей, и традицию бесписьменного воспроизведения древних образцов. Анализ нотных записей яллы «Урфаны» (“*Urfani*”, “*Ürfani*”) показывает, что с позиции формы построения, направления мелодий, типов повторности, способов варьирования, они имеют общие свойства. Такие черты отражаются также на вариантах одноименного ашугского напева.

Между II частью танца яллы «Урфани», нотированного Б.Гусейнли, последней частью II варианта, нотированного А.Мамедли и К.Мамедли [16, *256*], а также I вариантом ашугского напева, нотированного Н.Багировым [5, *139*] выявлена интонационная общность. Продемонстрируем эти фольклорные образцы.

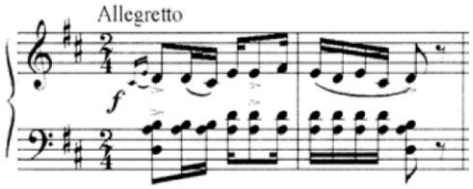


(**Пример** № 16). Нотная запись Б.Гусейнли.



(**Пример** № 17). Нотная запись Мамедли.

[11]*Саз* - струнный плектрный музыкальный инструмент. Он составляет неотъемлемую часть ашугского искусства, продолжившего традиции великого искусства озанов. Вместе с тем саз является одним из символов тюркского мира, тюркской духовности.



(**Пример** № 18). Нотная запись Н.Багирова.

Как видно из примеров, Урфани, относящиеся к обоим жанрам и их вариантам, отличаются друг от друга изменениями одного и того же мотива в ладовом, ритмическом и темповом отношениях. Все это дает основание говорить о том, что на протяжении веков традиции ашугов и яллы активно взаимодействовали.

Опираясь на нотные записи ашугского напева «Урфани» (“*Ürfani*”) и одноименного танца яллы, развитие темы можно охарактеризовать следующим образом. Первый сегмент, охватывающий трихордовый амбитус в ашугском напеве, нотированном И.Имамвердиевым, в дальнейшем варьируясь, расширяется до чистой квинты и малой септимы. В нотной записи Т.Мамедова в первом варианте тема развивается в объеме чистой кварты. После варьирования ее диапазон достигает чистой квинты. Во втором варианте ее амбитус находится в рамках чистой кварты, но в дальнейшем наблюдается расширение до малой сексты. В отличие от предыдущих, в третьем варианте развитие первого сегмента составляет амбитус мелодии не шире чистой кварты. Также в первом варианте, записанном на ноты Н.Багировым, развитие темы начинается в рамках того же интервала, а после варьирования расширяется до уменьшённой квинты и малой септимы. Но в варианте, который он нотировал с исполнения ашуга Аслана Косалы, амбитус первого сегмента охватывает уменьшённую квинту, а после варьирования расширяется до малой сексты. В варианте, который Х.Керимов записал на ноты с исполнения Искандера Агбабалы (Гюльмамедова), амбитус первого сегмента достигает большой сексты. В отличие от предыдущих, после варьрования ее мелодический амбитус сокращается до чистой квинты. Во втором варианте, записанном на ноты Керимовым, амбитус темы не выходит за рамки большой сексты.

Теперь рассмотрим построения, которые появляются в процессе развития темы в яллы «Урфаны» (“*Urfani*”, “*Ürfani*”). Несмотря на то, что в варианте, записанном на ноты Мамедли диапазон первого сегмента находится в рамках чистой квинты, в обеих частях первого варианта после варьирования он расширяется до большой сексты. Во втором же варианте амбитус темы в следующей части ограничивается чистой квартой. В нотной записи Б. Гусейнли во всех трех частях сегмент находится в рамках интервала большой сексты. В варианте, который записала на ноты А. Алекперова мелодический амбитус охватывает интервал малой сексты и после варьирования не выходит за рамки этого интервала. Во второй части диапазон в начале ограничен чистой квинтой, однако в дальнейшем расширяется до большой сексты. В варианте, записанном на ноты Р.Бахманли, мы наблюдаем, как находящийся в интервале малой септимы сегмент после варьирования сжимается до большой сексты. Несмотря на то, что во второй части того яллы диапазон сегмента ограничивается чистой квинтой, после варьирования он доходит до малой септимы. В нотной записи А. Исазаде и Н. Мамедова мелодический амбитус охватывает малую септиму, а после варьирования сокращается до большой сексты. Во второй же части ещё уменьшается до малой сексты. После варьирования темы диапазон сокращается до уменьшённой квинтой.

Согласно вышеперечисленным наблюдениям, можно сделать выводы:

а) модели яллы и ашугского напева возникают из общего интонационного ядра;

б) в различных образцах видно развитие темы путем повторения и варьирования;

в) в варьированных повторениях образцов мелодий ашугов и яллы отчётливо просматривается варьирование ритмического ядра в рамках единого жанра;

г) повторение образующего мелодию первого сегмента наиболее архаического, за

исключением первого варианта яллы, записанного на ноты А. Исазаде и Н. Мамедовым, А. Алекперовой и А. Мамедли, наблюдается в остальных;

д) кроме первого варианта, записанного на ноты Н. Багировым, в напеве «Урфани» используется диатонический звукоряд. В одноименном яллы присутствует звукоряд, включающий альтерации, что можно встретить во второй части первого варианта, записанного на ноты А. Мамедли, в нотных записях А. Алекперовой, Р. Бахманли, А. Исазаде и Н. Мамедова;

е) ступенчатое движение звуков вниз в звукоряде вариантов яллы прослеживается по нотным записям А. Мамедли, Б. Гусейнли, Р. Бахманли;

ж) скачок на квартовые и квинтовые интервалы характерен почти для всех вариантов обоих типов музыкального творчества;

з) если в вариантах ашугского напева «Урфани» (“*Ürfani*”) наблюдается развитие образующего тему первого сегмента путем выхода за рамки интервалов м3, ч4, ум5, м6, б6, то для вариантов одноименного танца яллы характерно развитие путем расширения и ограничения амбитуса интервалов ч5, м6, б6, м7.

Таким образом, исследование показывает, что ашугское искусство, сформировавшееся после возникновения такого вида круговых танцев как «дил яллылары» [21; 22], (азерб. “языковые яллы[12]”), в ходе исторических процессов развития сохранилось благодаря передаче традиционным способом. Танцы яллы, возможно, предшествующие развитию речи и изобретению музыкальных инструментов и уходящие корнями в круговые церемонии поклонения солнцу, мы воспринимаем как жемчужины архаического наследия. Взаимодействуя, ашугская версия “Урфани” и её танцевальный аналог яллы получают взаимный импульс развития, обоюдно украшая нашу национальную музыку.

Из всего этого можно сделать вывод, что между некоторыми вариантами двух жанровых моделей, созданных и распространенных в культуре азербайджанских тюрков на основе устной традиции, при незначительном сходстве в мелодическом плане, ритмических свойствах и так далее, проявляется сходство этимологического характера.

Литература

1.Aşıq Ədalət Ruhani URL: https://www.youtube.com/watch?v=nmHoqfNatsg&t=45s (дата обращения: 05.04.2021).

2.Ashiq Edalet Ruhani havasi Ozan verlisi Qorxmaz Tofigoglunun teqdimatinda URL: https://www.youtube.com/watch?v=evQMwn1WfyY (дата обращения: 05.04.2021).

3.Aşıq Hüseyn Saraçlı Ruhani URL: https://www.youtube.com/watch?v=KeveE2RpgcI (дата обращения: 05.04.2021).

4.Aşıq Samira Ruhani URL: https://www.youtube.com/watch?v=S9i8bls9y_w (дата обращения: 05.04.2021).

5.Bağırov N.H. Azərbaycan klassik aşıq havaları. - B.: Trabzon, 2011. - 192 s. Багиров Н.Х. Азербайджан классик хавалары. - Б.: Трабзон, 2011. - 192 с.

6.Bəhmənli R.B. Azərbaycan yallıları. - B.: Mütərcim, 2018. - 140 s. Бехменли Р.Б. Азербайджан яллылары. - Б.: Мутерджим, 2018. - 140 с.

7.Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. I dəftər. - B.: Azərnəşr, 1965. - 42 s.

8.Hidayetoğlu N. Aşık Garip. - T.: 1999. - 312 s. Хидаятоглы Н. Ашык Кариб. - Т.: 1999. - 312 с.

9.İsazadə Ə.İ; Məmmədov N.H. Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları. - B.: Elm, 1984. - 76 s.

10.İbrahimov V. (Çörəkçi). “Yallı” birlik rəmzidir. - B.: Şirvannəşr, 2003. - 142 s. Ибрагимов В (Чорекчи). «Яллы» бирлик ремзидир. - Б.: Ширваннешр, 2003. - 142 с.

[12] «*Дил яллылары*» - вокальный тип яллы.

11.İmamverdiyev İ.C. Azərbaycan aşıq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Qərb bölgəsi üzrə). - B.: Şirvannəşr, 2004. - 138 s. Имамвердиев И.Дж. Азербайджан ашык ифачылыгы сенетинин седжийеви хусусиййетлери (Герб болгеси узре). - Б.: Ширваннешр, 2004. - 138 с.

12.İmamverdiyev İ.C. Azərbaycanın 20 saz havası (III kitab). - B.: Şirvannəşr, 2006. - 94 s. Имамвердиев И.Дж. Азербайджанын 20 саз хавасы. (III китаб). - Б.: Ширваннешр, 2006. - 94 с.

13.Kamal Babayev / Urfani URL: https://www.youtube.com/watch?v=BKn-LB4xI6o (дата обращения: 05.04.2021).

14. Kərimov H.V. "Ürfani" aşıq havalarının variantlarına dair. / "Konservatoriya" jurnalı, 2020, № 1-2 (47), - S. 11-20. Керимов Х.В. «Урфани» ашык хаваларынын вариантларына даир. / «Консерватория» журналы, 2020, № 1-2 (47), - С. 11-20.

15.Qasımlı M.P. Ozan-aşıq sənəti. - B.: Uğur, 2011. - 304 s. Касымлы М.П. Озан-ашык сенети. - Б.: Угур, 2011. - 304 с.

16.Məmmədli Ə.M; Məmmədli K.Ə. Naxçıvan-Şərur el yallıları. - N.: "Əcəmi" Nəşriyyatı Poliqrafiya Birliyi, 2015. - 276 s. Мамедли Е.М; Мамедли К.Е. Нахчыван-Шерур ел яллылары. - Н.: «Еджеми» Нешрииййаты Полиграфия Бирлийи, 2015. - 276 с.

17.Məmmədov T.A. Azərbaycan klassik aşıq havaları. - B.: Əbilov. Zeynalov və oğulları. ITK, 2009. - 472 s. Мамедов Т.А. Азербайджан классик ашык хавалары. - Б.: Ебилов. Зейналов ве огуллары. ЫТК, 2009. - 472 с.

18.Ruhani saz havası URL: https://www.youtube.com/watch?v=iK7MK7qk1gE (дата обращения: 05.04.2021).

19.Şamil Ə.H. İrfani ləqəbli aşıqlar və "Urfani" havaları. (Araşdırmalar, şeirləri, dastan-rəvayətlər və not yazıları). - B.: Elm və təhsil nəşriyyatı, 2016. - 243 s. Шамил А.Х. Ирфани лекебли ашыклар ве «Урфани» хавалары. (Арашдырмалар, шеирлери, дастан-ревайетлер ве нот язылары). - Б.: Елм ве техсил нешрияты, 2016. - 243 с.

20.Tütək səsi filmindən Ruhani URL: https://www.youtube.com/watch?v=d5phqPB6Qqs 06.03.2018 (дата обрашена: 05.04.2021)

21.Алекперова А.М. Хороводные танцы «яллы» Нахичеванской зоны: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Баку, 1994. – 24 с.

22.Алекперова А.М. Хороводные танцы «яллы» Нахичеванской зоны: Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Баку, 1994. – 124 с.

23.Гаджибеков У.А. Основы азербайджанской народной музыки / Узеир Гаджибеков. – 3-е изд. – Б.: Язычы, 1985. – 146 с.

Fazila Nabiyeva

To the specifics of the options for the Urfani yalla and the ashuge chant of the same name

Abstract: The article is devoted to the comparative study of the yalla "Urfani" ("Ürfanı"), which is one of the pearls of the Azerbaijani musical treasury and the ashig melody "Urfani" ("Ürfanı"). The author tried to substantiate the likelihood of a more ancient origin of the yalla dances than the ashig art.

Key words: Yalla Urfani dance "Urfanı" ("Ürfanı"), ashig melody "Urfani" "Ürfani", syncretism, notation, variant, comparative analysis, cross-genre research.

Сведения об авторе: Набиева Фазиля Рамизовна, PhD в области искусствоведения**,** старший научный сотрудник лаборатории «Усовершенствование национальных музыкальных инструментов. Азербайджанская Национальная Консерватория.

e-mail: nebiyeva.fazile@mail.ru

Information about the author: Fazila Ramiz Nabiyeva, Ph.D Senior Researcher of the laboratory “Improvement of national musical instruments” Azerbaijan National Conservatory.

e-mail: nebiyeva.fazile@mail.ru

Церенбальжир Цэвэгсурэн

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИГРЫ НА МОНГОЛЬСКОЙ ФЛЕЙТЕ-ЛИМБЕ С ПРИМЕНЕНИЕМ ТЕХНИКИ НЕПРЕРЫВНОГО ДЫХАНИЯ

Аннотация. Настоящая статья посвящена технике непрерывного дыхания при игре на монгольской поперечной флейте-лимбе, представляющей собой ценнейшее культурное наследие монголов. Традиционная практика исполнения протяжных песен (уртын-дуун) на лимбе является уникальной, требующей внимания, сохранения и развития.

Ключевые слова: традиционная музыка, флейта-лимбе, нематериальное наследие, протяжная песня, методика обучения.

Среди музыкальных инструментов, распространённых в Монголии, особое место занимает поперечная флейта – лимба[1]. В предшествующие столетия (возможно даже во времена гуннов и сяньби) она называлась хэнчуй или хундлэн бичхур. Ряд исследователей (Г.Бадрах [2], Ж.Энэбиш [8], Л.Оюунчимэг [5], С.Соронзонболд [6]) обратили внимание, что такие инструменты были в составе оркестра церемонии дворца монгольского государства Юань, основанного Хубилай-ханом в XIII веке. Присутствие лимбе регистрируют в дворцовой практике различные путешественники, бывавшие в Монголии, вплоть до начала XX века[2].

Монголы передавали мастерство игры на любимом инструменте из поколения в поколение, пользуясь методикой обучения, называемой “шавь сургалт”, в рамках которой применялись древние способы игры. В частности, здесь осваивали удивительную технику.исполнения народной протяжной песни (уртын-дуун) на лимбе с использованием непрерывного дыхания[3].

Непрерывное дыхание являтся специфическим способом намеренного изменения нормального порядка вдоха и выхода, когда единовременно осуществляются оба процесса, что создаёт возможность продолжительного звукоизвлечения из флейты, намного превышающего время обычной игры на инструменте на выдохе[4].

Считается, что техника непрерывное дыхания связана с кузнечным делом монголов. Даже сейчас некоторые кузнецы, возможно, владеют секретом изготовления особо сложных металлических изделий с применением этого метода, по крайней мере, до конца 1970-х годов такие мастера были известны.

Сегодня игра на лимбе с применением непрерывного дыхания встречается редко. Этим искусством владеют не более десятка музыкантов. Их умение требует особого внимания, защиты и распространия. Ведь, по сути дела, главным смыслом игры на лимбе является именно развёртывание мелодии протяжной песни, где без применения непрерывного дыхания нельзя достигнуть высшего уровня мастерства.

В мире есть прецеденты игры с использованием непрерывного дыхания (австралийское диджерду, сардинский лаунеддас и египетский аргил). Знают подобные приёмы также музыканты национальных, джазовых и духовых оркестров стран Азии и Европы. Но их

[1] В русскоязычной литературе нет устоявшейся нормы транлитерации названия этого монгольского инструмента. Встречаются варианты: лимбя, лимбэ, лимбе, лимба. Мы используем последний вариант, поскольку он применяется в трудах, посвящённых бурятской музыке. Фактически там речь идёт о том же инструменте.

[2] Исторические свидетельства о распространении лимбе мы указывали в статье [7].

[3] В 2011 эта техника была зарегистрирована как нематериальное культурное наследие ЮНЕСКО.

[4] По-английски этот метод называется “circular breathing”.

методы отличаются от наших. Когда монгольский лимбист исполняет протяжную песню, он никогда не запасает воздух во рту, но с помощью языка меняет направление воздуха, выходящего из легких.

В современном профессиональном обучении монгольских лимбистов применяются средства, сложившиеся на основе традиции. Они включают в себя слушание игры на лимбе, где использовано непрерывное дыхание, подражание услышанному и сопровождение певцу протяжной песни вместе с моринхуром[5]. Ж. Бадраа писал: “Протяжная песня имеет мелодию с богатым ритмом и широким диапазоном с восхождением и нисхождением, фальцетом и голосовыми украшениями. Лимбист выражает вышеупомянутые особенности протяжной песни мелодичной акустикой лимбы методом четырёх пальцов, непрерывным дыханием, тонкими украшениями. Во время исполнения протяжной песни умелое непрерывное вдыхание и исполнение без потери украшений мелодии во время вдыхания певца выражают мастерство музыканта” [1, *103*].

Изучение игры лимбиста с применением непрерывного дыхания осуществляется при помощи разных средств, например, видеодиагностического оборудования, используемого в медицинских науках и 3D-моделирования, характерного для физических исследований. В Монголии этим интересуются не только музыканты, но и спортсмены. Однако нам важно понять и разъяснить технику игры на лимбе именно как части художественного процесса.

Для изучения мы используем записи старейших лимбистов. Например, в 1933 году Москве была записана пластинка монгольских народных песен, среди которых была песня “Дурвэн цаг” (“Четыре времени”), исполненная известным лимбистом Л. Цэрэндоржем. Это исключительно ценный артефакт, позволяющий составить представление о реальном состоянии традиции столетней давности. Благодаря таким редким записям, мы можем понять в каких пределах времени осуществлялось звучание инструмента с применением непрерывного дыхания и сравнить с современной практикой.

Исполнение, осуществляемое лимбистами с использованием непрерывного дыхания, является высоким искусством. Это средство наиболее полного выражения мелодических ресурсов, с их широкими интервалами и полётностью, а также сложной ритмикой длинной песни. Благодаря технике непрерывного дыхания обеспечиваются условия для безупречного дления уртын-дуун, обогащается и украшается мелодия. Когда лимбист выступает вместе с певцом протяжной песни, он даёт возможность певцу передохнуть, твердо поддерживая звучание мелодии без перерыва. Таким образом, умение пользоваться ресурсами непрерывного дыхания является основным критерием для определения мастерства игры на лимбе.

Монгольским мастерам-лимбистам необходимо использование непрерывного дыхания в протяжной песне. Здесь эта техника наиболее уместна в смысле содержательной насыщенности, если исходить из традиционных мировоззренческих представлений, благодаря прочной связи с конституцией человеческого тела (1), выносливостью (2), мышлением (3), чувством (4), медитацией (5) и творчеством (6)[6].

[5] Струнный смычковый инструмент.

[6] Эти категории рассматриваются в буддийских традициях как «каналы», по которым осуществляется мистическое развитие человека.

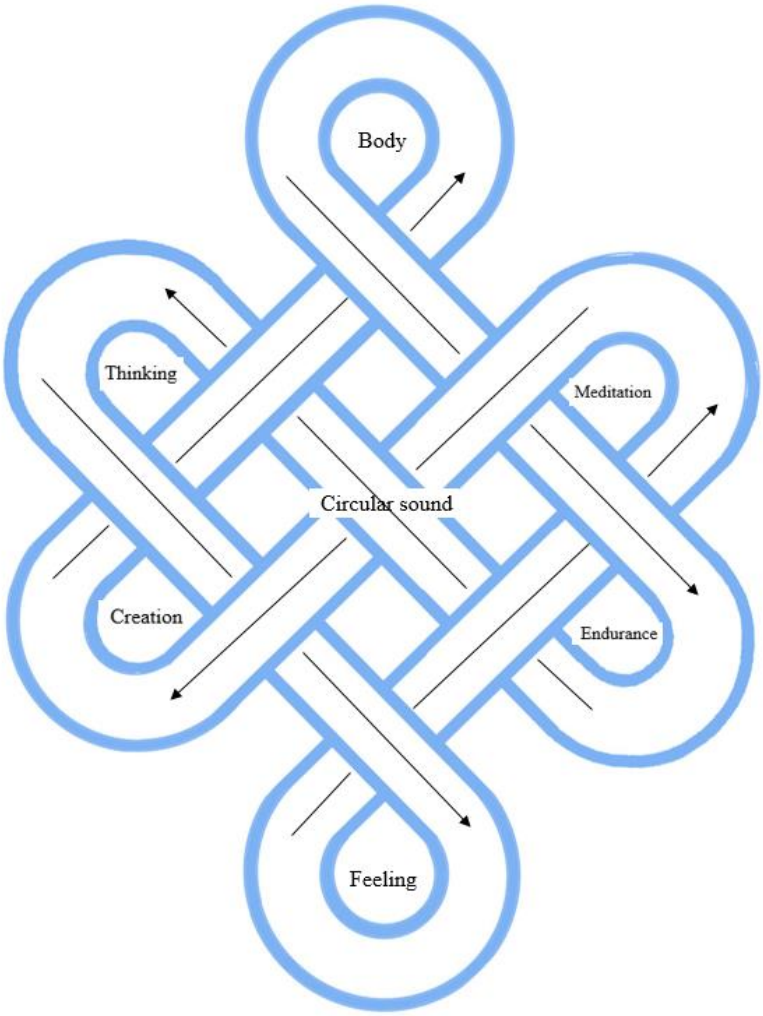


Рис.1

Рисунок движения “Кругового звука” с помощью непрерывного дыхания

Попытаемся объяснить, как появляется “круговой” звук с помощью узора улзия (узор бесконечного узла, обозначающий счастливую судьбу)[7]. Разумеется, это не более чем аналогия.

Логический порядок движения возникает, начиная с левого угла верхней части рисунка. Возникает движение вниз, затем, обойдя мысленную опору, поднимается вверх, но заканчивается ниже исходной точки. Затем, снова обойдя опору, спускается, достигнув нижней позиции, после чего начинает развёртываться вверх, дойдя в конце до начальной позиции.

В шаблоне улзия видно, как осуществляется извилистое кругообразное движение. Эта круговая регулярность дает возможность объяснить движение воздуха при непрерывном дыхании, а процесс втягивания и закрывания глаз выражает связь между этими двумя процессами на несовершенном и совершенном уровнях.

[7] Об узоре улзий существует исследовательские работы, в том числе, на русском языке, например [4].

Улзий отражает взаимозависимую систему бинарных оппозиций в монгольской традиционной культуре: мужское – женское (арга ~ билиг), правое – левое, верх – низ, запад – восток, день – ночь и так далее. Если попытаться описать процесс, с использованием понятий инь и ян, которые обычно связывают с китайским даосизмом, но имеющим отношение и к буддизму на совершенном уровне, то медитация – это инь, а творение – ян.

Тело

Необходимость длительного непрерывного дыхания при развитии возможностей исполнения длинной песни является основой возникновения искусства непрерывного дыхания и соответствующего звукообраза. В связи с этим будет правильным считать, что круговое дыхание возникло в результате действия направленной творческой мысли, а не по случайным причинам. Когда исполнители на лимбе применяют непрерывное дыхание, они производят звук, то возникает соответствие с принятыми в буддизме представлении о логическом порядке связей телесной активности (1), с выносливостью (2), мышлением (3), чувством (4), медитацией (5) и созиданием (6). Целесообразно разделить этот процесс на несовершенный и совершенный уровни, как это объясняется с точки зрения внутренней логики движения энергий в человеческом теле и философии инь и ян. Для вдоха и выдоха при непрерывном дыхании тело использует не только органы дыхания, но и суставы. Музыкант должен научиться выносливости, чтобы выдерживать нагрузку, приходящуюся на тело и разум, чтобы задействовать органы дыхания и суставов желаемым образом. Мышление – это процесс, связанный с прошлым опытом и накопленными знаниями. Он осуществляется в непосредственном соединении с чувством. Реализация мыслительно-чувственного процесса осуществляется в медитации, которая лежит в истоках всякого созидания.

Исполнитель на лимбе подходит к игре, основываясь на своем знании значения и содержания композиции. Для квалифицированного музыканта лимба – это фактор художественного выражения смысла звучащей музыки. Для тела и его выносливости здесь проявляется относительно динамичный ян.

Вполне возможно объяснить процесс, который производит круговой звук, с точки зрения теоретической концепции буддийской философии. Круговой звук – это не образ и мысль; это также не концепция, которая принадлежит образу или мысли отдельно от образа или реального состояния, или мысли и абстрактного понимания. Непрерывное дыхание является накопительным действием, способным преодолевать несовершенство изначальных смыловых данностей. Процесс рисования узора улзий соответствует кумулятивному процессу с таким действием.

Начать рисование узора улзий можно с любой его стороны. Порядок прорисовки соответствует регулярности пересечения створок монгольского платья. Другими словами, когда мы начинаем с правой стороны и продолжаем рисовать, глаз обращается в нижнюю левую сторону, поэтому мы размещаем рисунок в этом логическом порядке. Процесс, посредством которого взгляд притягивается и закрывается в дальнейшем, выражает взаимосвязь между телом, выносливостью и другими факторами на несовершенном и совершенном уровне.

Если мы рассматриваем происходящее во время музицирования на идеальном уровне, медитация – это инь, а творение – ян. Для этой особенности медитация проводится в уравновешенном состоянии ян и инь. Медитация является предпосылкой творения, которое, с одной стороны, полностью включает в себя качества несовершенного изначального состояния внутренней жизни музыканта, а с другой стороны, является неотъемлемой частью творческого процесса с относительно стабильной характеристикой и стремлением к совершенству. Другими словами, без медитации творить невозможно.

Творение – это внутренний этап процесса, приводящего к появлению кругового звука, с одной стороны, и реализация результата вышеупомянутого процесса и мыслительного

действия, с другой. Искусство рождается в соответствии с правильной логикой, которая исходит из собственного сущностного посыла, и служит знаком веры в построение правильного основания, развёртывания идеи и способности понимать мистические импульсы; знаком веры в правильное пребывание человека в процессе музицирования, включая среду, которая содержится в мысли [3].

Заключение

Вкратце, нами был рассмотрен процесс создания кругового звука путём сопоставления с рисованием узора улзий. Естественно, это только аналогия, но аналогия достаточная, чтобы представить принцип действия музыканта в процессе музицирования. Нет никаких сомнений в том, что исполнение, осуществляемое лимбистом посредством непрерывного дыхания, представляет собой логическое единство тела, выносливости, мышления, чувств, медитации и созидания. Таким образом, конечное исполнение протяжной песни, реализуемое посредством непрерывного дыхания, является особым явлением, которое отражает свойства музыкального мышления монголов и может полностью выразить содержание длинной песни – классической традиционной музыки, звучащей на лимбе.

Это уникальное культурное наследие монголов – визитная карточка Монголии, возникшее на стыке различных сфер и направлений творчества народа, – передаётся последущему поколению музыкантов посредством правильной технологии обучения, что, в свою очередь, является наилучшим способом предупреждения от исчезнования этого редкого культурного наследия.

Мы остановились на общекультурных вопросах, которые возникают при знакомстве с техникой непрерывного дыхания. Существуют и чисто музыкальные проблемы. Например, каковы возможности артикуляции звуков при непрерывном дыхании, и, соответственно, регулирования громкостной динамики, фразировки, использования средств передувания и игры в разных регистрах? Другими задачами являются выявление и регистрация народных музыкантов, играющих на лимбе, которые используют технику непрерывного дыхания, уточнение их навыков и репертуара, определение задач по защите и распространению этой техники. Продумывается также возможность использования такой техники на других духовых инструментах.

Подобные вопросы требуют дополнительного изучения записей и живой практики музицирования. Соответственно, здесь обозначается задача нового исследования.

Литература

1. Бадраа Ж. Монгол ардын хөгжим / Ж.Бадраа. –Уланбатор, 1998. – 168 с.

2. Бадрах Г. Монголын хөгжмийн түүхээс / Г.Бадрах. – Уланбатор, 1960 . – 12-р тал.

3. Баянсан Ж. Соёл , хэл , үндэстний сэтгэлгээ. – Уланбатор : МУИС, 2002. – 118 с.

4. Гантулга Д. Улзий – символический орнамент благополучия и центр макромира монгольских кочевников // Этнодиалог. 2020, №3 (61). – С. 3-8.

5. Оюунчимэг Л. Шударгын 18 ая хөг. – Уланбаатор, 2005. – 16-17-р тал.

6. Соронзонболд С. Монгол хөгжим. – Уланбаатор, 2013. – 133 с.

7. Цэвэгсурен Ц. Техника непрерывного дыхания игры на монгольской лимбе как культурное наследие монголов // Учёные записки (Алтайская государственная академия культуры и искусства), 2017, №3 (13), с. 218-221.

8. Энэбиш Ж. Уран сайхны шүүмж буюу онгодыг өдөөгч халгай. – Уланбаатор, 2007. – 458 с.

Перевод с английского А. Лесовиченко.

Qustions of studing the play on the mongolian flute-limba using the technique of circular breathing

Abstract. This article is devoted to the technique of circular breathing when playing the Mongolian traverse flute – limba, which is the most valuable cultural heritage of the Mongols. The traditional practice of performing long songs (urtyn-duun) on the limba is unique, requiring attention, preservation and development.

Key words: Mongolian limba playing, cultural heritage of the Mongols, historiography of the issue, intangible heritage.

Сведения об авторе. Церенбальжир Цэвэгсурэн. Доцент по классу лимбы Монгольского государственного университета культуры и искусств. Улан-Батор, Монголия.
tsevegsuren75@gmail.com

Information about the author. Tserenbalzhir Tsevegsuren. Assiciate professor (limba) of the Mongolian State University of Culture and Arts. Ulaanbaatar, Mongolia.
tsevegsuren75@gmail.com