Музыкальное искусство

Традиции и современность

2023/ 2(11)

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 (Астана)

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 (Петрозаводск)

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, доцент, профессор кафедры искусствоведения и теории музыки (Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде);

А. М. Лесовиченко (Москва) – ответственный редактор, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник научно-аналитического отдела (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

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

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

М.В. Амгаланова (Улан-Удэ) – доктор культурологии, доцент, зав. кафедрой культурологии и искусствоведения (Восточно-Сибирский государственный институт культуры);

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

Б. Б. Бородин (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

Л.В. Гаврилова (Красноярск) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки (Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского);

Т. Б. Гафурбеков (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки и критики (Государственная консерватория Узбекистана);

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

У. Р. Джумакова (Астана) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахский национальный университет искусств);

О. Э. Добжанская (Якутск) – доктор искусствоведения, доцент, профессор

кафедры искусствоведения (Арктический государственный институт культуры и искусств);

М. Н. Дрожжина (Новосибирск) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального образования и просвещения (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки);

В. Р. Дулат-Алеев (Казань) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки, ректор (Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова);

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

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

Б. Т. Кабилова (Душанбе) – доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии (Национальная академия наук Таджикистана);

Е. К. Карелина (Кызыл) – доктор искусствоведения, доцент, начальник научно-исследовательского отдела (Международная академия «Хоомей»);

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

А. Г. Коробова (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

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, профессор кафедры теории музыки, декан историко-теоретического факультета (Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли);

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

А.Н. Соколова (Майкоп) – доктор искусствоведения, профессор, профессор Института искусств (Адыгейский государственный университет);

Т. И. Твердовская (Санкт-Петербург) – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе (Санкт-Петербургская государственная

консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова);

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

К. Хисаока (Осака) – Ph.D, научный сотрудник Музея Минпаку;

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ,ОТЗЫВЫ

К. Зенкин, Ф. Ульмасов, Т. Гафурбеков, О. Добжанская, К. Дюшалиев, С. Елеманова, В. Лалуев, Г. Махмудова, Т. Науменко, И. Пазычева, В. Юнусова

Круглый стол. Обсуждаем первые десять выпусков сетевого научного издания «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность».....14

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ

А. Абдурашидов

Традиционная настройка мензуры танбура в современной исполнительской практике Таджикистана и Узбекистана…….....24

Ч. Амарбаясгалан, Б. Оюунбадрах

Монгольское яггадах-искусство сегодня ..…….……..……..…….….35

С. Утегалиева

Горловой звук в музыке тюркских народов Центральной Азии …….....47

Ф. Бахтияри

Традиции татарской инструментальной музыки: из прошлого в настоящее……...56

ПОЛОЖЕНИЕ О МЕЖДУНАРОДНОМ КОНКУРСЕ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ-МУЗЫКОВЕДОВ «МУЗЫКА СТРАН ЕВРАЗИИ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ»……66

MUSIC OF EURASIA

TRADITION AND THE

PRESENT

Online scientific edition

FOUNDERS

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Zhiganov Kazan State Conservatoire

Ural Mussorgsky State Conservatoire

PUBLISHER

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Registration certificate: El № FS77-79083 of 25th September 2020
ISSN 2782-1773
© Tchaikovsky Moscow 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 (Astana)

Kyrgyzstan National Conservatory (Bishkek)

Mongolian State University of Arts and Culture (Ulaanbaatar)

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk)

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk)

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, Full Professor, Vice-Rector for Research (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

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

A. M. Lesovichenko (Moscow) – Managing Editor, Doctor of Culturology, Ph.D. in Arts, Full Professor, Leading Researcher of Scholarly Affairs and Analytics Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

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

M.V. Amgalanova (Ulan-Ude) – Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of Culture and Art study Department (East-Siberian State Institute of Culture);

A. A. Amrakhova (Moscow) – Doctor of Arts, Associate Professor, Head of Scholarly Affairs and Analytics Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

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

B. B. Borodin (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the History and Theory of Performing Arts Department (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

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

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

M. N. Drozhzhina (Novosibirsk) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Music Education and Enlightenment Department (Novosibirsk State Conservatory);

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

C. S. Dushaliev (Bishkek) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kyrgyzstan National Conservatory);

U. R. Dzhumakova (Astana) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kazakh National University of Arts);

T. B. Gafurbekov (Tashkent) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of the Music History and Criticism Department (State Conservatory of Uzbekistan);

L.V. Gavrilova (Krasnoyarsk) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music History Department (Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts);

K. Hisaoka (Osaka) – Ph.D, Scientific Researcher at Minpaku Museum;

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

E.K. Karelina (Kyzyl) – Doctor of Arts, Associate Professor, Head of Research Department (International Khöömei Academy);

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

A. G. Korobova (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of the Music Theory Department (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

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

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

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

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

A.N. Sokolova (Maykop) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Arts Institute (Adyghe State University);

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

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

S. A. Yelemanova (Almaty) – Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor of Musicology and Composition Department (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

V. N. Yunusova (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of General Music History Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory)

CONTENTS

SURVEYS, REVIEWS, FEEDBACK

K. Zenkin, F. Ulmasov, O. Dobzhanskaya, K. Dyushaliev, S. Elemanova, T. Gafurbekov, V. Laluev, G. Makhmudova, T. Naumenko, I. Pazycheva, V. Yunusova

We are discussing the work of the magazine round table on the first ten issues of the online scientific publication "Music of Eurasia. Traditions and the Present"……..…….....14

FEATURES OF PERFORMING TRADITIONS

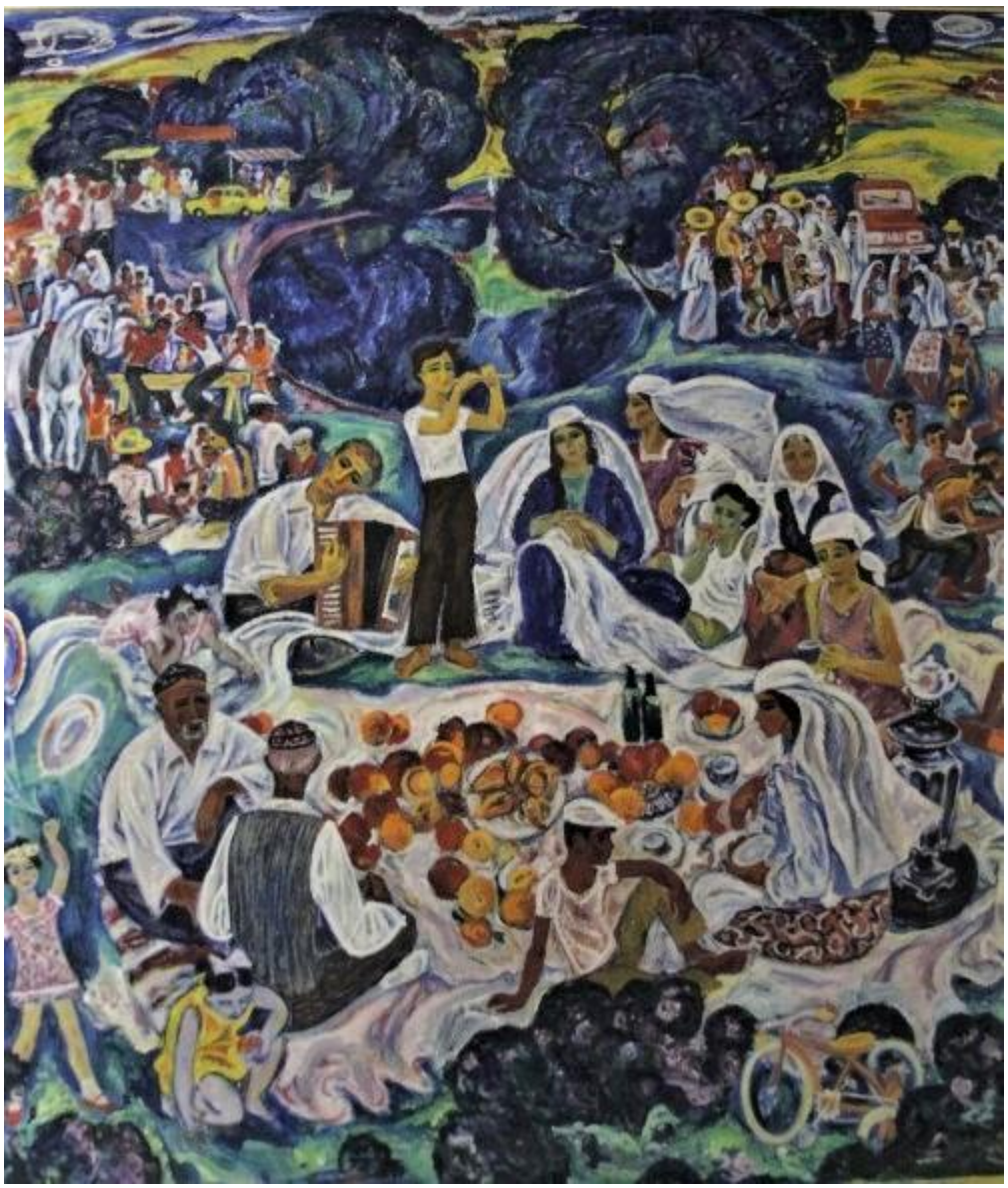
A. Abdurashidov
Traditional tuning of the tanbur beaker in the modern performing practice of Tajikistan and Uzbekistan……...…….....24

Ch. Amarbayasgalan, B. Oyunbadrakh
The Mongol Yatgadakh Art today……..…….....35

S. Utegalieva
Hroat sound as a common Turkic musical phenomenon……..47

F. Bakhtiiari
Traditions of Tatar instrumental music: from the past into the present ……..56

"MUSIC OF EURASIAN COUNTRIES IN THE WORLD CONTEXT": REGULATIONS ON THE INTERNATIONAL COMPETITION OF YOUNG SCIENTISTS-MUSICOLOGISTS……..66



«Сабантуй» Ш.М. Шайдуллин

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.11.2.001

Константин Зенкин
Фируз Ульмасов
Тухтасин Гафурбеков
Оксана Добжанская
Камчибек Дюшалиев
Саида Елеманова
Владимир Лалуев
Гюльзар Махмудова
Татьяна Науменко
Инна Пазычева
Виолетта Юнусова

КРУГЛЫЙ СТОЛ

Обсуждаем первые десять выпусков сетевого научного издания «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность»

Аннотация. Настоящий материал обобщает высказывания специалистов о деятельности журнала "Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность" за первый период его существования. Коллеги, большинство из которых являются не только членами редколлегии, но и авторами первого номера, выпущенного в 2020 году, отмечают сильные стороны издания, дают рекомендации по его совершенствованию.

Ключевые слова: сетевое научное издание, музыковедение, национальное искусство, Евразия, культура регионов

Константин Владимирович Зенкин, главный редактор журнала (далее – К.З.): *За два с половиной года существования наше издание снискало определённую известность. Постепенно формируется круг читателей и авторов. Вышло десять номеров (не считая настоящего), что позволяет подвести некоторые, пусть самые предварительные, итоги. Поэтому мы попросили наших коллег, в том числе членов редколлегии журнала, поделиться своими соображениями. Особо отмечу вклад, сделанный инициатором создания нашего журнала, автором его названия, заместителем главного редактора Фирузом Абдушукуровичем Ульмасовым [13]. Очень важно, что Фируз Абдушукурович – крупный специалист по традиционной музыке Центральной Азии, изучение которой стало одной из главных тем нашего издания. Мы обратились к Фирузу Абдушукуровичу с просьбой высказать своё мнение о результатах, достигнутых в процессе подготовки материалов издания.*

Ф.У.: Очень рад, что идея журнала оказалось плодотворной. Отмечу особую роль Константина Владимировича. Он сразу горячо поддержал инициативу создания специального журнала. Без этой поддержки его реализация была бы невозможна. Сама идея издания возникла во время обсуждения вопросов сотрудничества Константина

Владимировича со мной о перспективах развития нашего единого культурного пространства – Евразии, проблемах сохранения всего ценного, что было в советское время, которое до сих пор продолжает объединять нас. Это традиции русскоязычной музыкальной науки, распространенные на огромном пространстве Евразии. Меня интересовала возможность сохранения и развития наработанного опыта взаимодействия и сотрудничества. Поиск решения проблемы привел к идее инициирования и создания журнала, определению его основной научной сферы деятельности – музыкальное искусство Евразии. В организационной структуре журнала сложилась замечательная команда специалистов, которые занимаются разработкой перспективных научных направлений, редактированием и сборкой журнала. Сформирована редакционная коллегия из числа ведущих музыковедов восьми стран (Россия, Азербайджан, Казахстан, Кыргызстан, Монголия, Таджикистан, Узбекистан, Япония). На основе проделанной работы, высококачественного рецензирования материалов, редакция журнала успешно опубликовала (учитывая данный выпуск) 11 номеров, в которых размещены 58 статей по различным проблемам и направлениям истории и теории музыкального искусства Евразии.

Рассматривая пройденный путь, отметим некоторые аспекты. На данный момент наиболее ярко определилось направление, связанное с презентацией многообразия музыкального творчества народов Евразии, особенностей каждой музыкальной культуры, включая исторические аспекты, жанры и формы, национальную специфику, современное состояние. Собранный материал дает возможность выйти на новые уровни обобщения, генерировать новые идеи и подходы в изучении музыкального искусства.

В научную программу деятельности журнала, помимо публикации статей и информационных материалов, входят также проведение различных мероприятий. Отмечу плодотворную идею Константина Владимировича и ее разработку (Положение) о проведении Международного конкурса молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте», целью которого является сохранение и развитие системы музыковедческого образования в странах распространения русскоязычной научной традиции – важнейшего средства международного научного общения. Информационное письмо и Положение о конкурсе уже распространено по учреждениям разных стран Евразии[1].

Можно резюмировать. Журнал состоялся как оригинальное и востребованное научное издание, впереди много интересной работы, новые исследования и открытия.

К.З.: Несколько вопросов к члену редколлегии Виолетте Николаевне Юнусовой [15].
Подтвердила ли практика актуальность целей и задач, сформулированных в первом номере в отношении изучения музыкального искусства Евразии?

В.Ю.: Да, безусловно. Такого рода издание было необходимо, и то, что оно получает международный резонанс, подтверждает актуальность поставленных целей и задач.

К.З.: Возможно ли и нужно ли концентрировать внимание именно на евразийских проблемах, учитывая, что на нашем материке сосуществуют культурно-исторические явления разного происхождения, не соприкасающиеся друг с другом, при этом, некоторые из них развёртываются и на других материках тоже?

В.Ю.: Концентрация внимания на евразийских проблемах заявлена в самом названии журнала. Поиск специфики евразийской культуры как раз и возможен при сравнении с другими регионами. Внешне сходные явления на других материках могут

[1] Положение размещено в конце настоящего номера.

иметь совершенно другие глубинные характеристики, другой генезис. Всё это можно обсуждать, в том числе, в рамках дискуссий, и специально изучать.

К.З.: Какие проблемы, уместные и требующие обсуждения в нашем журнале, не затронуты ещё в опубликованных статьях? На что обратить внимание в первую очередь?

В.Ю.: Как таковые евразийские проблемы пока мало обсуждаются на страницах журнала. Возможно, стоит организовать отдельную рубрику. На мой взгляд, пока в основном представлена национальная специфика различных культур. Возможна также публикация архивных материалов по тематике журнала, интервью, бесед с авторами наиболее интересных статьей как в этом журнале, так и в других изданиях. Не будет лишним, на мой взгляд, и обзор Международных конференций по тематике журнала.

К.З.: Что бы Вы хотели пожелать редакции изменить, усовершенствовать, развить в работе над следующими номерами нашего журнала?

В.Ю.: Возможно, стоит подумать о более ярком оформлении.

К.З.: Является ли, на Ваш взгляд, национальная проблематика в музыке актуальной темой в научном дискурсе?

В.Ю.: Она не теряет актуальности в наши дни, обретает новый ракурс, когда национальную культуру представляют в мировом пространстве. Это особенно актуально для государств, отделившихся от СССР, этот ракурс не всегда заявлен специально, но он хорошо ощутим.

К.З.: *Поток музыковедческих работ, публикуемых в разных изданиях, стал огромным. Невозможно отследить даже появление всех изданий. Тем не менее, есть журналы, имеющие «лица необщее выраженье». Как Вы считаете, возможно ли отнести к этому кругу наш?*

В.Ю.: Мне кажется преждевременной такая постановка вопроса, облик журнала ещё окончательно не сформировался, и его специфика пока не выявлена с необходимой ясностью.

К.З.: *В нашем журнале присутствуют статьи авторов из 13 стран. Можно ли сказать, что это как-то расширяет диапазон представлений в нашей науке, или всё более или менее привычно, учитывая, что сейчас многие журналы стремятся привлекать зарубежных авторов?*

В.Ю.: Участие иностранных авторов необходимо, оно позволяет сравнить подходы к изучению проблем, которые актуальны и для нашей науки, определить, над какими вопросами думают наши зарубежные коллеги. Надо расширять круг стран, приглашать ведущих зарубежных учёных.

Член редакционной коллегии Татьяна Ивановна Науменко [11]

Т.Н.: Актуальность целей и задач, сформулированных в самом первом номере журнала, была очевидна с самого начала. Проблематика исследований в рамках смыслового поля, обозначенного в названии журнала как «музыкальное искусство Евразии», неисчерпаема. В каком-то смысле процессы ее актуализации в современном контексте схожи с теми, какие происходят в других областях музыкознания. Во всех его сегментах идет переосмысление исторического опыта, уточняются взгляды, появляются новые исследовательские проблемы. На мой взгляд, совершенно необходимо, чтобы на русском языке выходило специальное издание, в котором национальная тематика рассматривалась в многообразии ее различных аспектов.

Разумеется, некоторые культурно-исторические явления одновременно сосуществуют в разных точках мира. Однако очень многое зависит от контекста – в данном случае не только географического, но и исторического, социокультурного. На пространстве бывшего СССР евразийские проблемы по-своему уникальны. Это достаточно определенно сформулировано в установочной статье К.В. Зенкина и А.М.

Лесовиченко [5] в первом выпуске журнала и может рассматриваться как обоснование его уникальной концепции.

Журнал постепенно расширяет диапазон обсуждаемых проблем. Помимо работ, написанных в русле музыкального востоковедения или фольклористики, имеющих сложившуюся исследовательскую традицию, появляются статьи, тематика которых обозначилась только в последние полтора-два десятилетия. Это музыкальное регионоведение и краеведение, музыкальная культура городов, наследие советских композиторов и музыковедов, работавших на пересечении традиций или в контексте иных культур. Все эти направления очень интересны и, надеюсь, на страницах журнала они получат свое дальнейшее развитие.

Журнал удобен для читателя, это вполне качественное научное периодическое издание с серьезным уровнем рецензирования. Учитывая, что выпущено уже десять номеров, может быть, стоит провести конференцию в русле генеральной проблематики журнала? Все-таки аналогов тому, что делает «Музыкальное искусство Евразии», в русскоязычном сегменте музыковедения пока нет. Одновременно появится возможность расширить круг авторов, ввести новые исследовательские ракурсы и так далее. Также можно рассмотреть возможность некоторые статьи публиковать на английском языке. И в восточных и в западных странах немало ученых, которые работают в сфере национальной тематики. Выход в более широкое исследовательское пространство будет способствовать расширению научной дискуссии, укреплению профессиональных позиций издания, некоторые материалы которого вполне конкурентоспособны в контексте мировой науки.

Поскольку журнал фокусирует своё внимание в основном на национальных проблемах, не могу не отметить, что это не только неизменно актуальная, но и одна из самых сложных проблем в музыкознании. В отношении некоторых национальных культур корпус исследований только начинает формироваться и нуждается в многостороннем освещении, в том числе контекстном. Учитывая особое культурно-историческое положение российского музыкознания, полагаю, что национальная тематика не должна уходить из его повестки.

Сейчас существует огромное количество музыковедческих журналов. С общим потоком публикаций мы не можем справиться. Это особенность нынешнего времени. Но это не означает, конечно, что не должны появляться новые издания и новые публикации. «Музыкальное искусство Евразии», безусловно, имеет свое индивидуальное лицо. Во-первых, у журнала свой круг авторов и своя читательская аудитория, которая ищет в нем то, что для других изданий не является специфичным. Во-вторых, сейчас особенно заметен спрос на научные журналы определенного профиля, которые становятся своего рода «местами знания» для тех или иных исследовательских сообществ – например, фольклористов, медиевистов, теоретиков музыки, исследователей современной культуры и так далее. Евразийская проблематика вполне вписывается в этот предметный ряд.

Конечно, у каждого серьёзного журнала должен быть свой круг зарубежных авторов, который формируется с учетом тематических интересов издания. Некоторые авторы нашего журнала работают в сфере национальных культур, которые несколько десятилетий назад входили в единый исследовательский объект советского музыкознания. С течением времени внутри этих культур произошли огромные изменения в тематике, подходах, аналитических ракурсах. Публикации таких авторов утверждают новую систему взглядов, в том числе и для российского музыковедения. Не менее важным являются публикации исследователей из тех стран, с которыми установились давние исторические и культурные связи – это, например, Китай, Монголия, Румыния. Здесь огромное поле работы, и она, по-моему, только начинается.

Член редколлегии Тухтасин Батырович Гафурбеков [2]

Т.Г.: Наш журнал, безусловно, обретает свой собственный облик, утвердил определённое статус–кво, обрёл индивидуальность среди специализированных изданий,

хотя проблем по его развитию много. В частности, очевидно, что надо продолжать расширение знакомства с музыкальной культур стран, расположенных на нашем материке.

Уже определившиеся проблемные ориентиры необходимо углублять и, разумеется, подключать новые и новейшие проблемы ареала, учитывая его многопластовость. В частности, на мой взгляд, надо подробнее рассматривать такие феномены как полимонодийность в музыке традиционных бастакоров, ашугов, акынов, мулаххинов и творческую палитру современных композиторов.

Проблемы национального в современном понимании всех аспектов глубинного смысла национального вопроса были и будут актуальны именно для нашего журнала.

Диапазон нашей науки нужно расширять не только количеством авторов из разных стран, но и выступлениями ведущих специалистов Евразии. При этом, по-моему, можно и нужно выделить рубрику: «Трибуна молодёжи» с публикациями по темам, важным для молодых исследователей.

Бакинские коллеги Гюльзар Рафиковна Махмудова (член редколлегии журнала) [10] и Инна Валерьевна Пазычева [12]

Г.М., И.П.: Реалии современного мира предполагают необходимость восстановления культурных и научных связей в постсоветском пространстве, в свое время утерянных с распадом СССР. Столь почетная миссия сегодня выполняется благодаря проведению международных научно-практических конференций, симпозиумов, круглых столов, а также издательской деятельности международных научных журналов, среди которых свое особое место занимает журнал «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность».

Актуализация евразийской проблематики в философии, истории, культурологии, этнологии и других областях научного знания подтверждает целевую направленность журнала, главной задачей которого является исследование в евразийском регионе «музыкально-культурных взаимодействий в историческом процессе – в прошлом и современности» (К.Зенкин) [5, *15*] с учетом «общих и специфических аспектов в музыкальных традициях и композиторском творчестве» (Ф.Ульмасов) [13, *19*].

Уникальность и неповторимость каждой культурной традиции не исключает единство интересов, активный взаимообмен духовными ценностями. Евразийское музыкальное пространство многомерно и многолико, оно подарило миру бесчисленное множество выдающихся творений, среди которых произведения И.С.Баха, П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича. К.А.Караева, С.А. Губайдулиной, П.Булеза, Тань Дуня и многих других. Современная наука находится и сегодня в состоянии поиска всеобщих законов развития музыкальной культуры Евразии, формирования глобального культурного пространства и одновременно глубокого осмысления национальной специфики составляющих его традиций. Журнал «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» позволяет восполнить многие пробелы на этом пути, включая в круг своих интересов целый комплекс важных вопросов по историческому и теоретическому музыкознанию, этнографии, источниковедению и так далее.

Хотелось бы обратить внимание, что на страницах журнала за прошедший период размещались такие актуальные рубрики, как «Межкультурное взаимодействие и музыка», «Искусство народов Евразии», «Теория национальных культур и музыка», «Региональные системы музыкальной культуры», «Становление национальных музыкальных культур», «Обзоры, рецензии, отзывы» и другие, обсуждались проблемы композиторского творчества и этномузыкознания в Казахстане, Таджикистане, России, Азербайджане, Узбекистане, Кыргызстане, Туркмении. Были опубликованы статьи о японских и монгольских музыкальных инструментах, исполнительском искусстве болгарских аккордеонистов, румынской церковной музыке и религиозных песнях кыргызов, системе музыкального образования в Китае, музыкальной культуре народов Арктики и Казани.

Думается, спектр изучаемых вопросов будет постоянно расширяться, а высокая степень научности и диалогичности журнала привлекут новых авторов и читателей.

Журнал «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» выгодно отличается от других музыкальный изданий тем, что в его работе принимают участие многие вузы из стран СНГ, в которых русский язык сохраняется как язык межнационального общения. Деятельность журнала служит доказательством того, что между странами постсоветского пространства живы и продолжают развиваться тесные культурные и научные взаимосвязи, уходящие своими корнями вглубь веков.

Как представители азербайджанского музыкознания, мы хотим поблагодарить руководство Московской государственной консерватории имени П. И.Чайковского, которая взяла на себя труд по реализации идеи данного издания, выразить благодарность главному редактору журнала, доктору искусствоведения, профессору, проректору по научной работе Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского К. В.Зенкину, заместителю главного редактора, доктору искусствоведения, профессору Таджикского государственного института культуры и искусств имени М. Турсунзоде Ф. А. Ульмасову, ответственному редактору, доктору культурологии, кандидату искусствоведения, профессору, ведущему научному сотруднику Московской консерватории А. М. Лесовиченко. Каждый номер безупречно структурирован, логически и тематически выстроен, примечателен охватом интересных и актуальных проблем современной музыкальной науки.

Хотим поздравить редколлегию журнала с первым юбилеем – выходом десяти номеров журнала, и пожелать больших творческих успехов и процветания в будущем!

Представляем мнение нашего новосибирского коллеги, вокалиста и философа Владимира Яковлевича Лалуева

В.Л.: Я рад, что имею возможность высказать своё мнение о вашем журнале. Мне как бывшему ташкентцу, артисту оперной студии консерватории и оперного театра, было очень интересно познакомиться с материалами, опубликованными у вас. Я даже опубликовал по этому поводу небольшую статью [7]. Считаю, что время подтвердило актуальность намеченных вами целей и задач, касающихся вопросов национального искусства, сформулированных в первом номере журнала и реализованных в последующих выпусках. Неплохо, что в журнале появляются также статьи, посвящённые региональным аспектам культуры. Конечно, подобные работы сейчас публикуются в каждом регионе России, иногда в виде книг очень большого объёма (например, по истории Новосибирска [6]). Однако важно, чтобы такие материалы не оставались событиями только местной научной практики, но попадали в обиход и на федеральном уровне. Они несомненно актуальны для читателя. Подборка и тематика статей способствуют освещению разнообразных по смыслам и содержанию музыкальных и исполнительских проблем, возникающих у специалистов по современному музыкальному искусству Евразии (от самых глубинных пластов [1] до текущих событий музыкальной жизни [2]). Такой материал является важным вкладом в разрешение теоретических и практических проблем музыкознания, заложенных в прежние годы (например, [8, 9]), актуальных для преподавателей и студентов музыкальных вузов и колледжей.

Рассмотрение национальной проблематики в музыке, избранное основной темой вашего научного издания, является необходимым, поскольку выражает духовное единство народов, позволяет каждому человеку, музыканту, живущему в поликультурном и полиэтническом пространстве Евразии, ощущать себя частью целого, ради которого он готов отказаться от части своих житейских интересов, служить искусству и рассматривать музыкальное творчество в научном дискурсе.

Член редколлегии Камчибек Шаменович Дюшалиев [3]

К.Д.: Думаю, что научные приоритеты, цели и задачи журнала определены верно. Все публикации в журнале актуальны по тематике, свидетельствуют о подъеме интереса к научным проблемам музыкального искусства евразийского пространства.

Существенным является участие в журнале авторов из разных стран, которые создают широкую панораму музыкального искусства Евразии, представляют научные проблемы, отражающие в определенном контексте современные аспекты музыкальной науки.

Что касается вопросов по национальной проблематике, считаю, что это одно из приоритетных направлений и оно хорошо отражено в публикациях журнала.

Представляется важным обратить внимание на социальные аспекты поддержки музыковедческой деятельности, включая проведение конкурсов молодых исследователей. Учитывая современные технические возможности, вполне перспективным является организация в онлайн формате круглых столов и семинаров, других форм обсуждения научных проблем.

Член редколлегии Оксана Эдуардовна Добжанская [14]

О.Д.: Сетевое издание «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» является в своем роде уникальным. Оно, как мост, соединяет музыкальные культуры Европы, Сибири, Средней Азии, Ближнего и Дальнего Востока. Осмыслению специфики музыкального искусства различных регионов Евразии и связей между ними посвящены материалы научного издания. За короткий период своего существования на страницах издания российскими и зарубежными авторами было поднято множество научных проблем в области музыкальной историографии и краеведения, теоретических подходов к определению «национального» в музыкальной фольклористике, изучения национальных композиторских школ, персоналий музыкальных деятелей и так далее.

Вызывает интерес широкий географический охват издания. Большое количество публикаций по музыкальному искусству стран Средней Азии и Кавказа, статьи о музыке Японии, Китая, Монголии, Болгарии и Румынии значительно расширяют научные горизонты музыкознания. В то же время хотелось бы, чтобы музыкальное искусство Северной Азии (к которой относится Сибирь и Дальний Восток) было полнее представлено на страницах журнала.

Член редколлегии Саида Абдрахимовна Елеманова [4]

С.Е.: Большинство из нас, музыковедов, приглашенных в редколлегию журнала, где нам предложили трибуну для собственного профессионального высказывания, сформировалось во времена Советского Союза. Это было время существования настоящей, фундаментальной музыкальной науки. Сформировалась мощная музыковедческая школа, в которой были представлены самые различные направления исследовательской мысли музыкальной науки – и гуманитарные, и музыкально-культурологические, и сугубо теоретические. Как известно, у истоков культурологического направления стоял академик Борис Владимирович Асафьев. Музыкально-теоретические проблемы науки, на мой взгляд, дифференцировались и углубились настолько, что потребовали перевода и толкования. Отдельную сферу музыкознания XX века представляла музыкальная фольклористика, у которой были такие великие предшественники, как К.В. Квитка. Здесь были блестящие достижения, составившие фундамент современного музыкознания. Мне бы хотелось видеть в журнале продолжение тех интенций, которые существовали в двадцатые годы XX века. Тогда были подняты вопросы музыкальной социологии, которые спустя несколько десятилетий актуализировал мой дорогой учитель, доктор искусствоведения А.Н. Сохор. К сожалению,

он слишком рано ушел и не дождался весомых результатов от музыкально-социологической теории и практики.

Что касается проблематики изучения национальных музыкальных культур, она продолжает оставаться актуальной, так как именно на этой почве можно решать вопросы музыкального языка и текста – области интенсивных поисков на протяжении всей жизни выдающегося музыковеда XX века Марка Генриховича Арановского.

Нет сомнений в том, что это очевидное расширение исследовательского поля как с точки зрения междисциплинарности подходов, так и обновления музыкально-исторической методологии, которое пришло на смену замкнутости, локальной и временной ограниченности науки XX века.

Сама идея создания журнала «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» коренится в «географическом» развороте, и в глубоких слоях музыковедческих проблем – и культурологических, гуманитарных, и специфических музыкально-аналитических. Она определяется условиями, сложившимися в XX веке именно на этом участке земного шара. Мне кажется, что это событие – создание журнала – было исключительным и оно безусловно «чревато» значительными исследовательскими открытиями. Хотелось бы поздравить всех нас с этим событием и от всей души поблагодарить создателей и организаторов за этот беспрецедентный труд!

К.З.: Мы благодарим коллег, откликнувшихся на нашу просьбу представить свои соображения о журнале. Не сомневаюсь, что они будут полезны в дальнейшей работе.

Литература

1. Азимова А.Н. К истокам становления музыкального языка: на материале узбекского фольклора // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021. № 1. – С. 14-22.
2. Гафурбеков Т.Б. Музыкальная палитра Узбекистана рубежа XX-XX1 веков // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. №1. – С. 44-51.
3. Дюшалиев К.Ш. Религиозные песни кыргызов // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020, №1. – С. 65-76.
4. Елеманова С.А. Александр Затаевич и проблемы современного этномузыкознания Казахстана // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. №1. – С. 35-41.
5. Зенкин К.В., Лесовиченко А.М. Музыкальное искусство Евразии как предмет научного исследования // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. № 1 – С. 14-17.
6. История города. Новониколаевск – Новосибирск. Исторические очерки / отв. ред А.В. Косенков. – Новосибирск: Новосибирский университет, 2005. – 864 с.
7. Лалуев В.Я. Научный журнал как средство повышения творческой активности преподавателей вуза (на примере сетевого издания "Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность" // Актуальные проблемы модернизации высшей школы: воспитание как часть образовательного процесса: материалы научно-методической конференции. – Новосибирск: СГУПС, 2022. – С. 204-209.
8. Лесовиченко А.М. Возможности измерения уровня развития музыкальной культуры европейского типа // Музыкальная культура как национальное и мировое явление. Материалы международной конференции. – Новосибирск: Новосибирская консерватория, 2002. – С. 114-119.
9. Лесовиченко А.М, К проблеме концертной деятельности музыкального учебного заведения // Интеллект, культура и образование. – Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 1994. – С. 129-132.
10. Махмудова Г.Р. О Некоторых видах остинатности в азербайджанском зерби-мугаме // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. №1. – С. 77-85.

11. Науменко Т.И. Национальная тематика в музыковедческих исследованиях: история и современность // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. №1. – С. 28-34.
12. Пазычева И.В. Симфоническая поэма "Метаморфозы" Арифа Меликова и вопросы тематического единства и формообразования // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021 /1 (2). – С.38-47.
13. Ульмасов Ф.А. Новые возможности научного сотрудничества // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. №1. – С. 18-19.
14. Шейкин Ю.И., Добжанская О.Э. Музыкальная культура народов Арктики. Проблемы и перспективы изучения // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. №1. – С. 52-64.
15. Юнусова В.Н. Взаимодействие культур как предпосылка формирования музыкально-культурного пространства Евразии // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020, №1. – С. 20-27.

Konstantin Zenkin
Firuz Ulmasov
Oxana Dobzhanskaya
Kamchybek Dyushaliev
Saida Elemanova
Tukhtasin Gafurbekov
Vladimir Laluev
Gulzar Makhmudova
Tatiana Naumenko
Inna Pazycheva
Violetta Yunusova

We are discussing the work of the magazine round table on the first ten issues of the online scientific publication "Music of Eurasia. Traditions and the present"

Abstract. This material summarizes the statements of experts about the activities of the journal "Music of Eurasia. Traditions and the present" for the first period of its existence. Colleagues, most of whom are not only members of the editorial board, but also authors of the first issue, released in 2020, note the strengths of the publication, give recommendations for its improvement.

Keywords: online scientific publication, musicology, national art, Eurasia, culture of regions

Сведения об авторах:

Зенкин Константин Владимирович, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. e-mail: kzenkin@list.ru

Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, профессор Таджикского государственного института культуры и искусства имени Мирзо Турсун-заде. e-mail: firuz_ul@mail.ru

Гафурбеков Тухтасин Батырович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки и критики Государственной консерватории Узбекистана.

Добжанская Оксана Эдуардовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Арктического государственного института культуры и искусства. e-mail: dobzhanskaya@list.ru

Дюшалиев Камчибек Шаменович, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции Кыргызской национальной консерватории имени К.

Молдобасанова. e-mail: ekenjeke@mail.ru

Елеманова Саида Абдрахимовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. e-mail: folklab@inbox.ru

Лалуев Владимир Яковлевич, доктор философских наук, профессор кафедры народной художественной культуры и музыкального образования Новосибирского государственного педагогического университета. e-mail: vladimir_laluev@mail.ru

Махмудова Гюльзар Рафиковна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, декан историко-теоретического факультета Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибекова. e-mail: gulzar.mahmudova@bk.ru

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующий кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

Пазычева Инна Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли. e-mail: kristina.baku@yandex.ru

Юнусова Виолетта Николаевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. e-mail: violetta_yunusov@mail.ru

Information about the authors:

Zenkin Konstantin Vladimirovitch, Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Researsh of the Tchaikovsky Moscow Conservatory. e-mail: kzenkin@list.ru

Ulmasov Firuz Abdushukurovitch, Doctor of Arts, Professor of the Tajik Mirzo Tursun-zade State Institute of Culture and Arts. e-mail: firuz_ul@mail.ru

Dobzhanskaya Oxana Eduardovna, Doctor of Arts, Professor of the Department of Art History of the Arctic State Institute of Culture and Arts. e-mail: dobzhanskaya@list.ru

Dyushaliev Kamchybek Shamenovitch, Doctor of Arts, Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kyrgyz K. Moldobasanov National Conservatory. e-mail: ekenjeke@mail.ru

Elemanova Saida Abdrakhimovna, Doctor of Arts, associate Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kurmangazy Kazakh Kurmangazy National Conservatory. e-mail: folklab@inbox.ru

Gafurbekov Tukhtasin Batyrovich, Doctor of Arts, Professor of the Department of Music History and Criticism of the State Conservatory of Uzbekistan.

Laluev Vladimir Yakovlevitch, Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Folk Art Culture and Music Education of Novosibirsk State Pedagogical University. e-mail: vladimir_laluev@mail.ru

Makhmudova Gulzar Rafikovna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Music Theory, Dean of the Historical and Theoretical Faculty of the Baku Uzeyir Hajibeyli Music Academy. e-mail: gulzar.mahmudova@bk.ru

Naumenko Tatiana Ivanovna, Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Music Theory of the Gnesins Russian Academy of Music. e-mail: t.naumenko@gnesin-academy.ru

Pazycheva Inna Valeryevna, Ph.D in Arts, Associate Professor of the Department of Music History of the Baku Uzeyir Hajibeyli Music Academy. e-mail: kristina.baku@yandex.ru

Yunusova Violetta Nikolaevna, Doctor of Arts, Professor of the Department of the History of Foreign Music of the Tchaikovsky Moscow Conservatory. e-mail: violetta_yunusov@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.11.2.002

Абдували Абдурашидов

ТРАДИЦИОННАЯ НАСТРОЙКА МЕНЗУРЫ ТАНБУРА В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ТАДЖИКИСТАНА И УЗБЕКИСТАНА

Аннотация. В статье впервые рассматривается настройка мензуры танбура на основе слуховой оценки соотношений структурных элементов инструмента. Анализируется способ настройки, которым руководствуются традиционные музыканты в исполнительской практике для уточнения расстояния между расположением нижней подставки на деке и ладков на грифе танбура с учетом звуков-обертонов, извлекаемых флажолетом на мелодической струне инструмента.

Ключевые слова: танбур, настройка, мензура, ладки, нижняя подставка, флажолет, звуковая шкала, обертоны, мелодическая струна

Известно, что все народные музыканты желают иметь музыкальный инструмент с притягательным звуком и возможностями удобной и хорошей настройки. Это связано с естественными эстетическими потребностями человека. Качественно настроенный музыкальный инструмент вызывает у исполнителей вдохновение, положительные эмоции и желание играть на нем. Приведем слова несравненного мастера – исполнителя на танбуре[1] Тургуна Алиматова[2], мысли которого излагает в своей монографии известный исследователь *шашмакома*[3] О. Матякубов: «<...> я сначала настраиваю себя, потом настраиваю инструмент, затем настраиваю слушателей» [8, *16*]. Алиматов, как и все другие талантливые традиционные музыканты-исполнители, относился к настройке инструмента танбура по-особому. Он считал, что хорошо настроенный инструмент всегда являлся и является залогом успешного выступления исполнителя. Только в этом случае «музыкант и слушатели (все вместе) растворяются в музыке» [8, *16*].

В настоящей статье рассматривается проблема настройки мензуры танбура в аспекте осмысления устройства инструмента и его компонентов – грифа, струн, подставок и ладков.

Понятие «*мензура»* (от лат. mensure – «мера») определяется как «расчётные данные для размерных величин источника звука в музыкальных инструментах» [9, *543*]. Сюда включаются: 1) диаметр и натяжение струн; 2) длина рабочей части струн – между осями

---

[1] Танбур – струнный щипковый инструмент, распространенный в классических музыкальных традициях таджиков и узбеков

[2] Тургун Алиматов (1922-2008) – Народный артист Узбекистана, выдающийся исполнитель традиций центральноазиатской классической музыки *шашмаком,* является основателем нового современного стиля исполнения на традиционных классических музыкальных инструментах танбуре, дутаре и сато. [11].

[3] *Шашмаком* (букв. (тадж.) *шаш* – «шесть»; (араб.) *маком* – «стоянка», «место») – название целостного цикла классической традиционной музыки, распространенного в музыкальных культурах Таджикистана и Узбекистана. Цикл состоит из шести композиций макомов: "*Рост", "Наво", "Бузург", "Дугох", "Сегох"* и *"Ирок".*

верхнего порожка и подставки; 3) расчёты расположения струн по ширине грифа; 4) распределение ладков и установление их местоположения на грифе инструмента [9, *543*].

В настоящей работе внимание концентрируется на традиционном слуховом способе настройки мензуры (звуковой основы) танбура, которым руководствуются музыканты без применения каких-либо специальных средств (технического оборудования) для определения частоты и точности высоты звука. В этом контексте обозначается цель статьи – изучить способы настройки мензуры танбура, которые применяются в современной исполнительской практике народными музыкантами. Метод слуховой настройки связан с определением местоположения нижней подставки для струн на деке и ладков на грифе инструмента. С прояснением этого метода связано решение следующих задач: 1) объяснить, как на слух настраивается и уточняется местоположение нижней подставки для струн на деке танбура и определяется длина мензуры между верхней и нижней подставками; 2) выяснить, каким способом на слух устанавливаются высотные уровни звукоряда и местоположение ладков на грифе танбура.

В контексте изложенного выше определяется новизна работы, связанная с самой постановкой проблемы. Впервые в музыкальном востоковедении рассматривается проблема настройки мензуры танбура традиционным методом "на слух", широко применяемым в практике музыкантов классической музыки *шашмаком*. Данный метод включает настройку всех компонентов устройства танбура, в том числе струн, нижней подставки и ладков. Сразу отметим, что верхняя подставка для струн жестко закреплена и неподвижна, а нижняя – может несколько менять свое месторасположение, что связано с достижением определенного качества настройки мензуры танбура.

Раскрытие представленной научной темы автором осуществлялось на основе собственного исполнительского опыта [4]. Все компоненты конструкции танбура, нуждающиеся в настройке, были проверены и использованы автором на практике. Полученные результаты прошли определённую апробацию.

В современной музыкальной практике определение (уточнение) местоположения нижней (подвижной) подставки танбура, осуществление настройки его мензуры и установление её длины решается с помощью звуков-обертонов, извлекаемых флажолетом на первой мелодической струне инструмента.

Конструкция танбура включает в себя следующие компоненты: четыре струны, разделяющиеся по функциям на одну мелодическую и три бурдонирующие[5]; верхнюю (*шайтонхарак*[6]) и нижнюю (*харак*[7]) подставки; 14 (или 16) высоких по объёму ладков, навязанных из жил в качестве перемычек (*бастапарда*[8]), которые способны передвигаться во время выбора определенной настройки. Танбур имеет четыре дополнительных ладка (*хаспарда* [9]), изготовленных из тонкой древесины, которые приклеиваются непосредственно на деке инструмента[10].

---

[4] Автор настоящей статьи является Народным артистом Таджикистана, исполнителем на танбуре, имеет многолетний стаж педагогической работы в средних и высших учебных заведениях Республики Таджикистан.

[5] Исходная форма традиционного танбура первоначально была трёхструнной. Однако в современной практике такая форма применяется редко, в основном только певцами классической школы для аккомпанемента себе во время пения.

[6] *Шайтонхарак* (букв. с тадж. *шайтон* – «чёрт»; *харак* – «мокрица», «кобылка») – то есть, верхняя («чёртовая») подставка, при помощи которой извлекаются звуки.

[7] *Харак* (букв. с тадж. *харак* – «мокрица», «кобылка») – нижняя подвижная подставка, при помощи передвижки которой настраивается мензура танбура и устанавливается объективная длина рабочей части мелодической струны инструмента [3, *327*].

[8] *Бастапарда* (букв. с тадж. *баста* – «навязка»; *парда* – «ладок») – то есть навязанные ладки на грифе инструмента [3, *45*].

[9] *Хаспарда* (букв. с тадж. *хас* – «солома»; *парда* – «ладок») – то есть соломенные ладки. Слово *солома* в данном случае имеет образное значение. На самом деле этот термин взят из практики игры на дутаре, в

Рисунок 1. Общий вид конструкции танбура

Рисунок 2. Основные компоненты мензуры танбура

Все детали устройства танбура, относящиеся к основным компонентам мензуры, изначально настраиваются и устанавливаются мастерами-изготовителями инструмента. Однако, по существующей традиции, исполнители на танбуре настраивают параметры мензуры индивидуально, чтобы настройка инструмента соответствовала особенностям конкретного исполнителя. В этом аспекте надо отметить, что мастера-изготовители никогда не претендуют на конечный абсолютный строй мензуры танбура. Конструкция инструмента предоставляет возможности изменения настройки, а ее окончательный вариант избирается индивидуально музыкантом.

Л.Г. Коваль, изучая особенности звукового строя дутара[11], у которого некоторые детали устройства инструмента по существу идентичны с танбуром[12], отмечает, что «<…>

котором навязные ладки подобно соломе низки по высоте. На деке дутара устанавливаются дополнительные ладки из соломы, на низком уровне [3, 4, 5].

[10] Общий диапазон танбура с дополнительно установленными ладками на деке инструмента составляет в основном две с половиной октавы. Однако в практике встречаются варианты танбура с диапазоном до трёх октав. Об этом пишет Ф.М. Кароматов [6, *135*].

[11] Дутар (букв. с тадж. *ду* – «два»; *тор* – «струны») – то есть двухструнный щипковый музыкальный инструмент, широко распространённый в Центральной Азии. Используется музыкантами как сольный и ансамблевый инструмент, а также как аккомпанирующий для певцов. На дутаре исполняется

в условиях кустарного изготовления инструментов, при отсутствии каких-либо средств объективного определения высоты звука, настройка ладков дутара производилась на слух. Однако расстановка их на грифе инструмента не могла быть хаотичной: слуховая настройка должна была отразить закономерности музыкального языка, в том числе и музыкального строя» [7, *35*]. Эти справедливые замечания учёного целиком относятся и к танбуру. Поэтому после того, как инструмент достаётся музыканту, он в первую очередь пытается определить строй и качество его звучания. Затем он переходит уже к дополнительной настройке всех параметров мензуры танбура.

Настройка танбура начинается со струн. Сначала устанавливается высота основного тона, на которую настраивается первая мелодическая струна. Таким тоном исходно является звук G[13]. На практике в зависимости от используемого диаметра и силы натяжения струн основным тоном могут быть также Fis или F. Это связано, с одной стороны, с тембром и эффектом звучания инструмента, а с другой – сочетанием уровня высоты тона с голосовыми особенностями певцов, аккомпанирующих себе на танбуре[14]. Остальные три струны, выполняющие функцию бурдона, настраиваются в сочетании с мелодической: две крайние струны настраиваются одинаково с мелодической струной, на тон G, а средняя – на кварту или квинту ниже (D или C[15]). Ввиду того, что средняя струна настраивается значительно ниже первой, естественно, для звучности её диаметр более широкий[16].

Струнодержатели (*торгир*[17]) фиксируют натяжение струны, закреплённой на верхней (порожек) и нижней подставках в положенном порядке: первая мелодическая струна располагается отдельно в нижней части, а бурдонирующие – соответственно в верхней части. При этом лоно для мелодической струны в нижней подставке на 2 мм. мельче остальных (рис. 3):

Рисунок 3. Расположение мелодической и бурдонирующих струн на верхней (порожек) и нижней подставках танбура:

1) Верхняя подставка (*шайтонхарак*); 2) Нижняя подставка (*харак*).

При изготовлении инструмента мастера уделяют большое внимание длине мензуры струн между верхней и нижней подставками. В практике у танбура этот показатель бывает разным[18] (от 99 до 103 см). В настоящее время, на основе наблюдений автора, преимущественно используется длина 100 см.[19].

преимущественно народная музыка, однако может звучать и классическая музыка *шашмаком*, как правило, в сочетании с танбуром.

[12] Нижняя подставка и ладки у обоих инструментов одинаково подвижные.

[13] В работе используются система нотации (буквенное обозначение) Гельмгольца.

[14] Необходимо отметить, что певцы часто настраивают танбур под свой голос. В этом случае они выбирают соответствующий диаметр струны, который позволяет извлекать необходимый по высоте тон.

[15] Об этом автор подробно пишет в статье «Об определении разновидностей строя танбура и их обозначений» [2, *196–206*].

[16] По предоставленным сведениям, узбекского мастера-изготовителя Анвара Зуфарова (1976) первая мелодическая струна, вторая и четвёртая бурдонирующие струны имеют одинаковый размер диаметра 0,25 мм, а третья струна, настраивающаяся на кварту или квинту ниже, соответственно имеет объем немного больше – 0,36 или 0,40 мм.

[17] *Торгир* (букв. с тадж. *тор* – «струны»; *гир* (от глаг. *гирифтан*) – «держать») – то есть струнодержатель, который изготавливается из дерева или металла и устанавливается в конце корпуса танбура.

[18] По словам мастера Анвара Зуфарова – внука и сына именитых ташкентских изготовителей традиционных инструментов уста Усмана Зуфарова (1892-1980) и уста Мухаммадсиддика Зуфарова (р. 1939) – длина мензуры танбура временами меняется. Стандарт мензуры струн танбура у уста Усмана составлял 103 см., а у

Особое звучание танбура формируется не только за счёт корпуса и верхней его деки, сделанных из тутовой древесины, но и за счёт длины мензуры струны, от которой зависит точность расположения нижней подставки на деке корпуса танбура. Между тем на практике установленная длина мензуры не всегда выдерживается точно (по миллиметрам), поэтому мензура струн инструмента часто устанавливается на слух при помощи сдвига нижней подставки "вперёд-назад" (рис. 4).:

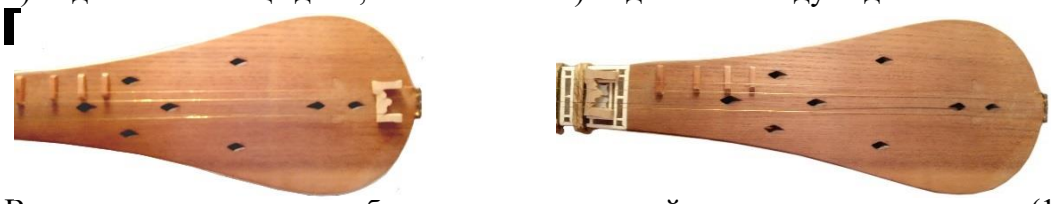
Рисунок 4. Распространённая длина мензуры современного танбура:

Известно, что для получения качественного звучания танбура дека его корпуса изготавливается из тонкого и хорошо высушенного дерева [1, *8*]. На ней в вертикальном положении размещается нижняя подставка, которая прижимается четырьмя натянутыми струнами. Для предотвращения внезапной поломки верхней деки инструмента по традиции подставку каждый раз после использования укладывают в горизонтальное положение, а инструмент после того собирают в чехол.

Таким образом, верхняя дека предохраняется от поломки, которая может произойти от внезапного удара извне или нажима (давления) на подставку со стороны самого музыканта. Поэтому настроенный танбур перед тем, как уложить его в чехол, музыканты намеренно расстраивают: сначала расслабляют струны, затем укладывают подставку в горизонтальное положение и помещают её (каждый по-своему) в безопасное для верхней деки место – либо в конце деки корпуса, либо близко к грифу инструмента, между ладками (рис 5.).

Рисунок 5. «Расстроенный» вид обычного танбура

1) подставка в конце деки; 2) подставка между ладками



Вследствие того, что танбур по своему устройству является длинным (107 см.) появились разборные разновидности инструмента, в которых разъединяются три части и помещаются в современный футляр. Первую часть составляет корпус с нижней структурой грифа, вторую – средняя структура и третью – его верхняя колковая часть (см. рис. 6). После использования такого инструмента нужно не только «расстроить», но и разбирать его по частям: сначала отстёгивают все струны и наматывают их вокруг верхней части грифа, рядом с порожком, затем разъединяют и разбирают гриф. Таким образом, этот вид танбура также находится всегда в «расстроенном» виде (рис. 6)[20].

уста Мухаммадсиддика уменьшился до 100 см. В настоящее время уста Анвар установил стандарт мензуры 99 см. (Информация получена в личной беседе с Анваром Зуфаровым).

[19] Большое влияние на искусство изготовления музыкального инструмента танбура в Центральной Азии оказали известные нам два крупнейших мастера – уста Тоир из Бухары (1883-1953) и уста Усмон Зуфаров из Ташкента [1, *6*]. В середине XX столетия они создавали и развивали традиционные музыкальные инструменты, в том числе и танбур, экспериментируя с их размерами. Ими были созданы различные по объему танбуры, в которых стандартная длина мензуры, как уже сообщалось, была установлена на 103 см.

[20] Разбирающийся на три части танбур сконструирован известным мастером искусства *шашмаком*, народном гафизом Таджикистана Нериё Аминовым (1916-1998). Данный фотоснимок любезно предоставил нам его сын Рушель Аминов.

Рисунок 6. Разобранный вид танбура из трех частей:

При сборе всех частей танбура и подготовки его к использованию у исполнителей возникает проблема настройки его мензуры и определения местоположения нижней его подставки. В современной практике эта проблема решается с помощью флажолета на первой мелодической струне. На основе звука, извлекаемого флажолетом, устанавливается местоположение нижней подставки и одновременно определяется длина мензуры струн танбура[21]. Для выполнения этой задачи существует определённый алгоритм – порядок и способ настройки инструмента. Вначале должны быть правильно настроены все струны, так как от силы их натяжения зависит точность определения длины мензуры танбура. Настройка мензуры, как правило, начинается с выяснения и определения места нижней подставки на деке танбура. От места её нахождения зависит адекватная величина мензуры и, соответственно, качество звучание инструмента.

Использование флажолета определяется следующими действиями. Сначала, ударом плектра по открытой мелодической струне[22] демонстрируется основной тон (звук G). Затем лёгким прикасанием подушечкой (обычно) третьего безымянного пальца левой руки мелодической струны над уровнем седьмого ладка на грифе и тихим ударом плектра извлекается флажолетом мягкий звук (обертон) на октаву выше основного тона (звук g). Настройка мензуры инструмента осуществляется на слух сверкой чистоты двух этих тонов октавы. Флажолет должен идеально гармонировать со звуком открытой струны (основного тона) инструмента. Если подставка инструмента находится не на своем месте, то такое созвучие не установится. Для создания необходимого гармоничного соотношения нижняя подставка сдвигается вперёд-назад (вверх-вниз), чтобы установить центровку и получить совершенное созвучие двух звуков октавы. Такой способ влечёт за собой определенные сужения или расширения мензуры между верхней и нижней подставками танбура, что позволяет произвести корректировку длины мензуры максимально точно.

Если звук открытой струны (G) в сочетании с флажолетом (g) ощущается низким, следует сужать мензуру посредством сдвига подставки вверх, а если наоборот, соответственно следует её расширять (сдвигом подставки вниз). В любом случае необходимо, чтобы оба звука октавы чётко сочетались и резонировали между собой. Выяснение местоположения подставки на деке танбура следует продолжать до тех пор, пока эти тона не сойдутся, и мензура не определится. Если этого не достичь, инструмент не будет строить и звучать качественно.

В результате, с одной стороны, нижняя подставка находит свое конкретное местоположение на деке инструмента, а с другой – устанавливается реальная длина

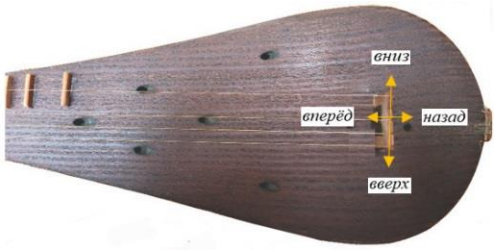
---

[21] Часто бывает, что музыканты не могут понять, как правильно настроить мензуру и поэтому местоположения подставки ими определяется условно. У таких музыкантов танбур часто не строит и не звучит.

[22] Под понятием *открытая струна* нами подразумевается не прижатая пальцем к грифу мелодическая струна. К таковым относятся также бурдонирующие струны танбура, которые используются исключительно как открытые.

мензуры мелодической струны танбура между верхней и нижней его подставками, которая может оказаться на самом деле несколько больше или меньше относительно существующих стандартов её длины. В результате проведения такой работы инструмент обретает настройку и хорошее звучание (рис. 7).

Рисунок 7. Настройка и центровка нижней подставки на деке танбура[23]:



Так как гриф танбура длинный (89 см), а струны натягиваются слабо, подставка инструмента в процессе исполнения может иногда перемещаться вперёд. В этом случае каждый раз исполнителям приходиться передвигать подставку на свое место и заново настраивать. В связи с этим, каждый музыкант по-своему помечает место подставки. Это даёт возможность оперативно восстановить её правильное местоположение на деке во время игры. Иногда рядом с подставкой исполнители аккуратно вставляют (или слегка приклеивают) тонко вырезанную из древесины деталь, которая удерживает её от перемещения.

Мензура танбура также может нуждаться в настройке по другим причинам: 1) при смене струн танбура; 2) при изменении высотного уровня верхней и нижней подставок над грифом; 3) при изменении высотного уровня навязных ладков на грифе[24]. Всё это отражается на строе мензуры и качестве звучания инструментов[25]. Для выравнивания уровней подставок над грифом или навязных ладков на грифе танбура требуется вмешательство мастера музыкальных инструментов. Только после того, как недостатки будут устранены мензуру инструмента можно будет надлежащим образом настроить[26].

Прежде чем приступить к рассмотрению и решению следующей задачи, напомним особенности построения шкалы танбура: 1) настроечный тон этой шкалы – звук G; 2) звуковысотную основу танбура составляет диатонический звукоряд; 3) общий диапазон танбура состоит из двух с половиной октав (G – d^2) (рис. 8).

Рисунок 8. Звуковая шкала танбура

В современной исполнительской практике разбивка ладков и их распределение на грифе танбура также решается на слух с помощью флажолета. Сначала на открытой

[23] Первостепенной задачей музыканта-исполнителя на танбуре является настройка мензуры. Такой способ её настройки в современной практике распространён среди профессиональных музыкантов. В настоящее время этот способ является весьма практичным и повсеместно используемым.

[24] Здесь могут проявляться два момента: 1) неровный гриф инструмента; 2) неточно по высоте навязаные ладки.

[25] Музыкантам часто достаются инструменты с недостатками, из-за которых они не строят. Молодые неопытные исполнители либо не вникают в причины недостатков инструмента, либо не обращают на это внимания, хотя они прекрасно чувствуют, что инструмент не строит и не даёт необходимого звучания. Естественно по прошествии времени они либо исправляют эти недостатки, либо (чаще) избавляются от такого инструмента и приобретают новый.

[26] От уровней подставок над грифом и ладков на грифе зависит качество строя мензуры инструмента, на которые, к сожалению, часто не обращают внимание как современные мастера-изготовители, так и сами исполнители.

мелодической струне извлекается установочный – основной – тон шкалы танбура (звук G). Затем при помощи флажолета посредине мелодической струны над уровнем 7 ладка[27] извлекается первый обертон, звучащий на октаву выше основного тона – звук g. Этот звук делит мелодическую струну на два совершенно равных интервала (октавы) и тем самым определяет место первой созвучной ступени [28] шкалы танбура (см. рис. 9). В музыкальной практике она именуется как *рост* (букв. с тадж. – «прямой», «правый», «верный») [10]. На основе этой ступени устанавливается место седьмого ладка на грифе танбура, а если он установлен, то посредством сдвига его вперёд-назад в сочетании с обертоном (звуком g) на слух осуществляется настройка и определяется точное местоположение подставки на грифе. В шкале танбура эта ступень обретает особое положение и способна стать основным тоном звукорядной структуры (рис. 9).

Рисунок 9. Первая созвучная ступень (*рост*) шкалы танбура, определившаяся флажолетом при помощи первого обертона g:

Между основным тоном G и верхним (октавным) звуком g при помощи флажолета на уровне четвёртого ладка извлекается второй обертон, определяющий звук d. Он разделяет октаву на два неравных интервала – квинту и кварту, что выявляет место второй созвучной ступени шкалы танбура (см. рис. 10), именуемой в исполнительской практике как *бузург* (букв. с тадж. – «великий», «большой») [10]. На основе этой ступени на грифе танбура устанавливается место четвёртого навязного ладка. Посредством его передвижки вперёд-назад данный ладок в сочетании с обертоном (звуком d) на слух настраивается и определяется точное его расположение на грифе. Эта ступень также обретает особое положение в шкале танбура и способна стать основным тоном звукоряда (рис. 10).

Рисунок 10. Вторая созвучная ступень (*бузург*) шкалы танбура, определившаяся флажолетом при помощи второго обертона d:

Как видим из вышеприведённого рисунка, по всему диапазону шкалы танбура при помощи флажолета на разных высотных уровнях определяются местоположение тонов g и d, связанных с расположением четвёртого, седьмого, одиннадцатого и четырнадцатого навязных ладков на грифе, а также восемнадцатого деревянного – на деке танбура[29]. В результате все тоны, определившиеся флажолетом между собой, строят консонантные интервалы кварты и квинты. В пределах октавы их соотношение в одном случае устанавливает квинто-квартовый строй, а в другом – кварто-квинтовый. Получается, что

---

[27] Здесь необходимо внести ясность в том, что на грифе традиционного танбура шестой навязной ладок всегда являлся передвижным, настраивающимся. В зависимости от лада той или иной музыкальной композиции он понижался и повышался на полтона верх и вниз. Однако на грифе современного танбура для удобств исполнения без каких-либо передвижек ладка был установлен дополнительный ладок. Он по существу принял на себя функцию настраивающегося ладка на грифе танбура, в связи с чем количество ладков увеличилось. Тем не менее, при счёте ладков он учитывается как дополнительно внесённый.

[28] Созвучными автор условно обозначает те ступени звукоряда танбура, в соотношении с которыми воспроизводятся звуки-обертоны.

[29] Настройка деревянного ладка, установленного на деке танбура, выполняется при помощи переклеивания.

главные устои диатонического строя шкалы танбура обнаруживаются в исходном положении его звуков-обертонов (флажолетов). Явившись основным тоном, каждый из них способен представлять один из устоев диатонического строя. Обертон g – созвучная ступень *рост*, представляет квинто-квартовый строй, а обертон d – созвучная ступень *бузург* – кварто-квинтовый.

Следующее действие: при помощи флажолета на уровне девятого ладка определяется тон h, представляющий третью созвучную ступень танбура (см. рис. 11). На основе данного звука устанавливается местоположение девятого ладка на грифе танбура. Таких созвучных ступеней в шкале танбура выявляются ещё две – на уровне второго ладка на грифе и шестнадцатого – на деке инструмента.

Рисунок 11. Третья созвучная ступень шкалы танбура, определившаяся флажолетом при помощи третьего обертона h:

Таким образом, при помощи звуков-обертонов, извлекаемых флажолетом в шкале танбура, обнаруживаются всего три звука: g, d и h, которые в результате установили значения трёх созвучных ступеней. На основе этих тонов на слух выполняется настройка ладков на грифе инструмента. Оставшиеся ладки уже настраиваются музыкантами на слух. Слуховая настройка и установка мензуры танбура, в частности, ладков на грифе, естественно, опирается на закономерности музыкального строя, в том числе звуков-обертонов, извлекаемых флажолетом.

Следует отметить, что интервалы секунды и терции в интервальном объеме кварты и квинты в шкале танбура часто строятся несоразмерно. Они в основном выстраиваются в связи с ладоинтонационными особенностями исполняемой на танбуре музыки. Поэтому на грифе танбура, кроме основных тонов, образующих интервалы октавы, кварты и квинты на основе флажолета, остальные строятся на слух в основном в сочетании с ладовыми особенностями исполняемой на нём музыки. В традиционной практике такой строй шкалы танбура именуют *табиипарда*[30] (букв. с тадж. *табии* – «натуральный», *парда* – «ладок», «ступень», «звукоряд», «лад») – что означает натуральный строй или звукоряд.

Результаты акустических измерений Коваля подтверждают, что в живой практике интонирования совершенные консонансы – октавы, кварты и квинты –являются наиболее стабильными, а мелодические, секунды и терции, нет. То есть, способ сужения или расширения мелодических интервалов происходит в пределах кварты и квинты [7, *64-69*].

Резюмируя сказанное выше, можно отметить следующее:

1) Настройка длины мензуры между верхней и нижней подставками танбура в современной практике осуществляется на слух при помощи сочетания основного тона (G), извлекаемого открытой струной, с первым обертоном (g), получаемым флажолетом посередине струны, над уровнем седьмого ладка. При этом слуховая настройка выполняется посредством соответствующего сдвига нижней подставки вперёд-назад на деке танбура для установления полного соответствия октавного звучания.

2) Настройка длины мензуры между ладками и нижней подставкой танбура выполняется также на слух при помощи сочетания звуков-обертонов, извлекаемых

[30] Среди узбекских музыкантов иногда используется альтернативный термин *ёввойпарда* (букв. с узб. *ёввой* – «дикий»), что буквально означает натуральный лад или звукоряд.

флажолетом над уровнем отдельных ладков (2-го, 4-го, 7-го, 9-го, 11-го, 14-го, 16-го и 18-го) на грифе инструмента. При этом, если ладки на грифе инструмента ещё не установлены, то при помощи извлекаемых на нём обертонов можно их точно установить, а если ладки уже установлены, тогда они могут настраиваться при помощи передвижки их вперёд-назад на слух в соотношении с обертонами. Передвижка ладков позволяет произвести корректировку и максимально точно установить длину мензуры в соотношении с нижней подставкой. Остальные ладки и их интервальные соотношения настраиваются между собой уже на слух, а также в соответствии с ладовыми и интонационными особенностями музыкальных композиций, исполняемых на танбуре.

Литература

1. Абдукаримов М. Танбур, сато и сетор в музыкальной традиции Узбекистана и Таджикистана: Автореферат диссертации на соиск. ... кандидата искусствоведения – Ташкент, 1997. – 19 с.
2. Абдурашидов А.А. Об определении разновидностей строя танбура и их обозначений // Вестник музыкальной науки. 2020. Т.8, № 2 – Новосибирск, – С. 196–206.
3. Абдурашидов А.А. Фарханги тафсирии истилохоти Шашмаком. (Толковый словарь терминов Шашмакома) – Душанбе: Адиб, 2016. – 400 с.
4. Беляев В. М. Музыкальные инструменты Узбекистана. – М.: Госмузиздат, 1933. – 132 с.
5. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР [Текст]: Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркменистана, Таджикистана и Узбекистана. Вып. 1 – М.: Музгиз, 1962. – 300 с.
6. Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка: наследие. – Ташкент: Изд. лит-ри и иск., 1972. – 360 с.
7. Коваль Л. Г. Интонирование узбекской традиционной музыки.– Ташкент, 1990. – 133 с.
8. Матякубов О.Р. Основы Бухарского Шашмакома: истоки, тексты, теория и практика. – Ташкент: Янги аср авлоди, 2018. – 300 с.
9. Музыкальная Энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш – М.: Сов. энциклоп., 1976. Т.3. – 1102 с.
10. Таджикско-русский словарь / Главный редактор Е.Э. Бертельс. – М.: ГИС, 1954. – 790 с.

Abduvali Abdurashidov

Traditional tuning of the tanbur beaker in the modern performing practice of Tajikistan and Uzbekistan

Abstract. The article for the first time discusses the tuning of the tanbur beaker, an auditory method used by musicians in performing practice to clarify and determine the distance between the location of the lower stand on the soundboard and the frets on the neck of the tanbur, taking into account the overtone sounds extracted by the flageolet on the melodic string of the instrument.

Keywords: tanbur, tuning, scale, frets, lower stand, harmonic, sound scale, overtones, melodic string

Сведения об авторе:

Абдували Абдумаджидович Абдурашидов, кандидат искусствоведения, доцент, директор Академии макома, Народный артист Республики Таджикистан

e-mail: navo@mail.ru

About the author:

Abduvali Abdumadzhidovich Abdurashidov, Ph. D. in Arts, Associate Professor, Director of the Makom Academy, People's Artist of the Republic of Tajikistan

e-mail: navo@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.11.2.003

Човжоо Амарбаясгалан
Баянжаргалын Оюунбадрах

МОНГОЛЬСКОЕ ЯТГАДАХ-ИСКУССТВО СЕГОДНЯ

Аннотация. В статье определяется понятие ятгадах, включающее собственно искусство игры на ятге, классификацию разновидностей инструментов, технику звукоизвлечения, формы обучения, способы создания репертуара, сведения по истории исполнительства. На основе работ монгольских исследователей, а также личного опыта авторов характеризуется содержание современного ятгадах-искусства. В частности, впервые в научной литературе представлен полный спектр всех приёмов игры на ятге, обозначены этапы истории исполнительства в течение XX века, охарактеризованы варианты инструмента, сконструированные в разные годы, их связи с органологическим процессом Кореи и Китая. Авторы дают подробную информацию о создании композиторами репертуара для ятги, обозначили вклад выдающихся исполнителей и педагогов.

Ключевые слова: искусство игры на ятге, музыкальный инструмент, репертуар, мастерство, монгольские народные традиции, композиторское творчество

Монгольская ятга – разновидность безгрифного многострунного инструмента - важный элемент национальной культуры. Строительство этих инструментов, их функционирование в исполнительской практике разного типа (фольклорного, дворцового канонического, композиторского, эстрадного) является неотъемлемой частью современной монгольской музыки. Ни один ансамбль народных инструментов не обходится без ятги. Мастера игры здесь – ключевые фигуры.

Многообразие разновидностей, широкое применение во всех видах национального музицирования, многовековая история, богатый репертуар, постоянно изменяющиеся средства выразительности и технические возможности, сложившиеся системы обучения, герменевтические возможности интерпретации дают основание определять искусство игры на ятге как самостоятельную, относительно автономную область творчества. По-монгольски её удобно называть *ятгадах* (термин предложен Ё. Отгонтуяа [10]).

Ятга существует в горизонтальной и вертикальной формах. В исторических источниках упоминается об использовании “вертикальной ятги с лебединой головкой” (Хун хэ у) среди монголов со времен гуннского государства. Позже в эпосе "Джангар" и сутре Юаньской династии также встречаются свидетельства об инструментах вертикальных конструкций разного рода, с разным количеством струн, длиной от 1,10 м до 3,50 м. [14]. Г. Бадрах подробно информировал читателя об этом. В частности, он сообщает, что на наиболее сложной "государственной" ятге в практике ханских дворцов, звукоизвлечение осуществлялось как руками, так и бамбуковыми палочками. Других инструментах исполнитель касался только руками. [4]. Обобщая сведения из разных источников, С. Соронзонболд сообщает о 36-ти разновидностях ятги [13].

Г. Бадрах [4], Ж. Бадраа,[3] Л. Хэрлэн [15], С. Соронзонболд [13], Л. Эрдэнэчимэг [19] и Ч. Баасанху [1, 2] изучали ятга с исторической стороны. Ц. Цэрэнхорлоо [18], Г. Лхагвасурэн [6], Д. Нямсурэн [9], Б. Оюунбадрах и Ч. Амарбаясгалан [20] опубликовали учебные пособия, книги и исследовательские материалы по ятге. Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы обобщить представления о современном состоянии искусства ятгадах и определить его содержание.

В своей работе мы опираемся не только на сведения, почерпнутые из литературы, но и на записи видных исполнителей, которые хранятся в золотом фонде монгольского

радио, где сохранились передачи о мастерах игре на ятге и даже образцы занятий с учениками. Хотя эти материалы не дают исчерпывающей картины современного ятгадаха, но характеризуют бытование ятги до появления институциональных форм обучения. На основе анализа нотных текстов музыкальных произведений, образцов музыкальных инструментов и живого исполнительского мастерства ятгистов мы можем говорить о развитии искусства игры на инструменте с начала XX века до настоящего времени.

Ж. Бадра подчеркнул, что недостатки мастерства игры на музыкальном инструменте показывают, что музыкант не обеспечивает эстетических требований, предъявляемых к нему слушателями. Если музыканту не хватает исполнительского мастерства, он не реализует в полной мере замысел автора сочинения [3, *199*]. Исполнительское мастерство является "процессом, основанным на знании" [17, *84*] и способности интерпретации музыкальной идеи [11]. От музыканта неизбежно требуется хорошее владение всеми приёмами игры.

Любое искусство – способ приобщения человека к "красоте".[5, *70*] Оно всегда является процессом творения [15]. Ятгадах – как раз такой процесс, осуществляемый посредством красочного звука и создания с его помощью музыкальных произведений.

Средоточием высших достижений ятгадах-искусства является Государственный ансамбль песни и танца (Большой национальный театр). Здесь впервые было организовано систематическое институциональное обучение. До этого в практике монгольских музыкантов применялись три разновидности инструмента: ятга, ульзий ятга[1] и ятгалиг (смычковая разновидность инструмента). Все они нашли применение в практике ансамбля. Наши мастера усовершенствовали эти инструменты на основе исторических документов. Исполнение колыбельных песен на них такими выдающимися исполнителями как Магнайсурен, Чулуунхишиг, Тумур и Бутэд было записано на монгольском радио.

Рисунок 1. Ульзий ятга На переднем плане А.Магнайсурэн

Считается, что начало современного систематического обучения связано с приездом в Монголию корейского музыканта Ким Зон Ама, который привёз пять образцов ятги с тринадцатью струнами (в Корее такой инструмент называется каягым). Эти ятги имеют диапазон от соль большой октавы до ре третьей октавы и пентатоническую структуру[2]. Инструмент звучит на октаву ниже записанных нот. Позднее, по инициативе известных преподавателей З. Нарантуяа и А. Цолмон, стали импортироваться китайские инструменты с 21 струнами (по-китайски гучжэн). С того времени начался новый период развития репертуара монгольской ятги. Диапазон этого

---

[1] Ульзий ятга была создана в 1958 году мастером Б. Цэдэном. Длина 1 м 20 см, ширина 30 см, толщина 7-8 см, 13 струн. На верхней деке инструмента из можжевеловой древесины наносится рифленый ульзий-узор, (буддийский символ), окрашенный золотистой кленовой краской.

[2] Механика настройки ятги такова, что на ней можно получить любой звукоряд, однако непентатонные настройки используются редко.

инструмента – от ре большой октавы до ре третьей октавы. Металлические струны с шелковой обёрткой позволяют извлекать достаточно яркий звук. Настройка инструментов осуществляется при помощи кобылок (подставок под каждую струну отдельно) и колков. Регулировка делается специальным ключом. Композитор Н. Жанцанноров сочинил первый концерт для ятги такого типа, и это произведение присутствует в обучении и творчестве многих исполнителей до сих пор.

С 2000-х годов в практику музицирования вошли корейские диатонические ятги тоже с 21 струной, что открыло возможность исполнять западные сонаты и концерты. Монгольские, корейские и европейские произведения позволили поставить новые задачи повышения качества исполнительского мастерства. В 2009 и 2013 годах из КНДР импортировались диатонические ятги с 25 струнами, их диапазон ещё шире, а звучание богаче.

В последние годы в практику монгольских ансамблей вошла другая разновидность инструмента, созданная на основе найденного у южного подножия горы Жаргалант Гоби-Алтайского аймака образца безгрифного многострунного инструмента 1400-летнего возраста, условно названного "алтай ятга". Реставрированный немецкими специалистами экземпляр был в 2014 году привезён в Монголию и стал основой особого варианта ятги, вошедшего в современную практику (количество струн с развитием верхнего регистра инструмента довели до шести) [7]. Реставрирована также вертикальная ятга дворца Хубилай-хана на основе рисунков XIII века. Здесь тоже осуществлена модернизация: 7, 9, 11-ти струнные конструкции дополнили 21 и 23-х струнными разновидностями. Кроме того, была воссоздана по описанию, упомянутая в сутре Юаньской династии “аху их ятга”[3].

Как уже сказано выше, мы можем отследить процесс формирования мастерства игры на ятге на протяжении последнего столетия. Хотя в начале XX века история ятги была фактически неизвестной, известные музыканты жили и действовали. Например, даригангийский арат Дамдин-Очир умел играть на разных инструментах, в особенности хорошо владел ятгой, поэтому он был приглашен в дворец Богдыхана и стал знаменит как “жёлтый музыкант Богда”. После народной революции появилось много талантливых исполнителей, в частности, улиастийский Сандаг [12], Оюунбилэг из аймака Их шавь и Пурэв, из нынешнего Баинхонгорского аймака. По приглашению Центрального Государственного театра Пурэв приехал в Улан-Батор в 1936 году и обучал игре на ятге таких музыкантов, как Б. Цэнд, Н. Санжид и Д. Лувсаншарав. Его ученики воспоминали: “Когда учитель играл на ятге мы не понимали как двигаются его пальцы”. Это свидетельствует о том, что среди монголов были выдающиеся ятгисты [15, *62*].

Долгое время не существовало стандарта ятги, поэтому даже в 1950-х годах техника игры на ней не была одинаковой. Обучение осуществлялось только начальное. Дальше каждый совершенствовал своё мастерство как мог. В 1956 году во время совещания работников культуры и искусства была поставлена задача создания методики систематического обучения на ятге. Для этого пригласили преподавателей из КНДР. На вопрос, почему именно оттуда, одна из первых учениц Д. Нарантуяа ответила: “Когда мы начали учиться, ученики старшего преподавателя – Б. Цэдэн А. Магнайсурэн и С. Бутэд – старались получить советы и от нашего учителя. Тогда мы стали следить за их успехами. Они очень быстро учились, и их пальцы стали ловкими. Монгольские учёные решили пригласить ещё специалиста из КНДР, где ятга имела одинаковое происхождение с нашей, а методика освоения инструмента – такую же логику" [8]. Мы должны поблагодарить своих учителей.

---

[3] Этот инструмент в современной практике фактически выступает как более крупная разновидность алтай-ятги.

В начале обучения преподаватель Ким Зон Ам предлагал ученикам корейские музыкальные произведения малой формы. Кроме того, он сам сочинил упражнения разной трудности по конкретной системе и использовал их в своей педагогической практике. Позднее он выучил монгольские народные песни и сделал их аранжировку для преподавания.

Технические приёмы Ким Зон Ама:

1. простой щипок;
2. двойной щипок (последовательное повторение звука на каждой струне);
3. простой щелчок;
4. двойной щелчок (последовательное повторение звука на каждой струне);
5. одновременный щипок (извлечение звуков на двух струнах одновременно);
6. продолжительное щипание (последовательное извлечение двух звуков на разных струнах разными пальцами);
7. простой щипок и щелчок (последовательное применение щипка и щелчка на одной струне);
8. двойные щипок и щелчок (последовательное применение щипка и двух щелчков);
9. форшлаг и основной звук (извлекается вторым и первым пальцами сверху вниз);
10. тремоло на одной струне;
11. форшлаг снизу вверх (возможно скачком);
12. двойной форшлаг и основной тон (извлекается вторым, третьим и первым пальцами);
13. пиццикато (щипок с большим отрывом пальца);
14. щипок левой рукой в основной игровой части;
15. щипковый перебор первым, вторым, третьим и четвёртым пальцами;
16. щипки двумя пальцами одновременно правой рукой с немедленной заглушкой торцевой стороной ладони левой руки;
17. вибрато левой рукой за подставкой;прижим струны для получения изменённого тембра (звуки извлекаются как с левой так и с правой стороны от подставки, в нужный момент прижатие струны с левой стороны позволяет кратковременно перестроить струну при звукоизвлечении с правой стороны от подставки) [7, *64*].

Ятгист традиционно играл в основном правой рукой. Левой руке отводилась вспомогательная роль обеспечения вибрато. Музыкант редко пользовался левой рукой для звукоизвлечения. Мы можем предполагать, что это является изначальной техникой игры, поэтому приёмы Ким Зон Ама можно считать исчерпывающим набором средств в каноне музицирования на ятге.

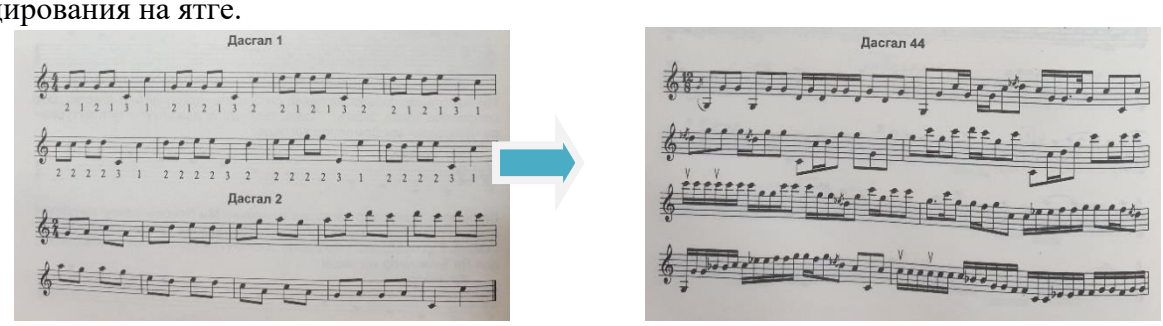


Рисунок 2. Упражнения, написанные Ким Зон Ам

С 1960-х годов наши известные композиторы начали сочинять пьесы в малых формах. Известное сочинение “Хэрлэн голын унага” ("Жеребёнок реки Керулен") Л. Мурдоржа было одним из них. Студентка того времени Д. Нарантуяа исполнила его. По её словам, оно было единственным концертным произведением для ятги. Позднее Г. Цэрэндорж, Ц. Сухэ-Батор и другие авторы создали свои опусы и постарались обогатить

нашу учебную программу. Ятгисты исполнили “Хэрлэн голын унага” основной техникой, такими приёмами как щипок и двойной щелчок по октаве. “Хэрлэн голын унага” было первым произведением, в нотах которого отмечены музыкальные выражения и специальные знаки для обозначения штрихов.

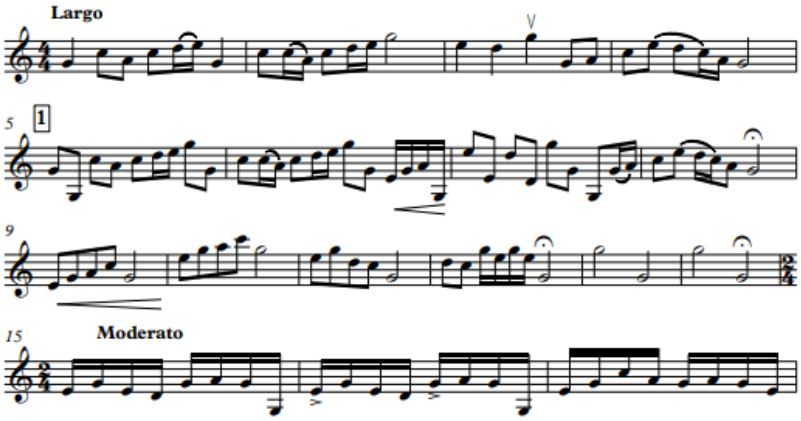


Рисунок 3. Начальный фрагмент пьесы “Хэрлэн голын унага”

В 1968 году студентки Д. Алтантуул и Д. Нарантуяа впервые исполнили Концерт для двух ятг Мурдоржа. Позже композиторы Г. Чимэддорж, Л. Мурдорж, С. Бутэд, Д. Жанчив, Ж. Мэнд-Амар, Б. Наранбаатар, Ц. Цэрэнхорлоо, С. Батмунх и Г. Чойжилжав сделали аранжировки народных песен и сочинили концерты, обогатив репертуар. Тем не менее, исполнительское мастерство ещё не приобрело нового качества. Это связано с ограниченным диапазоном самого инструмента.

С 1971 года ятгисты начали аранжировать и исполнять классические европейские произведения. В это время приехали советские преподаватели, привезли западные музыкальные произведения малой формы: пьесы, экосезы, мазурки и гавоты были записаны так, что потребовалось расширить возможности в технике левой руки. Таким образом, исполнительское мастерство продвинулось в какой-то мере. Примерно в те же годы была импортирована китайская ятга (гучжэн) с 21 струной. Благодаря этому появились новые техники игры. Применяя всё это, монгольские композиторы создали крупные произведения, которые дали новые возможности для выявления возможностей инструмента и выражения мастерства ятгистов. Например, в сочинённом в 1990 году первом концерте Жанцаннорова, в его медленной части, главная тема исполняется правой рукой с аккомпанементом в левой. Это повысило роль левой руки и потребовало развития техники одновременной игры двумя руками [14, *366*].

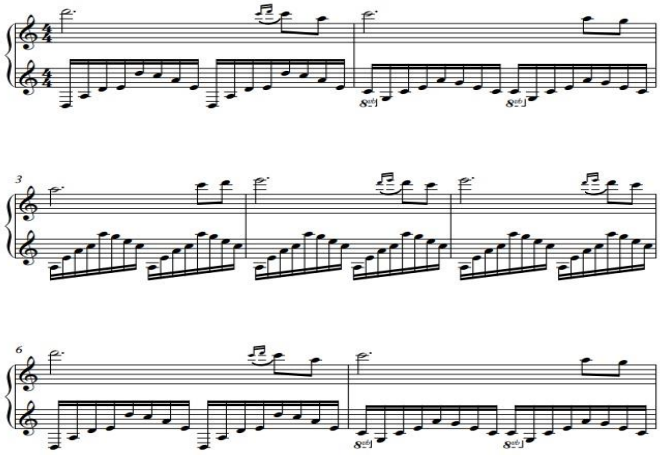


Рисунок 4. Медленная часть первого концерта-симфонии для ятги Жанцаннорова.

В ряде произведений композиторы создали возможности для ансамблевого развития ятгадах-искусства, создав пьесы для двух инструментов. Композиция “Дурсамж”

("Воспоминение") Ч. Мунх-Эрдэнэ, в частности, обогатила исполнительские ресурсы. Были внедрены новые техники:

1. перемещение подставки во время игры;
2. игра за подставкой при одновременном звукоизвлечении в основной игровой части инструмента;
3. тремоло по заглушенным струнам;
4. "цвирканье" вдоль струны за подставкой.
5. "цвирканье" вдоль струны с последующим щипком в основной игровой части инструмента;
6. трение ладонями по струнам в основной игровой части (эффект шума ветра);
7. игра по заглушенным струнам;
8. остинатная игра левой рукой на низких струнах в основной игровой части инструмента при одновременном звукоизвлечении правой рукой в обычной позиции.

Хотя сегодня мы пользуемся китайскими 21-струнными инструментами, в результате длительного переосмысления их возможностей в Монголии сложилась особая национальная техника игры на них. В связи с развитием ятгадах-искусства, стало возможным сравнить китайские и монгольские приёмы игры. Основная техника исполнения на гучжэне четырьмя пальцами, на которые надеты кольца с плектрами (искусственными когтями), расположенными над струнами, то есть китайские музыканты играют, ударяя изнутри и снаружи с помощью плектров, расположенных прямо над струнами. Монгольские музыканты перенесли правую руку к месту прикрепления струн к корпусу инструмента и стали извлекать звуки, прижимая подушечки пальцев к струнам и извлекая звуки, щипля и щёлкая по струнам.

С 1960-х годов китайцы начали развивать исследование инструмента гучжэн по стадиям его исторического развития. Они создали новые техники на основе традиционных способов игры и улучшали плектры, разработали знаки для записи приёмов звукоизвлечения. Это резко изменило репертуар и мастерство исполнителей. Одно из больших достижений исследования заключается в том, что были обнаружены девять самобытных местных типов и диалектов в инструментальной и песенной практике. Видный китайской музыкант Цао Жэн отмечал: “Девять направлений музицирования широко распространились на территории Китая, они вступили во взаимодействие и создали новые своеобразные местные разновидности.” [16, *70*].

Рассмотрим подходы к формированию репертуара. В начале обучения в классах преподаватель Ким Зон Ам сам сочинял и преподавал упражнения и маленькие пьесы, аранжировал корейские и монгольские народные песни для ятги.

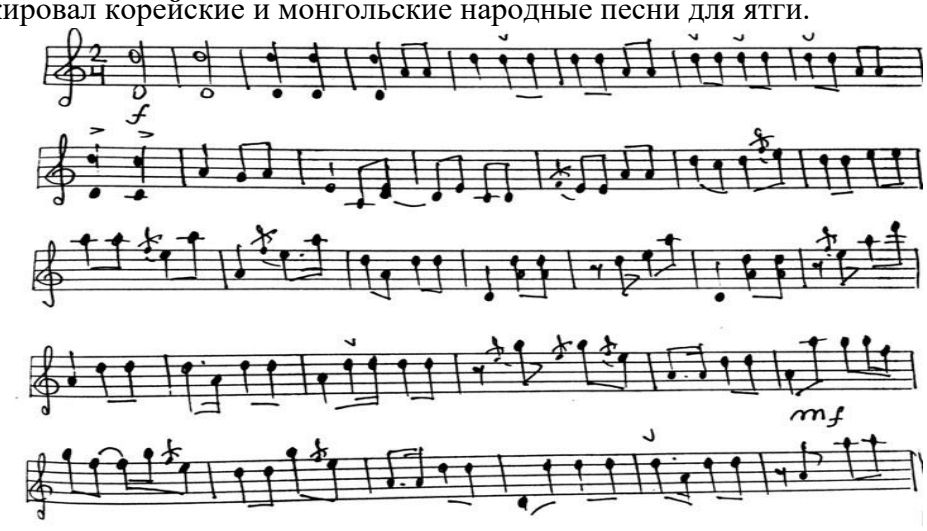


Рисунок 5. “Онхея”. Корейская народная песня. Записал Ким Зон Ам.

В репертуаре 1961-1968-х годов были корейские народные песни, например, “Онхея”, “Пальканга”, “Весенная песня”, “Гуразы”, Катура тарён”, “Янсан до”, “Ариран” и такие маленькие пьесы как “Детский танец”, “Весна Пхеньяна”, “Первый факел”, а также произведения монгольских композиторов, таких как Цэрэндорж (“Группа народных песен”, “Золотая мелодия” и “Танец сэвгэр”), Шарав (“Две народной песни”), Мэнд-Амар (“Бурятская песня”) и Мурдорж (“Хэрлэн голын унага”).

С 1971 года для обогащения репертуара стали внедряться аранжировки произведений советских и западноевропейских авторов. Например, “Концертная полька” А. Андреева, “Гавот” А. Госсека, “Мазурка” А. Бакланова и так далее.

Одна из первых ятгисток Д. Нарантуяа внесла особый вклад в развитие репертуара ятги. Во время учёбы она сделала аранжировку монгольских народных песен для дуэта, трио и квартета. Это было новым делом, стало фундаментом современного исполнительства. Её маленькие пьесы, упражнения и аранжировки занимают главное место в репертуаре начинающих ятгистов.

С 1990 года репертуар стал развиваться обособленно в учебном и сценическом (виртуозном) направлениях. В репертуаре появились свыше 30-ти концертов и других крупных произведений современных монгольских композиторов (Жанцанноров, Чинзориг, Шарав, Мунхболд, Алтангэрэл, Ульзийбаяр, Эрдэнэбат, Ариунбол, Мунх-Ертунц и другие).

Если рассмотреть репертуар для сольного музицирования по типам инструментов, он выглядит следующим образом:

Репертуар для 13-ти струнной ятги в половине случаев составляют произведения монгольских композиторов, около трети – произведения советских и западных авторов, оставшаяся доля – аранжировки народных песен.

Репертуар 21-струнной ятги имеет несколько иную пропорцию. Доминируют (более 60 процентов) произведения монгольских композиторов крупных и малых форм. Около трети – традиционная музыка различных азиатских народов для инструментов, родственных ятге. Оставшиеся восемь процентов – аранжировки народных песен.

С начала XX века обучение на монгольских народных инструментах формировалось и обогащалось. Если вначале в репертуаре ятгистов преобладали монгольские народные песни, то позднее основное место в нём заняли концерты, сонаты, вариации и другие произведения крупной формы. В течение XX века были опубликованы многие научные материалы музыковедов и ятгистов-практиков, а мастерство наших музыкантов повысилось. Тем не менее, осмысление исполнительского искусства, изучение письменных способов фиксации музыкального текста в исторических документах недостаточно. Конечно, Мунх-Эрдэнэ описал 31 способ игры на ятге и указал виды их фиксации в своем труде “К вопросу о настройках и записи ”, однако эта работа является исключительным опытом [7].

Завершая работу, мы хотели бы подчеркнуть, что стремились определить понятие и содержание ятгадах-искусства целостно, во всех составляющих.

Исполнительское мастерство. В начале классного обучения исполнение осуществлялось правой рукой, особенно вторым пальцем, а вибрато делали левой рукой. В настоящее время исполнение осуществляется двумя руками в равной степени, большей частью с применением первого – четвёртого пальцев обеих рук. Хотя это, с одной стороны, является прогрессивным итогом развития исполнительского мастерства, с другой, становится причиной забвения традиционной техники, исчезновением методов тонкого применения вибрато, искусного движения левой рукой, благодаря которым раньше делались украшения, сейчас почти забытые. Это несомненная потеря. Таким образом, многие ятгисты и преподаватели игры на инструменте считают необходимым сохранять требование проводить обучение в обеих системах – традиционной и современной.

Репертуар. Мы ознакомились с 226 записями сочинений для ятги монгольских и зарубежных авторов, в том числе, рассмотрели 51 произведение для инструмента с 13 струнами соло, 79 – для ятги с 21 струной соло, 47 композиций для ятги с 25 струнами соло и 45 – для ансамблей разных составов с участием ятги. Благодаря этому, можем уверенно говорить, что в результате усердных трудов многих поколений композиторов, исполнителей и преподавателей репертуар стал богат и разнообразен. Он постоянно расширяется. Это свидетельствует о востребованности нашего инструмента в музыкальной практике.

Инструмент. В начале XX века ятга использовалась относительно мало. Видимо, для тогдашней культуры этого было достаточно. В 1950-х годах мастера создали несколько образцов инструментов на основе исторических документов. Они сохраняются в Большом национальном театре искусств. Но с 1961 года корейские аналоги с 13 струнами, а с 1990 года – китайские с 21 струнами и корейские с 23 струнами стали широко использоваться для обучения и творчества, вытеснив прежние образцы. В последние годы, в результате интенсивного исследования инструментов, разновидностей ятги стало ещё больше. Музыкальные коллективы обогатились ятгой ханского дворца, аху-ятгой и алтай-ятгой, созданными по описаниям в исторических памятниках. В целом, сейчас несомненно сложилась особая ветвь монгольского национального творчества, называемое ятгадах-искусством. Она, наряду с исполнительством на моринхуре [21] и лимбе [22], занимает важное место в развитии национальной музыкальной культуры Монголии.

Рисунок 6. Алтай-ятга.

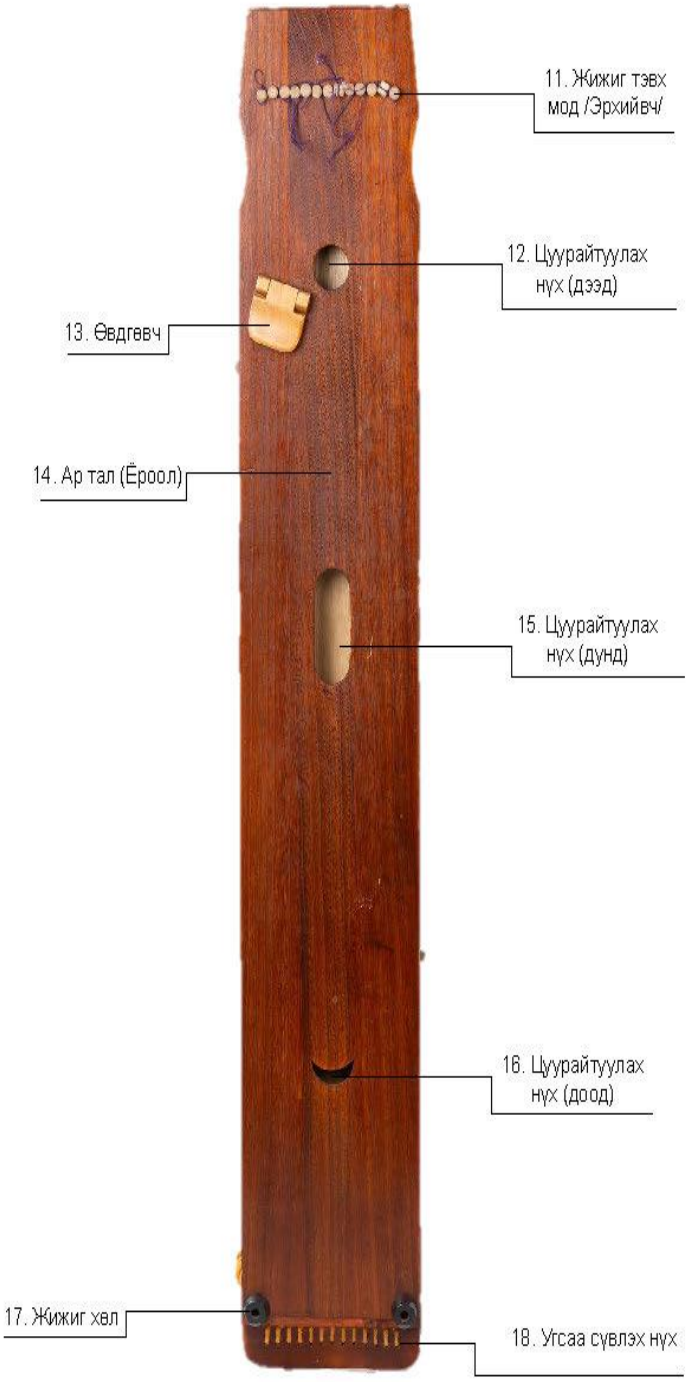


Рисунок 7. Ятга. Нижняя дека.

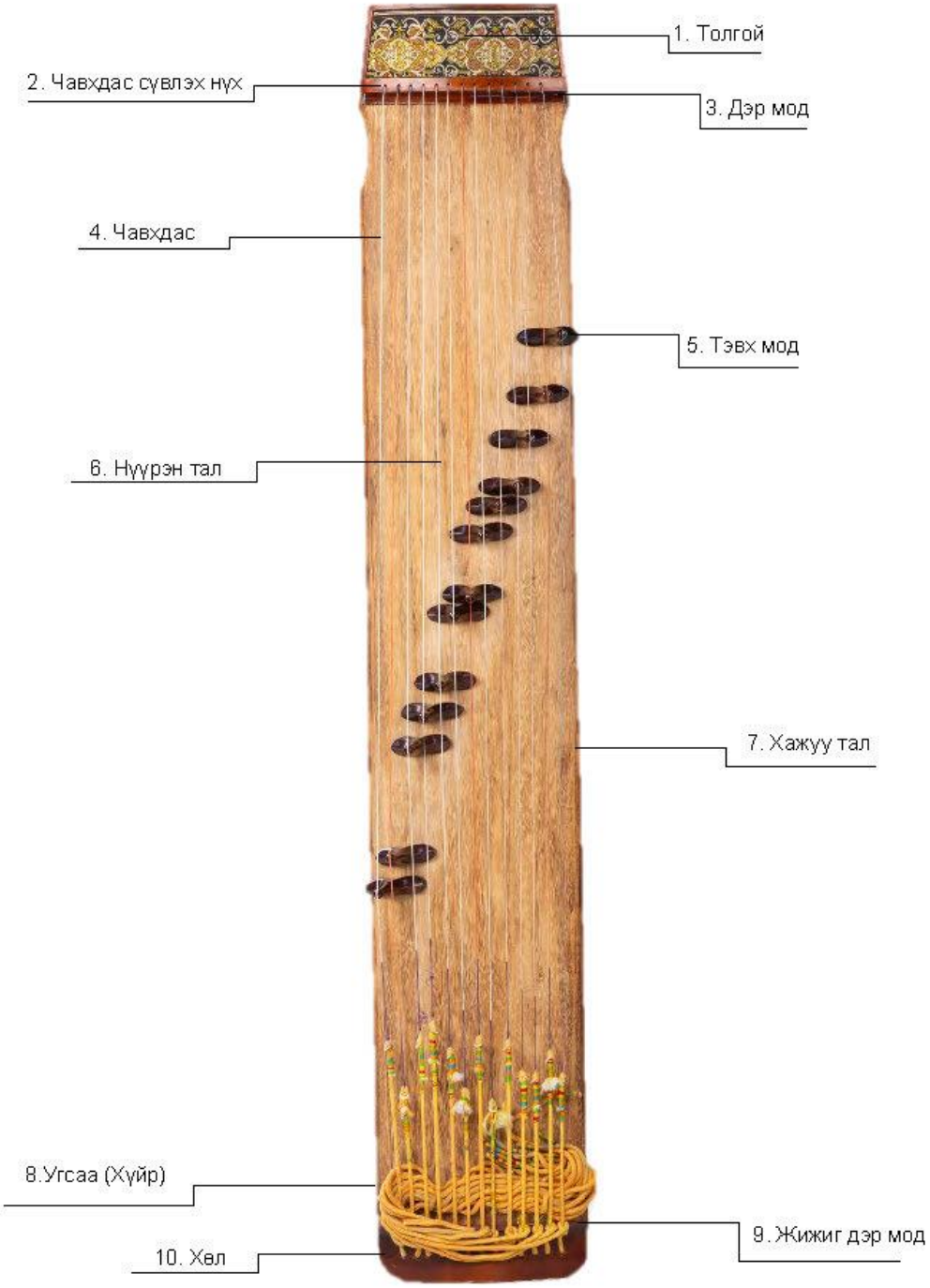


Рисунок 8. Ятга. Верхняя дека.

Литература

1. Баасанху Ч. Монгол ятга ба Солонгосын каяагымын харьцуулсан судлагаа. Диссертаци. - БНСУ., 2014
2. Баасанху Ч. Ятга хугжмийн сурах бичиг. - УБ., 2008
3. Бадраа Ж. Монгол ардын хугжим. - УБ., 1998
4. Бадрах Г Монголын хүгжмийн туухээс. - УБ., 1960
5. Дорждагва Т. Урлагийн философи. - УБ., 2016
6. Лхагвасурэн Г. Ятгын сурах. - УБ., 2003
7. Мунх-Эрдэнэ Ч. Ятгын хуг, хуглэгээ ба тэмдэглэгээний асуудалд. Магистрын судалгааны ажил. - УБ., 2016
8. Нарантуяа Д. *Интервью автору настоящей статьи (Улан-Батор, 2021.05.09) Рукопись..*
9. Нямсурэн Г. Ятгын уянга. - УБ., 2016
10. Отгонтуяа Ё. Ятга, ятгадах урлагийн ур чадварын асуудалд. Магистрын судалгааны ажил. - УБ., 2008
11. Оюунбадрах Б. Тугулдур хуурын зохиолыг боловсруулах асуудал. - УБ., 2016
12. Сандаг Д. Мартагдашгуй он жил. - УБ., 2011
13. Соронзонболд С. Монгол ятга тэнгэрийн хугжим болохын учир. - УБ., 2016
14. Хугжим. Соёл, урлагийн тайлбар толь IV. - УБ., 2018
15. Хэрлэн Д. Монгол ардын хугжмийн туухээс. - УБ., 2009
16. Цао Жэн “Орчин үеийн ятгын урсгал бүлгийн тухай судалгаа” Ардын дуу хөгжим – 2009
17. Цэвэгсурэн Ц. Лимбэ, лимбэдэх урлагийн судалгаа. Диссертаци. - УБ., 2018
18. Цэрэнхорлоо Ц. Ятга хугжмийн сурах бичиг. - УБ., 1987
19. Эрдэнэчимэг Л. Монгол гүр дууны гүн эгшиглэнгийн увидас. - УБ., 2001
20. Ятга найрал хөгжмийн концертууд. Оюунбадрах Б, Амарбаясгалан Ч. - УБ., 2018
21. Зульцэцэг Э. О повторности как основе игры на моринхуре // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2022. №4. – С. 12-21.
22. Цэвэгсурен Ц. Вопросы изучения игры на монгольской флейте-лимбе с применением техники непрерывного дыхания // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021. №4. – С. 50-55.

Перевод с монгольского О.Ч. Шагдуровой

Ch.Amarbayasgalan
B.Oyunbadrakh

The Mongol Yatgadakh Art today

Abstract. The article defines the concept of yatgadah, which includes the actual art of playing the yatga, the classification of varieties of instruments, the technique of sound production, forms of training, methods of creating a repertoire, information on the history of performance. Based on the works of Mongolian researchers, as well as the personal experience of the authors, the content of modern yatgadah art is characterized. In particular, for the first time in the scientific literature, the full range of all the techniques of playing the yat-gong is presented, the stages of the history of performance during the twentieth century are outlined, the variants of the instrument constructed in different years are characterized, their connections with the organological process of Korea and China. The authors provide detailed information about the creation of the repertoire for the ytga by the composers, identified the contribution of outstanding performers and teachers.

Keywords: Art of play of yatga, music instrument, repertoire, mastering, Mongol folk tradition, composers create

Сведения об авторах:

Човжоо Амарбаясгалан, магистр музыковедческих наук, преподаватель по классу ятги Монгольского государственного университета культуры и искусств

e-mail: amaraa_yatga@yahoo.com

Баянжаргалын Оюунбадрах, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, академический секретарь института музыки Монгольского государственного университета культуры и искусств

e-mail: b.badrakh@yahoo.com

Information about of the authors:

Chovjoo Amarbayasgalan, Master of Musicology, a teacher in the yatgi class of the Mongolian State University of Culture and Arts

e-mail: amaraa_yatga@yahoo.com

Bayanzhargalyn Oyuunbadrakh, Ph.D. in Arts, Academic Secretary of the Musical Institute, Mongolian State University of Culture and Arts

e-mail: b.badrakh@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.11.2.004

Сауле Утегалиева

ГОРЛОВОЙ ЗВУК В МУЗЫКЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Аннотация. Данная статья посвящена изучению горлового звука и разным его проявлениям в инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюркских народов. Автор рассматривает предпосылки к появлению горлового звука (низкого и высокого с фальцетными призвуками) в музыке тюркских народов, как эстетически значимого элемента музыкальной деятельности (1), имеющего широкое использование в эпосе (2) и инструментальной музыке, включая горловое пение (3).

Горловой звук в общетюркском контексте может служить своеобразным темброфоническим звукоидеалом. Он неотделим от понятия национальной (этнической) идентичности.

Ключевые слова: горловой звук, *жыр, кай, топшуур, кобыз*

Традиционная музыка тюркских народов разнообразна по своему звучанию. Одна из характерных ее особенностей – наличие горловых звуков. Они представлены по-разному: в качестве важной тембровой составляющей в эпическом сказании (у алтайцев, хакасов, каракалпаков, казахов), а также в виде самостоятельного феномена – горловом пении (у башкир, тувинцев)[1.] Кроме того, горловые звуки используются в лирике у туркмен и у узбеков. В данном случае автор ограничивается рассмотрением горловых звуков в эпосе и инструментальной музыке преимущественно у тюркских народов Центральной Азии.

В свете сказанного, особое значение приобретают вопросы происхождения горловых звуков, степени их распространенности, а также значимости в музыкальной культуре. Думается, в прошлом они встречались в музыке всех тюркских народов, а в настоящее время сохранились лишь у некоторых из них. Более того, оценить природу горлового пения у башкир и тувинцев, горлового звука в музыке ряда народов Южной Сибири можно только в общетюркском контексте, при сравнении с другими сходными явлениями.

В работе используется комплексный подход, позволяющий рассматривать горловой звук во взаимосвязи со средой обитания тюркского этноса, типом хозяйства, а также языковыми факторами. Интерес к исторически разным пластам народной инструментальной музыки, поиск сходства и различий обуславливает обращение к сравнительно-типологическому, сравнительно-историческому методам. Привлекается разнообразный музыкальный материал, включающий не только стили горлового пения, но и пьесы для башкирского *курая* и казахской *сыбызгы* (тип открытой продольной флейты), якутского, тувинского *хомуса*, кыргызского *темир-комуза* (варганы) и других тюркских музыкальных инструментов.

Особый интерес представляют труды, посвященные тюркскому героическому эпосу [26; 9], а именно музыкальной его части. Речь идет об алтайской, хакасской [14; 38; 33; 16], а также каракалпакской [2], казахской [17; 8; 34] его разновидностях.

Разумеется, горловое пение у тюркских и монгольских народов привлекало внимание ученых, начиная с середины XIX века. Оно рассматривалось всесторонне: от первых общих заметок и впечатлений в рамках народной инструментальной музыки [6; 3]

[1] Нередко эпос у алтайцев и хакасов относят к горловому пению [36]

до дифференцированного, более системного изучения [18; 31]. В работах С. Рыбакова, а позже Л. Лебединского приводятся сведения о башкирском *узляу* и его исполнителях [27; 19]. Если в фундаментальном труде А. Аксенова [3] впервые дано научное описание тувинского горлового пения, его видов, включая нотную фиксацию образцов, то в монографии З. Кыргыс [18] оно представлено в новом ракурсе, в разнообразии своих стилей.

Другой важный аспект – музыкально-акустическая основа горлового пения и ее связь с натурально-обертоновым рядом [11; 31]. Неоднократно предпринимались попытки в изучении механизма звукообразования [36]. Лишь позже, уже в XXI веке с развитием современных технологий впервые появилась возможность компьютерного измерения нижнего тона и верхних обертонов [13]. Данный феномен рассмотрен в контексте общей звуковой системы тюркской народной инструментальной музыки [35].

Кроме того, горловой звук, голос и, в целом, голосовой аппарат могут использоваться ряду других видах инструментальной музыки. Так, игра на варганах (у якутов, тувинцев, казахов, киргизов и других) невозможна вне голосового аппарата; а в кюях для башкиркого курая и казахской сыбызгы используется голосовой бурдон. Автор обращается к научным изысканиям, связанным с изучением варганной, курайной, сыбызговой, кобызовой музыки, а также и других инструментальных традиций тюркских народов [4; 11; 10; 22].

В сравнительном плане привлекаются работы по монгольской народной музыке [30], в том числе горловому пению (хоомей) [39; 40; 41].

Методологическое значение имеют исследования российских ученых, посвященные феномену музыкального звука в целом, его строению, соотношению высотного и тембрового компонентов [21; 25; 24].

Обратимся к вышеобозначенным направлениям.

1. ***Предпосылки в появлении горлового звука (низкого и высокого)***

Согласно сохранившимся легендам, а также по представлениям народных музыкантов (*узляучи, хомейджи*) горловой звук встречается в окружающем природном мире. Среда обитания тюркского этноса – преимущественно горно-степные районы Евразии. Звуки в горах и в степи имеют свои особенности. Не случайно, различают несколько видов *каргыраа* (один из стилей тувинского горлового пения): «пещерное» или «горное» (*кожагар каргыраазы*) и «степное» (*хову каргыраазы*). В зависимости от места исполнения (на склонах гор, в степи или на сопках) пением «можно расположить к себе хозяина – духа местности» [18, *68*].

Горловые звуки, воспроизводимые в алтайском, хакасском героическом эпосе, а также в стилях башкирского, тувинского горлового пения, возникли в глубокой древности как ***искусство звукоподражания***. В них имитируются разнообразные звуки природы – шелест, шум ветра, журчание водопада, пение птиц, эффект эха в горах [18, *62*; 39, *37-39*; 40, *61*]. Звучание алтайского *кая* напоминает «песню ветра в ущелье», в котором слились воедино «голос и гудение струны» [топшуура – С.У.] [37, *47*].

О звукоподражательности свидетельствуют названия горлового пения у тувинцев и башкир: *каргыраа* (с тув. досл. – хрипеть), *борбаннадыр* (от сл. *борбанна* – перекатывать), *хоомей* (с тув. досл. – гудеть), *эзенгилээр* (от слова *эзенги* – стремена), *сыгыт* (с тув. досл. – свистеть), а также *узляу* (с башк. букв. – тянуть). Название *узля*у указывает на непрерывность звучания (*узып тарту*).

Горловой звук использовался в ритуально-обрядовой практике тюркских и монгольских народов. В прошлом он имел ***сакральное, магическое*** значение: мог выполнять охранительную функцию, отпугивать злых духов. Примечательна легенда о верблюдице, потерявшей верблюжонка. Голос ревущей верблюдицы воспроизводится в *каргыраа*, бытовавшем среди погонщиков верблюдов [18, *57*], а также в игре на казахской сыбызгы [31, *4*], на монгольском моринхуре [41, *10*].

Термины *кай, хай*, используемые у алтайцев и хакасов, связаны с сакральными пластами культуры [38, *50*]. С одной стороны, слово *кай* характеризует эпос (*кайларит* – речитирует по-сказительски), с другой, его содержание значительно шире. Оно обращено к живой природе, миру птиц, языку духа (см. «парить, скользить по воздуху, по поверхности воды») [28, *179-180*]. Соответственно, сказитель *кайларит* его (духа) голосом, маскируя собственный [38, *50*]. Отсюда пение неестественным, хриплым низким или зажатым верхним звуком.

Кроме того, такими средствами указывается на магические свойства человеческого (мужского) голоса, способного, по общетюркским представлениям, воздействовать на окружающий мир [15, *138*]. Стоит пояснить, что стили горлового пения у тувинцев, башкир, монголов, эпос у алтайцев, хакасов, каракалпаков, казахов в прошлом осваивались преимущественно мужчинами[2].

Среди факторов, обусловивших распространенность горлового звука, укажем и на *языковые предпосылки*. Отметим наличие в тюркских языках тембровых вариантов задненебных гортанных (фарингальных) согласных – ***к/қ, г/ғ, h***, а также носовой ***ӈ***, не имеющих соответствий в русском языке [23, *37-38*]. Эти согласные придают звучанию языка специфический гортанный оттенок. При этом фарингализированные ***қ, ғ, h*** – по сути являются твердыми вариантами мягких согласных ***к*** и ***г***.

2. *Горловой звук в музыке эпоса*

Эпос у тюркских народов представлен большими (*дастаны*) и малыми (*терме, желдирме, толгау*) формами. Если в западном ареале тюркского мира эпические сказания обозначаются термином *жыр*, то у восточно-тюркских племен – *кай*, *хай*. Интересно, что термины *жыр* и *кай* оказываются синонимически близкими, поскольку предполагают особую горловую манеру пения. Слова и выражения *жыр-кай, жырла-кайла, жырау жырлайды, жырламак* по отношению к эпосу подразумевают сказывание, «говорить речитативом» [7, *235*].

Горловой звук используется *в алтайском и хакасском героическом эпосе*. У алтайцев *кай* исполняется в сопровождении *топшуура* (чашечно-шейковая лютня), у хакасов *хай* – под аккомпанемент *чатхана* (вид цитры).

По манере интонирования различают три стиля: *куулап кайла* («гудящий кай»), *каргырлап кайла* («хрипящий кай»), *сыгырты кайла* – «свистящий кай» [5, *11*][3]. Их названия указывают на сходство со стилями горлового пения у тувинцев (*каргыраа, сыгыт*). Кроме того, термины *кай-хай*, получившие распространение у многих тюркских народов Южной Сибири, определяют «прежде всего «горловую» форму эпической звукоподачи» [38, *50*][4].

Алтайский *кай* является эталонным для изучения тюркского героического эпоса в целом. В нем нашли отражения все основные черты, характерные для этого вида музыки и у других тюркских народов. Для него (*кая*), как одной из форм магического пения (Шейкин), показательны вступительный инструментальный наигрыш, речитативная декламация на одном низком, хриплом тоне [32, *44*], переходящим в «вокализ» на «свистящей флажолетной» форманте, а также речитативная тирада (от 3 до 10 строк) на том же тоне с последующим его октавным понижением. Несмотря на имеющиеся стили алтайского эпического пения, все эти разделы повторяются в разных вариантах. Вокализация обычно без слов осуществляется на разные фонемы и слоги; *а, йа, о, ȍ, ӱ, ой* [38, *66*].

---

[2] У башкир женщины также могли исполнять *узляу*.

[3] Эпос у южных алтайцев звучит под аккомпанемент смычковых *(икили*), а у северных – щипковых (*комуса* или т*опшуура*) инструментов [34, *51*].

[4] Как показывают исследования, эти термины встречаются у монгольских (ойраты, калмыки) и угорских (ханты, манси, обские угры) народов [38, *50*].

Хакасский *хай* близок алтайскому. К сожалению, ни тот, ни другой вид эпоса не изучались компьютерным способом, поэтому сложно сказать, какие здесь используются форманты, что представляет собой спектр звука. Надо полагать, что механизм звукообразования здесь сходный с тувинским горловым пением. В данном случае, важным представляется как сам этот низкий горловой звук с вибрирующими призвуками (*кайларга*) [26, *197*], так и его расщепление («вокализация»).

Эпические сказания у каракалпаков и казахов исполняются в сопровождении *кобыза* и *домбры* (двухструнных смычкового и щипкового хордофонов).

Среди крупных эпических поэм особое место занимают *дастаны* – развернутые поэтические сказания, сочетающие в себе «прозу, стихи и музыку» [2, 16]. Если эпос у казахов и каракалпаков называется *жыр*, то их создатели – *жырау*, а исполнители – *жыршы*. Активно бытуют образцы героического («Кобланды», «Кероглы», «Алпамыс», «Кырык кыз», «Едиге» и другие) и лироэпоса («Кыз-Жибек», «Козы-Корпеш – Баян-сулу»). Ареал их распространения весьма разнообразен.

Горловой звук используется в эпосе у каракалпаков и казахов (кармакчинская традиция). Так, в Каракалпакстане один из способов интонирования при исполнении дастанов – «горловой», вносящий определенную тембро-звуковую окраску в звучание. В традиции его определяют как «*жырлау*» (петь «внутренним, закрытым голосом»). В процессе выступления *жырау* демонстрирует свое искусство не только в игре на кобызе, но и в пении. Если «прозаические разделы излагаются естественным голосом, то музыкально-поэтические в гортанной [горловой – *С.У.*] манере, что придает мелодии чрезвычайно высокий уровень напряжения и экспрессии» [2, *28*]. Сказитель исполняет эпос сдавленным, неестественным голосом с хриплыми, фальцетными призвуками в высоком регистре, что отдаленно напоминает *сыгыт* – один из стилей тувинского горлового пения. В эпическом интонировании каракалпакских *жырау* вокализный распев отсутствует.

Вероятно, у каракалпаков сохранилась одна из самых древних сказительских традиций, когда *жырау* исполняет дастан в сопровождении смычкового *кобыза*. «Аккомпанируя себе на кобызе с волосяными струнами, который благодаря своеобразному тембру и протяженному звуку контрастирует гортанному [горловому – *С.У.*] пению, сказитель создает особый архаичный звуковой мир (музыки), завораживающий и притягивающий внимание слушателя» [2, *28*]. Мелодии дастанов называются *нама*.

Интонационный строй сказания – речитация жырау и аккомпанирующая партия кобыза представляют особый интерес. Здесь сохранились реликты прошлого, интонационно-ритмические стереотипы, которые еще практически не исследовались.

У казахов традиция исполнения эпоса с кобызом стала исчезать уже к середине XIX века. И лишь ближе к концу XX века сложились условия для ее возрождения. В основном в сопровождении кобыза исполняются песни.

В настоящее время эпические традиции у казахов активно бытуют в Мангыстау и на Сыр-Дарье (Кызылординская обл.). Если в первом случае эпические формы связаны в основном с инструментальной (домбровой), то во втором – также и с кобызовой музыкой[5]. Именно здесь (на Сыр-Дарье) были записаны кюи Коркыта – первого шамана, сказителя, наставника огузских племен, создателя кобыза [34, *256*]. Получили распространение эпические сказания на восточные сюжеты.

Кроме того, в Кармакчинском районе Кызылординской области сохранилась «древняя традиция пения эпоса с горловыми призвуками (*комеймен жырлау*)» [34, *255*]. Один из ярких ее представителей – А. Алматов (1956 г.р.). Эпическое интонирование

---

[5] Более того, «побережье Сыр-Дарьи является местом ставки правителей Огузского каганата, что, видимо, оказало влияние на сохранение и развитие эпической традиции в данном регионе» [34,.*256*].

кармакчинцев сходно с пением каракалпакских жырау: оно производится сдавленным горлом с использованием фальцетных призвуков в высоком регистре. Домбре принадлежит особое место в создании формы дастана (см вступительные, заключительные, а также связующие разделы). Будучи сложным и развитым, домбровое сопровождение гибко следует за голосом.

Используется семи-восьми или одиннадцатисложный размеры. Каждая тирада обычно заканчивается голосовым распевом на асемантические слова. Мастерство сказителя проявляется уже во вступлении к эпосу (*жыр бастау*) [34, *257*].

Эпические напевы называются *макамами*[6] «В исполнении эпоса сказители используют 10-15 макамов» [34, *255]*. Их амбитус небольшой, связан со словом. Однако в развитии и заключительных распевах на асемантические слова, исполняемые зажатым горлом, звуковой диапазон расширяется. Обычно сказители прекрасно владеют инструментом. Их голос с домброй образуют единое целое.

3. Горловой звук в инструментальной музыке тюркских народов

На некоторых музыкальных инструментах тюркских народов используются хриплые, звеняще-жужжащие, шипящие призвуки. Они неотъемлемы от самого их звучания и выступают «естественной» оболочкой. Речь идет о так называемым «внемузыкальном», этнически характерном компоненте. Среди них *хомус* (варган), *курай,* а также смычковые с волосяными струнами типа казахского *кыл-кобыза*. Порой сам способ звукоизвлечения порождает такие «немузыкальные» добавки (Е. Назайкинский).

Кроме того, игра на *хомусе* и *курае* (*сыбызгы*) предполагает использование голосового аппарата. Башкирский *кубыз* (варган) и *курай*, отчасти и казахский *сыбызгы*, нередко звучат с *использованием низкого голосового (горлового) бурдона*. В последнем случае он является важной составляющей общего звучания инструмента (Х. Ихтисамов). По мнению некоторых исследователей, именно *хомус, курай*, а также смычковые с волосяными струнами во многом предопределили появление горлового пения как такового. Так, «эталоном горлового пения было двузвучие флейт и варгана» [11, *215*]. Э. Алексеев обращает внимание на тесную связь мелодического способа игры на варганах и феномена горлового пения. В обоих случаях преобладает «та же техника получения обертонов с помощью фонетико-артикуляционных приемов. Поэтому этот род музицирования на варганах чаще распространен в зонах йодлированного пения – Тироль, и вообще альпийская зона, Тува, с ее разнообразием горловых стилей (сыгыт, хоомей, каргыраа, борбаннадыр и другие), Башкирия, с ее знаменитым в прошлом «узляу» [4, *9*]. Об этом же пишет Б. Смирнов, характеризуя монгольский музыкальный материал. Горловое пение *хоомей,* распространенное у западных охотничьих племен, возникло «в подражание искусству игры на *цоре* [продольная флейта типа алтайского *шоора*, башкирского *курая – С.У.*] и *аман-хууре* [разновидность варгана – *С.У.*]» [30, *70*].

Интересно, что в характеристике горлового звука, используемого в алтайском *кае*, приводится выражение «*коомейчит*», то есть «играет голосом как на музыкальном инструменте» [38, *49*]. Наиболее близким горловому пению является звучание двухструнных смычковых хордофонов (*игил, кыл-кобыз, кыл-кыяк*). С ними связаны целые пласты звукоподражательной музыки. Так, звучание *кыл-кобыза* – темброво разнородное: теплое, грудное, напоминающее человеческий голос [29, *121*] – в нижнем и среднем регистрах, матовое и яркое (близкое к флейтовому) – в верхнем.

Необходимо отметить, что горловое пение, сохранившееся у башкир и тувинцев, есть вид народной инструментальной музыки. *Стили в тувинском и башкирском* горловом пении в чем-то сходны между собой. У тувинцев речь идет об активно

---

[6] В данном случае, это мелодии для импровизации: термин употребляется в ином значении, чем в системе узбекско-таджикского *шашмакома* [1].

функционирующей традиции. У башкир искусство *узляу* в настоящее время постепенно возрождается [11, *201*]. Оно имеет свои локальные названия: *тамак-курай, хоздау, кайдау*.

Башкирскому *узляу* наиболее близки образцы в тувинском стиле *эзенгилээр.* Низкому «выдержанному или ритмически прерывистому» горловому звуку «противостоит верхний, производный от него мелодический свист» [11, *198*]. В некоторых образцах *узляу* (как в наигрышах на тувинском *хомусе*, башкирском *курае*) образуется трехголосие: наряду с нижним тоном становятся слышимыми обертоны не только верхнего, но и среднего частей звукового спектра[7].

Обращает на себя внимание тембровая окраска нижнего горлового звука: хриплая, обнаженная (стиль *каргыраа*), фальцетная, сдавленным горлом (стиль *сыгыт*), бархатная (*борбаннадыр*) и так далее. Другими словами, сам горловой звук воспроизводится с «немузыкальными» призвуками и воспринимается как темброво богатый, природный феномен. Виды горлового пения у тувинцев и башкир ориентированы на регистровое членение музыкального пространства. Так, у тувинцев *каргыраа*, а у башкир *кара-* или *тюбен-узляу* (обычный, низкий) ориентированы на звуки нижнего, *сыгыт, югары узляу* (высокий) – верхнего, а *хоомей, бала-* или *катын-узляу* (детский, женский) – соответственно среднего регистров.

Укажем на тембровый контраст между низом и верхом. Если в *каргыраа* и *борбаннадыре* нижний голосовой бурдон формируется в большой октаве, то в стиле *эзэнгилээр* и *сыгыт* он звучит в малой октаве, соответственно обертоновый «вокализ» отстоит от него на 3-3,5 октавы выше.

Обертоновая импровизация может быть представлена по-разному: в виде небольшой оформленной «мелодии» (*каргыраа*), распевов на двух-трех обертонах, форшлагов (*барбаннадыр*), свиста, с интонациями зова, кличей, с использованием трелей (*сыгыт, эзенгилээр*). По своему звучанию она носит инструментальный характер и напоминает звучание флейты (флейта-пикколо) (стиль *сыгыт*) [3, *61*], флажолеты струнных смычковых инструментов (альта, виолончели) [3, *58*]. Во всех этих случаях горловое пение трактуется как музыкальный инструмент (см. термины, используемые при исполнении алтайского *кая*).

Интересно, что вокализированные фонемы (гласные и некоторые согласные) используются при извлечении обертонов в тувинском горловом пении (см в стилях *каргыраа* – гласные ***а, о***, а в *борбаннадыр* – напротив, согласные – ***м, б, в***), а также в башкирском *узляу* (см слоги: *гу-гö, ö, гу*). Они применяются и в варганной музыке (в игре на *хомусе, шан-кобызе*). Другими словами, горловое пение, как и игра на открытых продольных флейтах и варганах находится на пересечении вокального, инструментального и речевого начал. Оно относится к так называемой корпоромузыке [20; 18] и воспроизводится благодаря голосовому аппарату, участию всего тела *хомейджи* (*узляучи*), с использованием речевых фонем.

Кроме того, данное явление фактически представляет собой спектрально развернутый горловой звук. Компьютерные исследования тувинского горлового пения (стиль *каргыраа*), предпринятые Е. Карелиной и А. Харуто, позволили выявить реальный механизм его образования. Речь идет об одном источнике звука, частота которого равна 165 Гц [13, *112, 109*]. Горловой звук, извлекаемый тувинским хомейджи в «вокализной» его части, напоминает аэродинамический свист. Основные голосовые и ложные складки находятся во взаимодействии, если первые задают основной голосовой импульс, «ритмично перекрывая поток воздуха», то вторые, формируя «свистковое отверстие», «отзываются на каждый такой импульс аэродинамическим свистом частотой 2-4 кГц» [13,

---

[7] Среди образцов башкирского узляу, опубликованных в сборнике Лебединского, сохранились уникальные примеры по архаичности напевов и форме исполнения. «По существу, это импровизации звукоподражательного характера и старинного исполнительского стиля» [11, *199*].

110). «Свистковое устройство» представляет собой широкополосный генератор, вокруг которого формируются наиболее мощные обертоны.

С физико-акустической точки зрения воспроизводится один горловой звук, в плане музыкального восприятия – несколько «голосов»: основной тон и его обертоны. Здесь формируется единая система обертонов; все составляющие спектра – основной тон и обертоны, перемежающиеся с сонорным фоном, звучат параллельно.

В высокочастотной области спектра образуется форманта. Она перемещается по натуральному ряду, приглушая одни и выделяя другие, так называемые «мелодические» обертоны. «Свистковое отверстие», находящееся между основным источником звука и голосовым трактом, выполняет функцию достаточно сложного и управляемого фильтра. Он способствует четкости и ясности «мелодических» обертонов, слышимых в нашем слуховом восприятии как отдельные голоса.

В заключении подведем некоторые итоги.

1. Горловой звук с «вокализным» распевом или без него является общим для разных видов инструментальной (горловое пение, игра на инструментах) и вокально-инструментальной (эпос) музыки тюркских народов. Он сам по себе представляет особую эстетическую ценность и может служить своеобразным этническим тембро-звукоидеалом.

2. Низкий (высокий) звук в виде открытого энергетического процесса с развернутым спектром обертонов представлен именно в горловом пении башкир и тувинцев, которое принадлежит к одному из уникальных явлений в инструментальной музыке тюркских народов.

В исполнении эпоса у тюрков Южной Сибири (алтайцы, хакасы) «вокализы» возникают лишь периодически, на определенных участках формы, у каракалпаков и казахов (кармакчинская традиция) они уже отсутствуют. Их заменяют распевы на асемантические слова в конце каждой тирады. В героическом эпосе этих народов используется только горловой звук, придающий ему особую окраску.

3. Горловой звук может быть представлен одним тоном или в спектральном виде (с двумя – тремя обертонами). Сказанное касается и музыкальных инструментов с одной, двумя или тремя струнами, преобладающими у тюркских народов. Речь идет о проявлении одной и той же закономерности.

4. Будучи общетюркским музыкальным феноменом, горловой звук неотделим от понятия национальной (этнической) идентичности.

Литература

1. Абдуллаев Р. Узбекский макомат и композиторское творчество // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2023, №1. – С. 25-34.

2. Азимова А.Н. Звуковой мир каракалпаков. Диалог культур Центральной Азии. Ташкент: Швейцарское Агентство по развитию и сотрудничеству, 2008. – 64 с. (с СД диском).

3. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка / под ред. Е. В. Гиппиуса. – М.: Музыка, 1964. – 239 с.

4. Алексеев Э.Е. Варган: нераскрытые исследовательские перспективы // Варган (хомус) и его музыка: сб. материалов I Всесоюзной конференции, 1988 г. – Якутск: Полиграфист, 1991. − С. 6-14.

5. Баскаков Н.А. Алтайский фольклор и литература. – Барнаул: Алтайгиз. 1948. – 23 с.

6. Вайнштейн С.И. Феномен музыкального искусства, рожденный в степи // Советская этнография. − 1980. − № 1. − С. 149-156.

7. Валиханов Ч. Ч. О формах казахской народной поэзии // Избранные произведения – Москва: Наука, 1986. − С. 235-241.

8. Жанаберген Э.М. Арал-Қазады өңірінің жыраулық дәстүрі [Арало-Казалинская эпическая традиция]. – Алматы: Жания-Полиграф, 2022. – 276 б.

9. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос: избранные труды. – Л.: Наука, 1974. – 727 с.
10. Зелинский Р.Ф. Башкирский курай // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов в двух частях / под общ. ред. Е. Гиппиуса. − М.: Сов. композитор, 1988. Ч.2. − С. 127-136.
11. Ихтисамов Х. С. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов. – М.: Сов. композитор, 1988. Ч. 2. − С.197-216.
12. Каратыгина М.И., Дорволжингийн О. О смысловой многозначности базовых монгольских музыкальных терминов // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сб. науч. трудов. − М.: МДОЛГК им. П.Чайковского, 1990. − С. 112-136.
13. Карелина Е.К., Харуто А.В. К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения // Музыкальная академия. – 2008. – № 4. − С. 108-113.
14. Кенель А. А. Народное музыкальное творчество хакасов. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 1955. – 144 с.
15. Кобланды-батыр // Батырлар жыры. – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1959. − С. 7-160.
16. Кондратьева Н.М. Тембровая организация в южно-алтайском эпосе // Проблемы изучения музыки эпоса. Тезисы докладов и сообщений науч.-практ. конф. Клайпеда, 1988. – С. 45-46.
17. Кунанбаева А.Б. Жанровая система казахского музыкального эпоса: опыт обоснования // Музыка эпоса: статьи и материалы / сост., ред. И. И. Земцовский. – Йошкар-Ола: Госкомиздат Марийской АССР, 1989. − С. 82-112.
18. Кыргыс З.К. Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.
19. Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. – М.: Музыка, 1965. – 246 с.
20. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / науч. ред. С. И. Утегалиева. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
21. Музыкальная акустика: учебное пособие для консерваторий / общ. ред. Н.А. Гарбузова. – М.: Музгиз, 1954. – 236 с.
22. Мұқышев Т.К. Сыбызғы сазы. Монголиядағы Баян-Өлгей қазақтарының сыбызғы күйлері. − Алматы: Онер, 2005 − 80 б.
23. Мырзабеков С. Қазақ тілінің фонетикасы: оқу құралы. – Алматы: Қазақ университеті, 1993. − 135 б.
24. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.– 254 с.
25. Рагс Ю.Н. Акустика в системе музыкального искусства: дис. в виде науч. доклада … д-ра иск. по спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. – М., 1998. – 80 с.
26. Радлов В. В. Из Сибири: страницы дневника – М.: Наука, 1989. – 749 с.
27. Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1897. – 330 с.
28. Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск: Наука, сибирское отделение, 1990. – 200 с.
29. Сарыбаев Б.Ш. Музыкальные инструменты казахского народа. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 176 с.
30. Смирнов Б. Ф. Музыкальная культура Монголии. – М.: Музгиз, 1963. – 120 с.

31. Сузукей В. Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев: автореф. дис… канд. иск. по спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. – СПб., 1995. – 20 с.
32. Суразаков С.С. Алтайский героический эпос / Отв. ред В.М. Гацак. - М.: Наука, 1985. – 255 с.
33. Сыченко Г. Проблемы изучения эпоса северных алтайцев // Проблемы изучения музыки эпоса. Тезисы докладов и сообщений научно-практической конференции. – Клайпеда, 1988. – С. 44-45.
34. Тогжан Т. Сырлы сарын: музыкалык-этнографиялык жинак. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 264 б.
35. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). − М.: Композитор, 2013. − 528 с.
36. Чернов Б.П. О физиологии механизма тувинского и хакасского гортанного пения // Проблемы хакасского фольклора. – Абакан: Красноярское кн. изд-во, 1982. – С.87-93.
37. Чудояков А. И. Кай и «кай-ээзи» в представлениях тюрков Саяно-Алтая // Генезис и эволюция этнических культур Сибири: сб. науч. трудов. – Новосибирск, 1986. – С.45-53.
38. Шейкин Ю.И., Никифорова В.С. Алтайское эпическое интонирование // Алтайские героические сказания. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Т. 15. Новосибирск: Наука, сибирское предприятие РАН, 1997. С. 47-70.
39. Pegg C. Mongolian conceptualizations of overtone singing (xöömii) // British Journal of Ethnomusicology. − 1992. − Vol. 1. − P. 31-54.
40. Pegg C. Mongolian Music, Dance and Oral Narrative. Performing Diverse Identities. − Seattle/ London: University of Washington Press, 2001. – 377 p. (with CD).
41. The Traditional music performed in Morin Khuur – Horse fiddle instrument. – Ulaan-Baator, 2002 (manuscript). − 46 p.

Saule Utegalieva

Hroat sound as a common Turkic musical phenomenon

Abstract. This article is devoted to the study of the throat sound and its various manifestations in the instrumental and vocal-instrumental music of the Turkic peoples. The author considers the preconditions for the appearance of throat sound (low and high with falsetto overtones) in the music of the Turks as aesthetically significant (1); its use in epic (2) and instrumental music, including throat singing (3).

Throat sound in the general Turkic context can serve as a type of timbro-phonic sound ideal. It is inseparable from the concept of national and, more broadly, ethnic identity.

Keywords: throat sound, *zhyr, kai, topshuur, kobyz*

Сведения об авторе

Утегалиева Сауле Исхаковна, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

e-mail: sa_u@mail.ru

Information about the author:

Utegalieva Saule Iskhakovna, Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department at the Kazakh Kurmangazy National Conservatory.

e-mail: sa_u@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.11.2.005

Фархад Бахтияри

ТРАДИЦИИ ТАТАРСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ: ИЗ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕЕ

Аннотация. В статье рассматриваются традиционные татарские музыкальные инструменты, которые, пройдя процедуру адаптации, закрепились в современной музыкальной культуре татар. Показано нынешнее состояние музицирования, исходя из особенностей культуры татар, восходящей к Казанскому ханству и, в более глубокой древности, к Волжской Булгарии. При этом акцент сделан на том, что Татарстан является важным центром в северо-восточной части мусульманского мира. Автор отмечает тесную взаимосвязь практики игры на инструментах и канонов интонирования поэтических памятников. В работе дается характеристика современного бытования всех основных народных инструментов, выявляются проблемы, связанные с размыванием традиций их использования в социальной среде, возникающие, в связи с этим, сложности формирования инструментальных ансамблей.

Ключевые слова: современная татарская музыка, татарские традиционные инструменты, татарская ансамблевая традиция, думбыра, дэф, кыл-кубыз, кубыз, узун-кюй, курай, нугай курай

В музыке современного Татарстана всё настойчивее проявляется тенденция к реконструкции старинных форм музицирования, в частности, связанных с возвращением в концертный обиход традиционных музыкальных инструментов, тембры которых опосредованно способствуют осознанию обществом своей культурной идентичности. Этот процесс неоднороден и приносит различные художественные результаты от многочисленных образцов поверхностных «сувенирных» продуктов до художественно полноценных явлений, дающих новую жизнь достижениям прошлых веков.

Традиционные музыкальные инструменты татар многократно описаны в различных ракурсах, впервые наиболее системно это сделано в диссертации Р.Ф. Халилова [16]. Позднее появились и другие работы, где получили глубокое освещение история создания инструментов, информация о видных исполнителях прошлого. В ключевых работах собраны упоминания в старинных письменных источниках, а также разнообразные иконографические и археологические свидетельства [9; 17, *27-163*]. Тем не менее, нельзя сказать, что решены все вопросы функционирования татарского инструментария. В частности, это касается осмысления его места в современной культуре.

Сведения о татарской народной музыке достаточно широко известны благодаря публикациям в научных работах, научно-популярных изданиях, аудио- и видеозаписях и других медиаматериалах. Однако, если певческое искусство, такое, например, как узу́н-кюй (*озы́н көй*, длинный напев), изучается в разных учебных заведениях республик Татарстан и Башкортостан[1], то инструментальное наследие народа гораздо меньше представлено в академическом музыкальном образовании.

Для полного знакомства с данной сферой современной музыкальной культуры попытаемся увидеть её как бы изнутри, войдя в непосредственный контакт с исполнителями на традиционных музыкальных инструментах.

На сегодняшний день можно говорить о трёх категориях музыкантов, тяготеющих к освоению как самих традиционных татарских инструментов, так и старинных канонов

[1] Напомним, по итогам Всероссийской переписи населения на 2021 год татары составляют 24,21% от населения Республики Башкортостан.

исполнительства на них.

Одна часть музыкантов обучается мастерству за пределами Республики Татарстан, в регионах России или зарубежья, где существует разработанный институт обучения на подобных инструментах (например, на курае в Башкортостане), и, кроме того, соответствующая специализация регистрируется в государственной номенклатуре. Другая часть осваивает специальность в самом Татарстане, но по классу одного из родственных европейских инструментов, параллельно пытаясь самостоятельно (или под руководством старших коллег[2]) совершенствовать навыки игры на татарских инструментах. Третья же, самая малочисленная группа, обучается, что называется, «естественным путём», то есть у традиционных мастеров.

Среди музыкантов, освоивших татарские инструменты одним из перечисленных путей, выделяются немало тех, кто достиг высокого уровня исполнительства. Однако серьёзной проблемой оказывается поиск собственно татарского «образа» звука с его специфическими свойствами и красками, отличными от качеств звука, присущих музыке соседних и родственных народов или, тем более, европейской музыке. Трудно преодолимым препятствием в процессе понимания секретов звука, обладающего неповторимым татарским «вкусом», является уже сам репертуар музыкальных произведений, в которых могут быть востребованы традиционные инструменты. По большей части это жанры «лёгкой» музыки: инструментальные фрагменты в эстрадных песнях и «минусовки» в клипах. Но даже в музыке такого рода слушатели замечают нехарактерные для истинно татарской звуковой эстетики интонации, мотивы, романсовые интонации, «оттяжки» и другие чужеродные элементы.

Проблема репертуара существует не сама по себе, а имеет глубинные основания, связанные с тем, что традиция развитого инструментального исполнительства утеряла естественную среду своего бытования: сферу повседневного времяпрепровождения придворного светского общества с его изысканными формами досуга или же звуковое пространство благородных собраний духовной элиты (*мэжлéс*/мәҗлес, *курултáй*/корылтай), состоящей из богословов, философов, поэтов и учёных. Углублённое рассмотрение сложностей и противоречий современного татарского инструментального музицирования невозможно без обращения к историко-культурным процессам, протекавшим на данных территориях в прошлом.

В наиболее важных для региона в историческом и культурном контексте государствах прошлого в Волжской Булгарии (X век - 1236) и в Казанском ханстве (1438-1552) – присутствовал слой высокой музыки [1, 43-44]. Перед рассмотрением особенностей данного слоя музыкальной культуры в каждом из двух случаев дадим краткую характеристику отмеченного термина.

По определению Дж. К. Михайлова, высокая музыка в традиционных внеевропейских культурах – это «виды, стили и формы музыки придворной среды и среды феодалов и отдельные храмовые традиции». Впоследствии традиции такого искусства вышли за рамки изначальной социальной среды. Если суммировать высказывания Михайлова, сохранившиеся в разных источниках его школы [11, *13, 72*; 13, *53*], можно выделить типологические черты, характерные для музыки высокой традиции. В самом названии данного слоя музыкальной культуры подчёркивается его «приподнятость» над повседневностью, предназначенность для звукового общения с богами, духами, душами предков, потусторонними силами. *Высокая музыка* есть результат унификации и обобщения звуковых моделей разных этносов в масштабах всей социокультурной общности, опирается на строгие критерии звукового «эталона» и понимание о его красоте. Она представляет собой возвышение традиции, базирующейся на уникальном древнем

[2] В Казанской консерватории, в частности, при кафедре татарской музыки существует Ансамбль татарских традиционных инструментов.

коде культуры, до тщательно культивированного музыкального высказывания со сложно разработанной «грамматикой» и средствами выразительности. *Высокая музыка* представляет собой систему, развитую с философской, символической, акустической и других сторон, имеющую многоплановую теоретическую концепцию организации такого материала и параметров музыки, как звук, тембр, лад, ритм, метр.

Высокая музыка Волжской Булгарии имела преимущественно тюркскую основу с компонентами музыкального искусства народов Среднего и Ближнего Востока, *высокая музыка* Казанского ханства — тюркскую базу с элементами иранского происхождения. [1, *27-28*].

Древние литературные памятники сохранили для нас свидетельства о составе инструментария. В поэме булгарского поэта Кул Гали «Кысса-и Йусуф» («Кыйссаи Йосыф») упоминается встреча Йусуфа с отцом под звучание военного оркестра. В составе этого оркестра отмечены такие инструменты, как труба *быргы́* (Г. Макаров отмечает, что инструмент пришёл из буддийской храмовой практики [10, *206*]), односторонние литавры *наккара́* (нәгарә), распространённые в арабской музыке, *кус* (kös), который закрепился в турецкой военной музыке, *тыйбы́л*, по-видимому являющийся вариантом барабана «табла», «табл», распространённого и в индийской, и в арабской культурах. Таким образом, сама зарисовка военного ансамбля Волжской Булгарии в поэме Кул Гали отражает пёструю картину музыкального мира этого государства.

Оригинал	Перевод
Газиз Йосыф бари ләшкәр дирелүбән,	Йусуф при полном войске
Атасына каршы чыкыб һәм килүбән,	Вышел навстречу отцу.
Быргу-тыйбл, кус-нәгарә орылубән –	Раздались звуки быргу, тыйбыла, куса, нагары,
Тази атлар күрекле өнен кешнәр имди.	Резвые кони красиво заржали.

Документы периода Казанского ханства сохранили память о деятельности музыканта Уста Шади, обучавшего придворных музыкантов хана Мухаммеда Эмина игре на уде, чанге и танбуре [6, *3*]. Главной задачей, поставленной перед музыкантом, было создание в ханстве *высокой музыки* средневосточного образца, основанной на правилах ладовой системы *макам*а. Отмеченные традиции имеют явную связь с иранским музыкальным искусством.

Признаки традиций прошлого прослеживаются и в современной музыкальной культуре татар, в том её слое, который можно условно назвать «серьёзной» музыкой. Здесь возникает ряд более сложных проблем. Одной из преград для творческого взаимодействия музыкантов при создании ансамбля, а также для контакта с заказчиком музыкального выступления, является диктат графически зафиксированного в европейской нотации музыкального текста, остающегося на данном этапе татарской музыки скорее искусственным мерилом профессионального уровня самой музыки и её исполнителей, нежели ее органической принадлежностью.

Собственно татарская теоретическая система лада и ритма в её целостности так и не сложилась[3]. Отсутствие такой системы привело к определённым противоречиям между критериями аутентичного принципа организации группового музицирования и авторитетной европейской системы. По этой причине уже более столетия татарская музыка находится в состоянии поиска форм управления ансамблевым музицированием, в которых европейские способы нотации были бы максимально приближены к идеалу ее

[3] Известная большинству исследователей в настоящее время ладо-ритмическая система татарской музыки была теоретически разработана на базе европейской науки уже в XX веке, и ее применение в отношении старинных пластов фольклора, по мнению автора данной статьи, не является органичным.

звучания. Следствием указанных процессов является то, что вынужденные каким-то образом нотировать свои звуковые построения, музыканты прибегают к громоздким и, в общем-то, с трудом читаемым дополнительным символам или многословным комментариям.

Из некогда процветающего искусства виртуозного инструментального исполнительства до наших дней дошли наиболее стойкие, хотя и в известной мере изменённые традиции игры на нескольких наиболее любимых татарским обществом инструментах. Так, в современной музыкальной культуре татар прочно закрепились: *думбырá, курáй, нугай курай* (иногда называемый башкирским кураем), *дэф* (дэф), *кыл-кубы́з* (кылкубыз), *кубы́з*. Эта группа инструментов присутствует в большинстве татарских этнических музыкальных ансамблей: Татарский государственный фольклорный ансамбль, «Алпáр», «Ривая́ть» и другие.

Для татарской музыки, как бы находящейся, с одной стороны, в сфере влияния музыкальной культуры мусульманского Востока [14, *69, 71*], а с другой – имеющей языческие тюркские корни, такая двойственность особенно отчётливо проявляется в тембровой и в ритмической составляющей. К примеру, *думбыра* с этой точки зрения относится условно к миру «татарского дастáна» – эпоса, в котором преобладают тюркские черты. В этой сфере в музыке нет доли, которая претендует быть началом стоп, называемых *тафаи́лем* (تَ فاعِ يل), условно «сильной доли», начинающей какую-то ритмическую ячейку. Также в этой музыке нет ритмической сбивки, которая свойственна музыке, созданной в законах арабской системы стихосложения *аруз*а (عروض): здесь большая метрическая регулярность, выстроенная по всей длине высказывания. Учитывая данную особенность, предлагаем назвать отмеченное явление «ритмом дастана», а противоположное ей явление – «ритмом поэзии»[4].

В сфере поэтического искусства такое разделение известно гораздо большему кругу знатоков и любителей, а в связи с музыкальной сферой, пожалуй, значительная часть людей его «чувствует», но не может дать точного объяснения. Так, если знающему основные законы татарской поэзии предложить прочитать фрагмент из дастана «Идегей» и фрагмент из сочинения одного из татарских дореволюционных поэтов, то он отметит, что во втором фрагменте использована «старинная ритмическая система» или же даже назовёт его собственным термином *аруз*, а в первом отметит построение по законам дастана или татарского эпоса. «Ритм поэзии» характерен для музыкального пласта, связанного с многовековой татарской авторской поэзией, развивавшейся с XIII века вплоть до 1930-х годов.

При рассмотрении именно словесного текста заметно, что в «ритме поэзии» каждый слог расположен точно в том месте, как требуют правила арабской системы стихосложения. Для такого текста важно ритмическое совершенство: слова переплетаются таким образом, что ритм текста отдаляется от ритма обыденной речи. Отмеченная отшлифованность текста сказывается и на музыкальной композиции, создаваемой на основе данного поэтического произведения. Добавление или временное затихание инструментов ансамбля происходит в строгой временной системе координат аруза, хотя и возможно посреди строки. Такие жесткие ритмические параметры и служат основными средствами создания композиции, напоминающей кристалл с максимально отточенными многочисленными гранями.

В ритмической системе дастана рождаются более простые композиции. Здесь создаётся впечатление, что перед исполнителем стоит задача продекламировать текст, преподнося его в наиболее понятной форме слушателю (такое сравнение применимо и в

---

[4] «Поэзия» (Шигърият), как и слово «дастан» в татарском языке являются заимствованными. Однако едва ли органично звучит слово «поэзия» в отношении дастанов, оно является атрибутом именно авторского творчества, хотя в научной практике является очевидным, что дастан – это часть татарской поэзии. Исходя из отмеченных особенностей, мы выбрали не столь явную диспозицию «дастан» – «поэзия».

отношении инструментальных композиций). При таком прочтении и распеве какая-то часть слогов может удлиниться или же сократиться по продолжительности на основе смысловых акцентов. В музыкальном отношении здесь создаётся образ не многогранного кристалла, а тонкой полоски ткани с многочисленными узорами. Слушатель получает удовольствие именно от протяженности и длины этих узоров, которые подобны, но очень редко повторяются. Как правило, вступление или же затихание инструментов приходится на грани строк и строф.

Обе формы ритмической системы не закреплены за определёнными темпами. По данной причине, и быстрые и нескорые композиции возможны в условиях обеих выделенных нами ритмических сфер. При таком условном разделении в татарском искусстве основополагающими являются не только ритмические, тембровые, текстовые параметры, но и сами принципы взаимодействия инструментов в ансамбле. В обеих ритмических системах присутствует собственный круг инструментов, закреплённых за ними по функциям на протяжении их развития в условиях татарской культуры. Так, в сфере «ритма поэзии» звуки *думбыры* были бы лишними, так как для чутких татарских слушателей именно звуки *дэф*а являются главным атрибутом музыки в законах аруза. По нашему наблюдению, татарский и башкирский *курай* также могут быть условно отнесены к разным сферам татарской музыкальной культуры: если первый сочетается и с миром дастанов и с миром поэзии, то второй – преимущественно только с миром дастанов. Тембровые особенности двух сфер будут отмечены при подробном рассмотрении каждого из инструментов.

Думбыра́ – двухструнный щипковый хордофон, в различных вариативных формах распространённый у татар, башкир и казахов [5, 7]. В большинстве случаев струны настраиваются в кварту *d-g* малой октавы. В татарской музыке думбыра сольно или совместно с другими инструментами используется для сопровождения песен. В ансамбле этот инструмент чаще всего выполняет функцию метроритмической организации звукового потока, по данной причине инструмент наиболее органично звучит в композициях с чёткой метрической основой. Если инструмент естественно сочетается с традиционной, «неоперной» манерой пения, то при взаимодействии с оперным голосом уступает ему по звучности и требует современных технологий (микрофонов) для усиления звука.

В наши дни инструмент чаще всего используется в качестве сопровождения голосу. Именно в данной сфере татарская домбровая традиция смогла сохранить свои уникальные качества, благодаря своему всецелому подчинению звуковым и ритмическим параметрам татарской поэзии. Воплощением же сольного татарского домбрового искусства являются свободные импровизационные композиции, однако они встречается достаточно редко, и, в основном, придерживаются опыта казахской музыки и других народов Центральной Азии.

По причине того, что инструмент чаще выполняет сопровождающую роль, виртуозная игра на нём становится второстепенной в приоритетах исполнителя. Удовлетворенность аудитории и более простыми видами исполнительства позволяет осваивать *думбыру* музыкантам, знающим принципы татарской музыки в общих чертах и не имеющих виртуозной техники игры на каких-либо струнно-щипковых инструментах. Так, автор данной статьи встречал вокалистов, баянистов и духовиков, параллельно при необходимости выступающих на сцене с инструментом *думбыра*.

Для музыки, исполняемой на *думбыре*, характерно обилие кварт и квинт, чередование которых достаточно удобно для игры по своей технике. При сопровождении слишком частые удары по струнам становятся не вполне уместными, по этой причине они звучат на долгих нотах певца, а также в инструментальных отыгрышах.

Более виртуозные исполнители могут на одной струне дублировать мелодию певца в октаву или в унисон, а другой, часто остающейся в этот момент открытой, – «гармонически» дополнять мелодию. Мелодическая линия может обогащаться небольшими глиссандирующими переходами от одного звука к другому.

Как для башкир, так и для татар искусство игры на *думбыре* ориентируется на опыт народов Центральной Азии (в первую очередь, казахов), а также на музыку Среднего Востока. Несмотря на такое привнесение элементов соседних музыкальных культур, сама ритмическая сторона татарской домбровой музыки тесно взаимосвязана с ритмическими характеристиками текста, и по данной причине эта музыка сохраняет свои основные отличительные качества.

Курай – аэрофон, принадлежащий к роду продольных и открытых флейт [3, *27*]. В советские годы произошло условное разделение на татарский и башкирский *курай*, несмотря на то, что обе разновидности инструмента встречаются в обеих культурах [2]. Татарский *курай* значительно меньше по размеру, отличается и техника игры на нём. Обычно в народе различают инструменты по материалу их изготовления: *жиз кура́й* (ҙиз курай, железный курай), *кюпше́ курай* (көпшә курай, курай из стебля зонтичного растения [4, *51-52*]), *нуга́й курай* (татарский вариант башкирского курая*),ага́ч курай* (деревянный курай) и другие.

На основе процессов, протекавших в татарской культуре в XVI-XIX веках, можно предположить, что исторически в татарской городской среде курай заменялся на более «продвинутые» восточные инструменты – к примеру, *нэй* (нәй). К началу XX века желание показать отличие «городской» татарской культуры от «сельской» башкирской и других способствовало выделению в кругах татарской интеллигенции заимствованных инструментов (к примеру, ближне- и средневосточных, а также европейских). Так, на месте *думбыры* оказывалась мандолина, а на месте курая – *нэй* (нәй). Несмотря на это, сельская часть татарской культуры продолжала существовать в прежних реалиях, достаточно близких к звуковому миру башкир и казахов. Помимо указанной причины, можно выделить и вторую. К началу XX века башкирское инструментальное искусство сохранилось намного лучше, нежели татарское, в силу геополитических факторов. Эти особенности объясняют причину того, почему в XX веке именно в башкирской культуре исполнительство на курае вошло в программу академического образования, получило наиболее разработанную методику обучения. На сегодняшний день и для татар, и для казахов ориентиром для совершенствования мастерства игры на курае является башкирское искусство.

В современной культуре татар *курай* является одним из главных её музыкальных символов. На любительском уровне в самом Татарстане кураем овладевают вокалисты, баянисты и другие исполнители на основе доступных аудио- и видеозаписей. Виртуозы, способные сыграть сложные мелодические рисунки татарских наигрышей, большей частью обучаются в Башкортостане. Отличие между башкирским и татарским искусством исполнительства заключается лишь в небольшой группе мелодических оборотов. Если напевы содержат преобладающее число собственно татарских мелодических интонаций, они уже воспринимаются обычным слушателем в качестве «своих».

Названия татарский *нугай курай* и *башкирский курай* обозначают один и тот же инструмент, однако в силу того, что башкирское производство кураев и искусство игры на них распространены в большей мере, башкирское наименование постепенно вытесняет татарское. Более совершенная и разработанная техника игры у башкир делает их исполнительство по сравнению с татарским и казахским предпочтительным. *Нугай курай* в современной татарской культуре тяготеет к области «серьёзной» музыки, а другие, меньшие по размерам варианты *курая* – к «лёгкой». *Нугай курай* обладает богатым грудным тембром, в среднем, его звучание на октаву ниже звучания небольших *кураев*, на нём доступно исполнение с одновременным задействованием певческого резонаторного аппарата, представляющего собой добавление к игре на курае башкирского горлового пения *узля́у* (өзләү) [3, *28*]. Из-за присутствия указанных специфических техник и сложности их освоения требования для исполнителей на *нугай курае* значительно выше, и в настоящий момент количество мастеров игры на *нугай курае* намного меньше, чем «обычных» *курайчы́*.

В последнее время постепенно входят в обиход пластиковые образцы *курая*, которые неприхотливы к атмосферным изменениям, однако теряют свои характерные тембровые качества. В свою очередь, *курай*, выполненный из стебля зонтичного растения, при колебаниях температуры и влажности меняет свои тембровые и звуковысотные качества, быстрее приходит в негодность, к тому же из-за своей хрупкости менее удобен для транспортировки.

Курай чаще используется в качестве сольного инструмента, дублирующего буквально или с небольшим отставанием от голоса певца, главную мелодию. *Курай* обладает средней силой звука, обычно может звучать не громче певческого голоса. Однако с добавлением громкости тембр начинает терять свои характерные качества, и строй инструмента становится менее чётким. В связи с этим, для усиления звука инструмента используют микрофоны.

Дэф (дәф) – ударный мембранофон, род бубна с прикрепленными к ободу изнутри металлическими кольцами. На сегодняшний день является центральным традиционным ударным инструментом в татарской музыке. Он был привнесён в татарскую культуру ещё в далёком прошлом с принятием ислама, способствовавшим усилению влияния арабо-персидской культуры на Поволжье, и оставил большой след в литературе и других культурных памятниках истории. *Дэф* (дәф) широко распространён в странах Ближнего и Среднего Востока. Разработанные там техники и без труда могут внедряться в Татарстане. Однако, скорее всего, это не станет актуальным в обозримом будущем. В одной из бесед с хореографом и танцовщиком Марселем Нуриевым Г. Макаров отметил, что не желает исполнять сложные ритмы, чуждые татарской музыке[5]. Следует отметить, что, действительно, татарские ритмы гораздо проще, чем средне- и ближневосточные. Отсутствие требований слушателей к использованию виртуозных ритмических рисунков привело к тому, что татарские *дэфче́* (дәфче) довольствуются изучением относительно простых техник игры.

Дэф (дәф) обладает широким динамическим диапазоном и вполне способен озвучить большие пространства без микрофона. Однако при помощи микрофона удаётся выделить более тонкие тембровые градации в звучании инструмента.

Несмотря на большу́ю зависимость татарского исполнительства на *дэф*е от развитой средневосточной традиции, в татарской музыке он сохраняет свои особенности, благодаря использованию в ансамбле с голосом: в основе таких композиций лежат формы инструментальной «голосоцентричной» музыки [1, *51, 128*], подчинённые ритмам поэзии и законам татарского языка.

Кубы́з, щипковый музыкальный инструмент, род варгана, известен в татарской культуре на протяжении всего времени её существования [16, *259-262*]. Он не исчезал даже в эпохи строгих религиозных запретов благодаря простоте создания и компактности. На сегодняшний день он является одним из самых распространённых инструментов в татарской культуре.

Виртуозные формы исполнительства на *кубызе* в современной татарской музыке почти не встречаются. Инструмент в основном используется в ансамблях. В настоящее время небольшое распространение постепенно получает техника игры на якутском *хомусе*, низком варгане. Однако всё равно чуткий слушатель заметит, что регистр этого *кубыз*а ниже, чем «родного» татарского, приспособленного больше для исполнения мелодий, нежели для погружения в тембровые переливы низкого *саха хому*са.

Будучи представителем тюркской сферы, *кубыз* не сочетается по своему тембру с *дэф*ом и менее характерен для музыки в арузной метрике. В современной татарской культуре встречаются не только татарские и башкирские варианты инструмента, но и хакасские, алтайские и якутские.

---

[5] Из беседы автора данной статьи с танцовщиком и хореографом Марселем Нуриевым 28.01.22.

Кыл-кубы́з (кылкубыз) – смычковый хордофон, широко употребляемый в музыке соседей татар: башкир и казахов. В татарской музыке он постепенно вошёл в инструментальные составы разных фольклорных коллективов [5, *53*].

У татар виртуозные исполнители на инструменте редки, совершенная техника встречается лишь у некоторых *кыл-кубызчы* (кылкубызчы), имеющих виолончельное образование. Пожалуй, не будет ошибкой назвать данный инструмент более привлекательным для слушателей не столько за счёт своих акустических качеств, а скорее благодаря своему необычному внешнему виду. В тембровом отношении сегодняшний татарский слушатель предпочитает европейскую скрипку или виолончель. Настройка инструмента в большинстве случаев совершается в кварту *d-g* или *e-a*, иногда в квинту *d-a* или *e-h*.

Кыл-кубыз (кылкубыз) обладает тихим звуком, требующим усиления при помощи микрофона. Чаще на нём исполняются основные кантиленные мелодии или мелодические подголоски. Для композиций, имитирующих ритм ска́чки, инструмент обычно не применяется.

Построение ансамбля из такого минимума инструментов каждый раз сопровождается сложностями. Для бо́льшей части музыкантов, даже имеющих академическое музыкальное образование, исполнение по нотам на традиционных инструментах оказывается большой проблемой и очень нехарактерным явлением. Иные формы соединения инструментов в ансамбль, который полностью бы удовлетворял параметрам татарской «модели» звука, также сталкиваются с массой сложностей, что связано с отсутствием собственной теории ладовой и ритмической системы. Заранее обговоренная композиция в выбранном ладу и в выбранном метре становится подобна разговору на разных языках. В одном голосе проскальзывают тувинские мотивы, в другом – алтайские, а в третьем татарские или же вообще кто-нибудь из исполнителей случайно переходит в европейский минор. Если всё же исполнение ритмически свободной композиции [15, *179-180*], основанной на признаках *узу́н-кюй* (озын көй), достижимо, то «стыковка» ансамбля в одной из ритмических формул аруза вовсе невозможна без применения европейской нотации. Такое обстоятельство, вероятно, связано с тем, что аруз продолжительное время в советской татарской музыке оказывался отодвинутым на второй план, и сегодня татарская музыка европейского типа его почти полностью утратила. Ансамблевое звучание такой группы инструментов иногда оборачивается «импровизацией» под стандартные «минусовки». Каждый исполнитель воспроизводит что-то близкое к «пентатонике», однако сам ансамбль в таких случаях производит скорее визуальное, нежели звуковое впечатление.

Наиболее практичным вариантом создания ансамбля с группой традиционных инструментов оказывается привлечение дирижёра, который руководит этим взаимодействием инструментов. В данном случае возникает необходимость использования нот, при разучивании которых применяются аудиозаписи и многочисленные словесные комментарии. Такие средства позволяют создать звуковое воплощение образа подлинной татарской музыки, удовлетворяющей вкусу ценителей, не переходя к классико-романтической гармонии и принципам европейской академической и популярной музыки.

Литература

1. Бахтияров Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала: дипломная работа. Машинопись. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2022.

2. «Джадиды вбили последний кол в татарскую культуру» - интервью с Г.М.Макаровым / Milliard.tatar. URL: https://milliard.tatar/news/dzadidy-vbili-poslednii-kol-v-tatarskuyu-kulturu-710?ysclid=ldj9a4bbvj40378716 (дата обращения 02.02.2023).

3. Зелинский Р. Ф. Башкирская народная инструментальная традиция как

музыкальный и духовный феномен // Музыковедение. – 2005. – №3. М.: Научтехлитиздат, 2004. – С. 27-32.

4. Ильясов Т. Т. Традиционный музыкальный инструмент курай в системе культуры башкир: монография / Т. Т. Ильясов. Уфа: РИЦ БашГУ, 2013. – 220 с.

5. Макаров Г. М. Домбра татар Среднего Поволжья //Страницы истории татарской музыкальной культуры. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КНЦ АН СССР, 1991. – С. 6-26.

6. Макаров Г. М. Көйләп уку сәнгате. Кереш = Искусство напевного чтения. Вступление // Дәрвишләрнең сөхбәтендә: бәетләр һәм мөнәҗәтләр = В беседах дервишей: баиты и мунаджаты / Г. М. Макаров. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2011. – 3-33 б.

7. Макаров Г.М. Струнно-смычковый инструмент кылкубыз в истории татарской музыкальной культуры Поволжья // Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества. – Казань: Казанский государственный институт культуры, 2021. – С. 46-69.

8. Макаров Г. М. Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья: проблема генезиса и исторической реконструкции. – Казань: Алма-лит, 2006. – 128 с.

9. Макаров Г.М. Традиционное инструментальное искусство в Казанской консерватории: теория и практика (1990-2020 годы) // Из педагогического опыта Казанской консерватории. Прошло и настоящее. – Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2021. – С. 49-56.

10. Макаров Г.М. Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материала музыкальной терминологии) // Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность. Труды международной конференции, – Казань, 9-13 июнь 1992, Т.2. – М.: Инсан, 1997. – С.205-207.

11. Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. - М., 1981. - 254 с.

12. Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). Вып. IV–V. – Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011–2012. – С. 12–15.

13. Ноуршаргх Х. Э. Певческий голос как феномен культуры Ирана в контексте индоевропейской надцивилизационной общности»: дисс. на соиск. уч. степ. канд. культурологии. — М.: ГИИ, 2022. — 283 с.

14. Салитова В. Ш. Традиционная музыкальная культура Поволжья и Приуралья: полиэтнический аспект // Сервис plus. – 2016. – Т. 10.- № 3. – С. 68-76.

15. Смирнова Е. М. Многослоговые лирические песни северо-восточных башкир: к проблеме сравнительного исследования // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – №8 (58). – Тамбов: Грамота. – С. 179-184.

16. Халитов Р.Ф. Татарские народные музыкальные инструменты : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. иск / Ин-т искусствознания им. Хамзы Хаким-Заде Ниязи. – Ташкент, 1987. – 25 с.

17. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: формирование, развитие, функционирование: дис. на соискание уч. ст. доктора ист. наук / В.И. Яковлев. – Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2001. – 629 с.

Traditions of Tatar instrumental music: from the past into the present

Abstract. The article deals with traditional Tatar musical instruments, which, after undergoing the adaptation procedure, have become entrenched in the modern musical culture of the Tatars. The current state of music-making is shown, based on the peculiarities of the Tatar culture, dating back to the Kazan Khanate and, in more ancient times, to Volga Bulgaria. At the same time, the emphasis is placed on the fact that Tatarstan is an important center in the northeastern part of the Muslim world. The author reveals the close relationship between the practice of playing instruments and the canons of intonation of poetic monuments. The paper describes the modern existence of all the main folk instruments, identifies problems associated with the erosion of the traditions of their use in the social environment, arising in this regard, the complexity of the formation of instrumental ensembles.

Keywords: modern Tatar music, Tatar traditional instruments, Tatar ensemble tradition, dumbıra, däf, qıl-qubız, ozın köy, quray, nuğay quray

Сведения об авторе:

Бахтияри Фархад Фаритович, аспирант научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

e-mail: faerhadbaextiari@gmail.com

Information about the author:

Farhad F. Bakhtiari, Postgraduate of the Faculty of Science and Composition, musicologist, composer of Moscow Tchaikovsky State Conservatory

e-mail: faerhadbaextiari@gmail.com

ПОЛОЖЕНИЕ О МЕЖДУНАРОДНОМ КОНКУРСЕ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ-МУЗЫКОВЕДОВ «МУЗЫКА СТРАН ЕВРАЗИИ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ»

1. Общие положения

1.1. Учредителями Международного конкурса молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте» (далее – Конкурс) являются: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Государственная консерватория Узбекистана, сетевое периодическое издание «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» (далее – Сетевое издание).
1.2. Конкурс проводится с целью сохранения и развития системы музыковедческого образования в странах распространения русскоязычной научной традиции, являющейся важным средством международного научного общения.
1.3. Задача Конкурса – поддержка молодых исследователей и содействие их профессиональному росту, повышение интереса к научно-исследовательской деятельности среди молодежи и ее международным контактам.
1.4. В конкурсе могут участвовать студенты, аспиранты, ассистенты-стажеры, молодые (в возрасте до 40 лет на момент проведения Конкурса) преподаватели и научные сотрудники организаций высшего образования и научно-исследовательских учреждений. В каждой из групп: 1) студенты, 2) аспиранты, 3) ассистенты-стажеры, 4) преподаватели и научные сотрудники – конкурс проводится раздельно.
1.5. Конкурс проводится по номинациям: а) музыкальное искусство (музыковедение); б) теория и история искусства. Каждый участник имеет право подать заявку только в одной номинации.

2. Порядок проведения конкурса

2.1. Конкурс проводится в два тура:
2.1.1. Первый тур проводится дистанционно, на основании присланных текстов работ. Срок подачи материалов на Конкурс – до 1 октября 2023 года.
2.1.2. Участники второго тура в количестве не более 12 человек определяются решением жюри до 1 ноября 2023 года. Второй тур проводится в форме конференции в Государственной консерватории Узбекистана 27 ноября 2023 года. Возможно дистанционное участие.
2.1.3. Перечень документов, представляемых участниками Конкурса:
– копия паспорта с регистрацией места проживания участника;
– биография участника с указанием: полного наименования образовательной организации высшего образования или научно-исследовательского учреждения, контактный телефон конкурсанта;
– научная работа на русском языке, соответствующая теме конкурса и принятым номинациям.

2.1.4. Жюри Конкурса формируется из числа представителей организаций – учредителей Конкурса, а также учредителей и партнеров Сетевого издания. Членом жюри может быть лицо, имеющее ученую степень в области искусствоведения по специальности музыкальное искусство (музыковедение).
2.1.5. Состав жюри представляется Сетевым изданием и утверждается собранием учредителей Сетевого издания в лице проректоров по научной работе и представителя учредителей Конкурса, если они не входят в число учредителей Сетевого издания. Председатель жюри – главный редактор Сетевого издания; заместитель председателя жюри – заместитель главного редактора Сетевого издания.
2.1.6. Жюри по итогам проведения второго тура определяет победителей – лауреатов первой, второй, третьей степени и дипломантов. Работы лауреатов и дипломантов Конкурса публикуются в сетевом издании «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность». Жюри имеет право присудить не все премии и не всех участников второго тура наградить дипломами.
2.1.7. Решения жюри принимаются по итогам коллегиального обсуждения открытым голосованием простым большинством голосов.

3. Требования к работам, представляемым на Конкурс

3.1. На Конкурс по электронной почте представляется не публиковавшаяся ранее научная работа на русском языке общим объемом от 0,5 до 0, 75 авторских листов (от 20 000 знаков до 30 000 знаков с пробелами). Материалы высылаются на адрес: mieatis@mail.ru
3.2. Представленные работы проходят проверку на антиплагиат.
3.3.. Научная работа должна включать в себя:
общую характеристику;
основное содержание;
заключение;
список использованной литературы;
приложение (при наличии).
На обложке научной работы приводится фамилия, имя, отчество (при наличии) автора, название организации – места учебы или работы автора; номинация, в которой представляется работа..
Общая характеристика научной работы включает в себя следующие основные структурные элементы – цели и задачи, научную новизну, методы исследования.
В заключении научной работы излагаются ее выводы
Список литературы, на которую в тексте работы имеются ссылки, обязателен, с указанием выходных данных всех изданий.
3.4. Научная работа набирается в редакторе Microsoft Word, шрифт Times New Roman, 14 пт, интервал полуторный, выравнивание по ширине; отступ абзаца 1 см., поля сверху, снизу, слева, справа – 2,5 см.
Название научной работы – режим Caps Lock, шрифт 16 пт, полужирное начертание, выравнивание по центру, интервал полуторный.
Иллюстративный материал (нотные примеры, таблицы, схемы и т.д.) выносятся в приложение, которое не включается в указанный в пункте 3.1 объем работы. представляются только в компьютерном наборе. В тексте помещаются указания, например, «нотный пример № 1»; «таблица № 1», примеры, таблицы и схемы в текст не вставляются, а помещаются на отдельных листах.
Сноски указываются внизу страницы, сквозная нумерация, шрифт 12 пт, интервал одинарный, выравнивание по ширине, отступ абзаца 1 см.
3.5. В случае грубых нарушений в оформлении научная работа может быть снята с рассмотрения.